



Universitat de Girona

# MODERNITAT I CANVI DE LLENGUA. EL PAS DEL CASTELLÀ AL CATALÀ A L'OBRA DE PERE GIMFERRER (ASPECTES CRÍTICS, TEÒRICS I LEXICOMÈTRICS)

**Eloi GRASSET MORELL**

**ISBN: 978-84-694-5208-0**

**Dipòsit legal: GI-779-2011**

<http://hdl.handle.net/10803/31858>

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei [TDX](#) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio [TDR](#) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the [TDX](#) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**TESI DOCTORAL**

**MODERNITAT I CANVI DE LLENGUA**  
*El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer*  
*(Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*

Presentada per:

**Eloi GRASSET MORELL**

2011

Dirigida per:

Dra. Denise BOYER ( Paris IV – Sorbonne)  
Dr. Xavier PLA i BARBERO (Universitat de Girona)

Universitat de Girona // Université Paris IV - Sorbonne

**MODERNITAT I CANVI DE LENGUA**  
*El pas del castellà al català a l'obra de Pere Gimferrer*  
*(Aspectes crítics, teòrics i lexicomètrics)*

## **Índex**

## Índex:

<b>Agraïments.....</b>	<b>11</b>
<b>0. Introducció .....</b>	<b>17</b>
0.1 Metodologia emprada.....	18
0.2 Gimferrer i la crítica.....	20
0.3 Particularitats i desenvolupament del nostre treball.....	24
 <b>Primera Part:</b>	
<b>Una poètica moderna: Explicitació i extensió.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1 L'espai literari de l'escriptor: Itinerari i recepció crítica.....</b>	<b>31</b>
1.1.1 Processos de trencament i continuïtat dins l'itinerari proposat .....	97
<b>1.2 Gimferrer i la tradició moderna .....</b>	<b>101</b>
1.2.1 Evolució i consolidació del concepte <i>Modernitat</i> .....	101
1.2.1.1 Vincles moderns entre existència i producció artística.....	108
1.2.2 Gimferrer i la <i>perfluència</i> moderna .....	115
1.2.2.1 Rimbaud i Mallarmé a <i>Els miralls</i> .....	117
1.2.2.2 Poètica de la influència .....	119
<b>1.3 La modernitat com a mecanisme subversiu de la tradició.....</b>	<b>131</b>
1.3.1 El <i>Dietari</i> : Un moviment ficcional en l'escriptura autobiogràfica....	131

1.3.1.1	Transversalitat de gèneres: Dietari i ficció.....	134
1.3.1.2	Problema referencial del moviment ficcional .....	140
1.3.2	<i>Fortuny</i> : La tradició com a forma d'intertext.....	145
1.3.2.1	Tres epígrafs.....	147
1.3.2.2	La conferència .....	151
1.3.2.3	Dietari o novel·la: estratègies paral·leles?.....	154
1.3.3	Llenguatge poètic i poètica del llenguatge .....	163

## **Segona Part :**

### **L'escriptura i el canvi de llengua: Problemàtica i enfocament**

.....**181**

#### **2.1 Escriptura i extraterritorialitat .....**185

2.1.1 L'escriptor de frontera i les fronteres de l'escriptor..... 185

2.1.2 L'escriptor entre dues llengües..... 191

2.1.2.1 La tria de l'escriptor .....

2.1.2.2 Escriure en dues llengües .....

2.1.3 A la recerca d'una llengua *estrangera*.....205

#### **2.2 D'allò públic a allò privat. Particularitats d'un canvi de llengua .....**223

2.2.1 Català i castellà: Escriure *entre* vàries llengües .....

2.2.2 Pere Gimferrer: Motivacions d'un canvi de llengua .....

#### **2.3 Noves eines per a noves preguntes: Qüestions metodològiques.....**249

2.3.1	Particularitats de la recerca. Com afrontar el canvi de llengua .....	249
2.3.2	Anàlisi textual i lexicometria.....	253
2.3.2.1	Lexicometria i programaris .....	255
2.3.3	Cas i desenvolupament: Corpus i concreció de la recerca .....	264

### **Tercera Part:**

## **Anàlisi lexicomètrica del canvi de llengua .....275**

### **3.1 Ruptura poètica en la poesia primera de Pere Gimferrer .....277**

3.1.1	Aspectes lèxics .....	277
3.1.1.1	Estudi de la <i>riquesa lèxica</i> .....	282
3.1.1.2	Comparativa de la categorització gramatical .....	286
3.1.1.3	Anàlisi dels mots més freqüents.....	288
3.1.1.4	Anàlisi comparativa de les freqüències.....	294
3.1.1.5	Primeres conclusions de la metodologia emprada .....	296

### **3.2 L'obra en castellà (1962-1969).....299**

3.2.1	Aspectes lèxics .....	299
3.2.1.1	Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax.....	299
3.2.1.2	Estudi del creixement lèxic .....	306
3.2.1.3	Distància lèxica .....	310
3.2.1.4	Lemes més freqüents.....	316
3.2.2	Aspectes sintagmàtics.....	322
3.2.2.1	Distribució de categories gramaticals .....	322

3.2.2.2	Anotacions semàntiques del lèxic en l'obra castellana .....	329
3.2.2.3	Estructures més usuals .....	331
<b>3.3</b>	<b>L'obra en català (1970 – 1998).....</b>	<b>335</b>
3.3.1	Aspectes lèxics .....	335
3.3.1.1	Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax.....	335
3.3.1.2	Estudi del creixement lèxic .....	340
3.3.1.3	Distància lèxica .....	344
3.3.1.4	Lemes més freqüents.....	349
3.3.2	Aspectes sintagmàtics.....	359
3.3.2.1	Distribució de les categories gramaticals.....	359
3.3.2.2	Anotacions semàntiques del lèxic en l'obra catalana.....	364
3.3.2.3	Estructures més usuals .....	366
<b>3.4</b>	<b>Anàlisi comparativa i interpretativa del canvi de llengua .....</b>	<b>369</b>
3.4.1	Aspectes lèxics .....	369
3.4.1.1	Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax.....	370
3.4.1.2	Comparativa del creixement lèxic.....	372
3.4.1.3	Lemes més freqüents.....	374
3.4.2	Comparació dels aspectes sintagmàtics.....	390
3.4.2.1	Distribució categories gramaticals .....	390
3.4.2.2	Anotacions semàntiques del lèxic .....	390
3.4.2.3	Comparació de les estructures més usuals .....	391
<b>4.</b>	<b>Conclusió.....</b>	<b>395</b>
<b>5.</b>	<b>Referències Bibliogràfiques .....</b>	<b>413</b>



## AGRAÏMENTS

Vull agrair totes les atencions concedides pels directors, la Dra. Denise Boyer i el Dr. Xavier Pla, durant les diferents parts del treball - configuració de la problemàtica inicial, desenvolupament de la recerca i redacció definitiva -, així com el seu suport i les seves interessants reflexions al voltant del projecte. A més, i sense voler oblidar ningú, crec que cal esmentar un seguit de persones sense les quals el projecte definitiu hagués estat diferent. Agraeixo a la Dra. Marie-Claire Zimmermann les primeres converses al voltant de la problemàtica i l'interès que va expressar pel treball durant la seva fase inicial. Les idees, propostes i comentaris del Dr. Jordi Gracia també han resultat molt importants pel desenvolupament de la tesi, des de la primera etapa. L'Oriol Borrega ha resultat decisiu en el tractament i la utilització dels diferents programaris emprats en la darrera part de la recerca. Alguns amics m'han fet suggeriments que he escoltat. Entre d'altres, són Ferran Lloret, Manuel Martínez i Joana Hurtado: amb tots ells he compartit converses fecundes, lectures fèrtils i angoixes improductives. Aprofito per a fer-me meu el lloc comú i explicitar que si els resultats que aquí es presenten contenen algunes respostes d'interès a la problemàtica plantejada, també deuen presentar inexactituds i errors. Només aquests últims són responsabilitat meua i em corresponen íntegrament. Agraeixo també a les institucions de les quals he format part d'una manera o altra, perquè han afavorit les condicions per aconseguir portar la tesi a bon port: Universitat Paris IV-Sorbonne, Universitat de Girona i Universitat de Barcelona. Per acabar, vull esmentar la col·laboració inestimable, la disponibilitat i l'interès que va mostrar Pere Gimferrer en la fase final d'aquest treball.

*Poetry is the subject of the poem.*

Wallace Stevens

*Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.*

Marcel Proust

*Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite.*

Gilles Deleuze

## **INTRODUCCIÓ**

## 0. Introducció

L'objecte d'aquesta tesi és l'estudi del canvi de llengua que es produeix en l'obra poètica de Pere Gimferrer. Per a poder arribar-hi, haurem de posar en marxa un triple itinerari - crític, teòric i metodològic -. A més d'analitzar les diferents raons que intenten explicar aquest canvi, la nostra investigació també es proposa aconseguir un apropament exhaustiu a les particularitats lingüístiques específiques de l'obra poètica.

Anirem, doncs, de l'escriptor a l'obra i de l'obra a l'escriptor. La problemàtica que desenvoluparem apunta a la resolució d'una qüestió central: intentar dilucidar si el canvi de llengua – del castellà al català, del català al castellà - implica necessàriament un canvi d'estil, o bé si l'estil de l'escriptor queda determinat independentment de les diferents llengües particulars d'escriptura. És a dir, volem estudiar si tenim suficients raons per a fer bona la frase de Buffon segons la qual *Le style, c'est l'homme même*, més enllà dels canvis que es puguin ocasionar en el seu itinerari creatiu. Tot i que nosaltres ens allunyarem de tota teoria idealista de l'expressivitat segons la qual el llenguatge podria ser interpretat com el símptoma d'una subjectivitat particular, sí que pretendrem observar si en el canvi de llengua es produeixen modificacions significatives que generin una alteració de l'estil de l'escriptor, entenent estil com un seguit d'indicis que singularitzen la signatura d'un autor, d'un període o d'una escola literària particular. De fet, el nostre interès no passa per precisar els trets determinants dels diferents estils de Gimferrer, sinó que vol mostrar les possibles diferències que hi pugui haver entre ells – si existeixen -.

Haver triat l'exemple de Pere Gimferrer per a afrontar l'anàlisi d'aquesta problemàtica no s'ha de comprendre com un fet circumstancial. Al nostre entendre, aquest cas resulta paradigmàtic per a poder estudiar la funció del canvi de llengua en l'itinerari d'un escriptor, atès que no es produeix, en l'obra poètica

del nostre autor, cap interposició entre les llengües de creació: quan Gimferrer publica poesia en castellà no ho fa en català, i viceversa. A més d'això, ha resultat decisiu el fet es tracti d'un escriptor contemporani, ja que ens trobem davant d'una poètica en marxa que no està encara del tot filtrada ni per la tradició ni per la crítica, fet que afegeix al nostre treball un "risc" intel·lectual que estem disposats a prendre. Per totes aquestes raons, creiem poder afrontar amb rigor les particularitats més importants del projecte literari de Pere Gimferrer, i acostar-nos-hi sense apriorismes metodològics ni ideològics.

Molt aviat, Gimferrer esdevé una figura cabdal per a poder entendre els canvis que, a finals dels anys 60, es produeixen a la poesia espanyola. Tot i així, pocs anys després d'haver rebut, l'any 1966, el *Premio Nacional de Poesía*, Gimferrer decideix fer servir el català com a llengua d'expressió poètica. El problema que intentarem plantejar no té a veure amb la llengua d'ús, sinó amb el canvi que es produeix. En aquell moment, l'autor creu que el català és una llengua que li ha de permetre parlar més seriosament de si mateix<sup>1</sup>. Molts anys després, Gimferrer torna a emprar el castellà com a llengua d'escriptura. El que ens sembla interessant de totes aquestes anades i vingudes és examinar les modificacions que es van produint en les diferents veus poemàtiques que l'autor va construir i com això es resol en la seva obra. Per a poder fer-ho, inclourem aquesta problemàtica dins d'una altra més general que consisteix en detectar els elements que ens poden permetre parlar del vincle de Gimferrer amb la *modernitat literària*. Després de descriure i justificar les raons que expliquen aquest nexa - fet que ens portarà a estudiar algunes de les característiques particulars de la poètica del nostre autor -, ens centrarem en l'anàlisi particular del canvi de llengua i la seva resolució efectiva en les diferents obres.

Cal deixar clar que ens centrarem en l'obra poètica de l'autor, ja que pel que respecta a la crítica i l'assaig Gimferrer continua escrivint indistintament en català i castellà. Tot i l'interès que desperta en nosaltres la resta de la seva producció,

---

<sup>1</sup> Munné, A., "Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista a Pere Gimferrer", *El Viejo Topo*, 26, (XI/1978), p.40

hem considerat important concentrar el nostre estudi en l'anàlisi de l'obra poètica perquè és en aquest gènere on es produeixen, de manera estricta, les variacions de llengua. Això no vol dir que no ens fixem en algunes obres que ens puguin resultar interessants pel que fa a la configuració de la poètica del nostre autor. També cal dir que si bé nosaltres, pel que fa a l'estudi lexicomètric, ens ocuparem de manera precisa del canvi - del castellà al català - que es produeix l'any setanta, no podrem deixar de fer contínua referència a l'altre canvi, del català al castellà, que té lloc l'any 2006. De fet, moltes de les conclusions que podrem obtenir per a l'anàlisi del primer canvi ens seran útils per a poder explicar el segon. El nostre estudi servirà, doncs, per estudiar i precisar els canvis i les raons que es produeixen en anar d'una llengua a l'altra.

## 0.1 METODOLOGIA EMPRADA

Generalment, sigui quin sigui el seu referent metodològic o la dimensió del seu objecte l'estudi, les investigacions no acostumen a fer reflexions directes sobre la metodologia de recerca que empren ni expliciten els límits que s'imposen, com si els pressupòsits dels quals parteixen fossin immutables i admesos per tothom. Per aquesta raó ens ha semblat important explicar l'interès d'aquesta mena d'anàlisi que volem portar a terme.

La necessitat d'estudiar la resolució lingüística particular de cada llibre ens ha portat a cercar una metodologia que ens permeti fer una lectura objectiva centrada en la *literalitat* de les obres. L'exhaustivitat és una de les nostres premisses i la metodologia emprada no pot desdir-se'n sota cap excusa. L'estadística lingüística i les anàlisis quantitatives i qualitatives dels textos ens han obert una porta per a poder portar a terme la nostra recerca, oferint-nos noves eines per a continuar d'una altra manera el que porten anys fent la filologia i la crítica literària. La dificultat i particularitat del mètode radica en la translació de l'objecte literari a l'espai numèric ja que, com sabem, aquesta translació és una condició necessària per a tot treball d'estadística computacional. Emprar aquesta metodologia ens ha

permès estudiar l'obra exhaustivament i, al mateix temps, utilitzar-la ha estat una manera de vindicar l'interès que poden tenir aquest tipus d'apropaments per als estudis literaris. Per aquest motiu, aquest treball és també una manera de justificar la necessitat d'adequar la metodologia al problema que es presenta i no pas decidir el problema en funció de la metodologia que es domina. Al nostre entendre, construir un problema i una posició per a estudiar-lo forma part dels propòsits inicials de la tesi. Aquests dos constituents cal definir-los abans de plantejar una possible solució.

De les diferents aproximacions lingüístiques al fet literari, aquí considerarem els apropaments lexicomètrics centrats en l'anàlisi quantitativa i qualitativa de la literatura: l'estadística lingüística, la lingüística de corpus o, per exemple, l'estudi de les unitats temàtiques textuais. En qualsevol d'aquestes anàlisis caldrà tenir en compte dos aspectes: en primer lloc, aquest tipus d'estudi ens permetrà obtenir una sèrie de resultats independents d'aquell que fa la recerca i, per tant, podran resultar útils per a treballs posteriors d'altres investigadors sigui quin sigui l'enfocament del seu treball, – en aquest sentit els diferents programaris utilitzats en el nostre treball han aportat un ajut molt important–; pel que fa al segon aspecte, fem referència al salt hermenèutic que ens reclamarà l'anàlisi, l'estudi i el desenvolupament dels resultats. Aquest segon aspecte és el que singularitzarà la nostra investigació.

La metodologia que utilitzarem per als nostres propòsits no s'ha d'entendre com un intrús extern que intenta suplantar les funcions que ha portat a terme la recerca literària durant segles, sinó que més aviat consisteix en un encontre natural entre la recerca literària i unes noves tècniques que ens permeten realitzar certes tasques que fins al moment l'investigador no es podia ni plantejar com a possibles. És important tenir en compte que aquests mètodes s'han d'entendre com a simples eines que han d'ajudar a portar a terme la recerca. Ens sembla interessant haver pogut adaptar les respostes i els mètodes per a obtenir-les, a les preguntes que hem anat plantejant al llarg de tota la nostra investigació.

El mètode lexicomètric que hem emprat es mou entre la singularitat i l'abstracció, entre la particularitat i la distància, i això no ho entenem com un obstacle, sinó com una forma específica de coneixement que permet centrar-nos en l'organització dels diferents corpus i en les seves relacions, a més de l'anàlisi exhaustiva dels elements que els conformen. Construïm el nostre treball entre l'interès per la successió diacrònica i l'atenció al distanciament sincrònic. Així, doncs, a la novetat que suposa abordar l'autor des d'aquesta problemàtica concreta del canvi de llengua, cal afegir la novetat que suposa fer-ho a través d'aquesta metodologia particular.

## 0.2 GIMFERRER I LA CRÍTICA

Tot i que la bibliografia sobre Pere Gimferrer és molt nombrosa, caldrà que en repassem una selecció que sigui representativa dels aspectes crítics que han estat estudiats fins avui. La part castellana de l'obra ha estat estudiada de manera extensa per Julia Barella<sup>2</sup> en el pròleg que acompanya la reedició de l'obra castellana completa feta l'any 2000 per l'editorial Visor. Alguns anys abans ja havia aparegut un extens estudi de Jordi Gracia<sup>3</sup> amb motiu de la publicació de l'edició crítica d'*Arde el mar*. Cal dir que aquest text no només s'ocupa de l'obra castellana, sinó que analitza els vincles de l'autor amb l'avantguarda, la seva relació amb la cinefília i la trajectòria literària en les dues llengües. No cal dir que el canvi de llengua de l'autor, que ocupa el nucli del nostre treball, ja ha estat estudiat per alguns crítics, com per exemple: José Manuel López de Abiada<sup>4</sup>, Jenaro Talens<sup>5</sup> o Margaret Persin<sup>6</sup>. Mentre López de Abiada i Talens ens parlen

---

<sup>2</sup> Barella, J., "Introducción", dins Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*, Madrid, Visor, 2000, p.7-89

<sup>3</sup> Gracia, J., "Introducción", dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 11- 98

<sup>4</sup> López de Abiada, J. M., "'Yo sabía que era Pere y no Pedro': Reflexiones en torno al cambio lingüístico y al personaje poético en Pere Gimferrer.", dins Canonica, E. & Ernst Rudin (ed.), *Literatura y bilingüismo: Homenaje a Pere Ramírez*, Kassel, Reichenberger, 1993, p.71-85

<sup>5</sup> Talens, J., "Reflexiones en torno a la poesía última de Pedro Gimferrer", *Ínsula*, 304, (III/1972), p.15



d'una continuïtat en el pas de la poesia escrita en castellà a la poesia en català, Persin es centra en les diferències i comenta la dimensió metapoètica que pren l'obra catalana. Si parlem de l'obra escrita en català, haurem de fer referència a l'anàlisi detallada que Arthur Terry<sup>7</sup> fa l'any 1981 al pròleg del volum *Mirall, espai, aparicions*, llibre que recull tota l'obra catalana de Gimferrer fins l'any 1981. Si busquem anàlisis globals de tota la producció, tenint en compte que és un autor que segueix escrivint, cal fer al·lusió als pròlegs de dues antologies fetes per Enric Bou<sup>8</sup> i Luis García Jambrina<sup>9</sup>. Aquests articles que hem citat són els més importants que s'ocupen de construir una perspectiva general de l'obra de Gimferrer. Evidentment, les diferents obres particulars de Gimferrer també han estat objecte de nombrosos estudis - pròlegs, ressenyes, articles, etcètera - i molts d'aquests textos seran convocats al llarg del nostre treball. Tot i així, ens sembla interessant incidir en algunes publicacions importants pel que fa a l'anàlisi d'aspectes particulars de l'obra. Si ens centrem en els estudis que fan referència als diferents gèneres cultivats per Gimferrer, cal destacar l'estudi del *Dietari* que fa Enric Bou<sup>10</sup> o l'article d'Octavio Paz<sup>11</sup> sobre la novel·la *Fortuny*. Tal vegada les tasques de crític i traductor han estat les menys estudiades, encara que podem destacar l'estudi de Marie-Claire Zimmermann<sup>12</sup> sobre les versions de Ausiàs March de Gimferrer. La mateixa professora Zimmermann s'ha ocupat d'aspectes concrets de la poesia del nostre autor, a partir del desenvolupament del concepte de *veu poemàtica*<sup>13</sup>. Pel que fa als estudis temàtics, destaquem el recorregut per

---

<sup>6</sup> Persin, M., "Snares: Pere Gimferrer's Los espejos/Els miralls.", *Studies in Twentieth Century Literature*, 16, 1992, p.109-126

<sup>7</sup> Terry, A., "Pròleg: la poesia de Pere Gimferrer", dins Gimferrer, P., *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p.7-92

<sup>8</sup> Bou, E., "Pròleg", dins Gimferrer, P., Bou, E. (ed.), *Antologia poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1999, p.7-46

<sup>9</sup> García Jambrina, L., "El poeta y sus máscaras: Vida u obra de Pere Gimferrer", dins Gimferrer, P., *Marea solar, marea lunar*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p.9-79

<sup>10</sup> Bou, E., "Pere Gimferrer: escriptors i escritura", *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p.117-124

<sup>11</sup> Paz, O., "La trama mortal", *Anthropos*, 140, 1993, p.62

<sup>12</sup> Zimmermann, M.-C., "Pere Gimferrer, traducteur d'Ausias March", *Actes du XXIIIème Congrès de la Société des Hispanistes français*, Caen, Université de Caen, 1989, p.59-84

<sup>13</sup> Zimmermann, M.-C., "La Voix poématique et les métaphores de la lumière dans les sonnets de Pere Gimferrer: À propos de *La llum*", dins Cerdan F. (ed.), *Hommage à*

l'ordre simbòlic d'una part de l'obra catalana de Gimferrer que fa Jaume Pont<sup>14</sup> i l'estudi del conjunt de l'obra poètica, del 1963 al 1982, de Diego Martínez Torrón<sup>15</sup>, a partir d'alguns temes que van apareixent al llarg de tota l'obra, com la noció d'espai o el concepte "Amor". Un altre dels estudis que cal remarcar és l'anàlisi que fa Túa Blesa<sup>16</sup> sobre els camins que pren la transgressió a *Mascarada* i *L'agent provocador*.

A més de l'ordre simbòlic de la poesia de Gimferrer, un altre aspecte que ha estat estudiat de forma insistent és la relació de l'obra amb les altres arts, especialment amb el cinema, com és el cas dels articles d'Antonio Monegal<sup>17</sup> o Laura González<sup>18</sup>. La nova etapa en llengua castellana de l'obra de Gimferrer inaugurada l'any 2004 amb els poemaris *Interludio azul* i *Amor en vilo*, i continuada amb *Tornado*, no ha estat de moment objecte d'estudi detallat per part de la crítica literària. De tota manera, destaquem l'article de Jordi Gracia<sup>19</sup> aparegut poc després de la publicació del darrer llibre. Per a posar ordre a tot aquest material existeix una pàgina web feta pel professor Enric Bou que explora la poètica de Pere Gimferrer i organitza tota la bibliografia disponible sobre l'autor<sup>20</sup>. La bibliografia que apareix en aquesta pàgina és una actualització de la

---

Robert Jammes, Toulouse, PU du Mirail, 1994, p. 1219-1229. & Zimmermann, M.-C., "Théorie et pratique de l'explication en poésie", Caen, Les documents de la MRSH de Caen, 11, (XI/ 2000), p.19-28. Cal destacar també la introducció d'aquesta autora als temes generals de l'obra de Gimferrer: Zimmermann, M.-C., "Formes d'escriptura en l'obra de Pere Gimferrer", *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, 2003

<sup>14</sup> Pont, J., "La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)", *Els Marges*, 20, (IX/1978), p.110-121

<sup>15</sup> Martínez Torrón, D., "La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)", *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987, p.451-474

<sup>16</sup> Blesa, T., "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Els Marges*, 70, 2002, p.109-119

<sup>17</sup> Monegal, A., "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer.", *Anthropos*, 140, (I/1993), p.57-61

<sup>18</sup> González, L., "Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética." *La Nueva Literatura Hispánica* 1, 1997, p.95-103

<sup>19</sup> Gracia, J., "Tutto tremante", *El País. Babelia*, (4/X/2008)

<sup>20</sup> <http://www.brown.edu/Research/Gimferrer/>

que ja havia aparegut en el monogràfic de la revista *Anthropos* dedicat a Gimferrer que porta per títol: “Pere Gimferrer. Una poètica del instante”<sup>21</sup>.

Si parem atenció als treballs acadèmics que fins a l’actualitat s’han fet sobre el nostre autor, ens adonem que han estat, majoritàriament, treballs centrats en un període concret de la poesia espanyola o catalana que incorporen l’exemple de Gimferrer. Un exemple és : *Ecos en el vacío: El "esencialismo" en la poesía española contemporánea: 1970-1990*<sup>22</sup> de Laura López Fernández, que s’ocupa de l’anàlisi de l’experiència estètica i metafísica al llibre *Apariciones*. A més de les tesis contextuais que s’ocupen d’algun aspecte particular de l’obra de Gimferrer, també trobem estudis que s’han centrat en la influència d’algun escriptor sobre Gimferrer, com per exemple la tesi de Luis Ríos que porta per títol *Octavio Paz y España: El jardín imaginario (Luis Cernuda, Jorge Guillen, Pere Gimferrer)*<sup>23</sup>, que a partir de l’anàlisi d’*Arde el mar*, intenta identificar el model d’imatges o esquemes simbòlics provinents d’Octavio Paz.

Pel que fa a les tesis centrades exclusivament en l’obra de Pere Gimferrer en trobem dues: la primera, de Christopher Chlanda, porta per títol *La expresión poética de Pere Gimferrer*<sup>24</sup> i fou presentada l’any 1981. La segona, més recent, és *La toma de palacio de invierno (la poesía de Pere Gimferrer)* de José Luis Rey i va ser publicada l’any 2004 per l’editorial Pre-Textos, sota el títol *Caligrafía del fuego*<sup>25</sup>, després de guanyar el premi “Gerardo Diego” d’investigació literària. Mentre la primera s’ocupa de la renovació que incorpora l’obra de Gimferrer respecte els models poètics instaurats i para atenció a l’evolució dels aspectes constructius de la imatge poètica, la segona intenta forjar una distinció, a partir del desenvolupament d’un seguit de nocions teòriques vinculades a la fenomenologia

---

<sup>21</sup> Bou-Maqueda, E. & Jordi Gracia, “Bibliografía de y sobre Pere Gimferrer”, dins “Pere Gimferrer. Una poètica del instante”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.28-31

<sup>22</sup> López-Fernández, L., *Ecos en el vacío: El esencialismo en la poesía española contemporánea: 1970-1990*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

<sup>23</sup> Ríos, L., *Octavio Paz y España: el jardín imaginario, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pere Gimferrer*, Columbia University, 2002

<sup>24</sup> Chlanda, Ch., *La expresión poética de Pere Gimferrer*, Yale University, 1981

<sup>25</sup> Rey, J.L., *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1961-2001)*, Valencia, Pre-Textos, 2005

filosòfica, que divideix l'obra de Gimferrer en tres etapes separades per la diferent concepció del fet poètic.

### 0.3 PARTICULARITATS I DESENVOLUPAMENT DEL NOSTRE TREBALL

Com veiem, en tots els estudis als quals hem fet al·lusió hi ha una preeminència d'allò temàtic i interpretatiu sobre allò textual. A l'interès que tenen aquest tipus d'apropaments, el nostre treball hi afegeix una nova perspectiva per a tractar una qüestió que si bé ha estat apuntada no ha estat mai explicitada com a nucli d'un treball de recerca, i encara menys des del nostre enfocament que prioritza allò *textual* – literal - sobre allò temàtic. El canvi d'escala al qual aspira aquest apropament ens obliga a passar de l'estudi de la sociologia literària a l'estudi dels documents, passar del “monument” al “document” tal i com diu Michel Foucault a l'inici de *L'archéologie du savoir*<sup>26</sup>. Això ens permetrà aïllar, agrupar, posar en relació i construir diferents conjunts dins l'obra. Abordar l'estudi dels diferents corpus a partir de l'anàlisi lèxica i sintagmàtica seguint un mètode endogen i no pas una anàlisi temàtica preestablerta ens pot permetre aportar noves claus interpretatives per a acostar-nos a l'obra de Gimferrer.

Per aquesta raó, com explicàvem a l'inici d'aquesta introducció, aquest treball es presenta a partir d'un triple itinerari: crític, teòric i metodològic. Aquests tres aspectes resulten indispensables per a la mena de treball que aquí es posa en marxa i, al mateix temps, ens ajuden a definir les tres grans parts de la tesi. L'aspecte crític, que ocupa la primera part, fa al·lusió a l'estudi de la recepció de l'obra de Gimferrer i al recorregut de l'autor per arribar a configurar una veu pròpia.

En el primer capítol d'aquesta primera part farem un apropament interpretatiu a l'itinerari de l'escriptor que ens haurà de permetre escatir el seguit de processos de trencament i continuïtat més importants que hi trobem (§1.1). Per a portar a

---

<sup>26</sup> Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.14-15

terme aquesta itinerari interpretatiu hem tingut en compte, a més de la bibliografia crítica, el fons hemerogràfic vinculat al nostre autor. Aquesta part resulta indispensable perquè ens concedeix la possibilitat d'integrar el canvi de llengua dins un moviment més general de la poètica del nostre autor, lligat al que definirem com *tradició moderna*.

En els següents capítols d'aquesta primera part ressegüim la consolidació d'aquesta *tradició moderna* (§1.2.1) intentant definir-la i circumscriure-la a un imaginari precís i, posteriorment, veurem com Gimferrer s'hi relaciona (§1.2.2). Això ens portarà a tractar en les seves obres temes com la problemàtica genèrica, el joc intertextual o la dialèctica factualitat/ficcionalitat (§1.3.1-§1.3.2). Aquests mecanismes ens ajudaran a configurar la particular poètica del llenguatge que desenvolupa Gimferrer al llarg de la seva obra (§1.3.3).

La segona part correspon a l'aspecte teòric i es centra en el desenvolupament de la problemàtica general del canvi de llengua entesa com una problemàtica moderna. Per a poder acostar-nos-hi ens centrarem en la discussió teòrica dels conceptes "llengua pròpia", "llengua estrangera" o "llengua literària" i ens apropiem, a partir de la noció de frontera (§2.1.1), al desenvolupament teòric que la modernitat fa d'aquests conceptes, és a dir, als vincles entre escriptura, estrangeria i extraterritorialitat (§2.1).

Una vegada haguem discutit aquesta qüestió teòrica, analitzarem alguns casos particulars d'escriptors que, en la modernitat, escriuen en més d'una llengua i intentarem compondre'n una tipologia. Quan hàgim plantejat aquests punts d'interès, i sense voler centrar-nos en les qüestions tractades àmpliament per la sociolingüística, ens preguntarem pel cas particular dels escriptors que escriuen *entre* el català i el castellà (§2.2.1). Encara dins la segona part (§2.2.2), ens ocuparem del cas de Pere Gimferrer i analitzarem els mètodes de què disposem per a afrontar la nostra pregunta inicial.

L'aspecte metodològic ens ocuparà el darrer capítol de la segona part (§2.3), on decidirem la metodologia particular més adient per a fer front a les particularitats de la nostra recerca i delimitarem el corpus amb el qual treballarem (§2.3.3 - §2.3.3). La tercera part la dedicarem a l'estudi lexicomètric i a l'anàlisi comparativa i interpretativa del canvi de llengua. Després de dividir l'obra en dos grans grups: l'obra escrita en castellà i l'obra escrita en català, farem l'anàlisi dels aspectes lèxics i sintagmàtics d'aquests dos conjunts (§3.1 - §3.2 - §3.3). L'estudi dels aspectes lèxics inclou: l'estudi de la riquesa lèxica i els hàpax – que avalua la quantitat de lèxic emprat per l'autor -; l'estudi del creixement lèxic - que ens permet veure l'aportació del lèxic de cada llibre al corpus general -; la distància lèxica – que ens permet comparar tots els llibres a partir del seu contingut lèxic i temàtic; i l'anàlisi dels lemes més freqüents – que ens mostra els lemes més emprats en cada obra i en el corpus total -. Pel que fa a l'estudi dels aspectes sintagmàtics tenim: la distribució de les categories gramaticals, les anotacions semàntiques del lèxic i les estructures més usuals. Després de fer els càlculs dins de cada corpus particular, en el darrer capítol de la tercera part posarem en comú els resultats de l'obra catalana i castellana per a poder trobar-ne diferències i similituds (§3.4).

Una vegada efectuada l'anàlisi comparativa del canvi de llengua, intentarem vincular els resultats obtinguts en la darrera part al desenvolupament crític de la primera part i a l'exposició teòrica de la segona. Entenem que la nostra proposta pugui generar suspicàcies crítiques atès que tot i ocupar-se de l'especificitat lèxica se centra en una descripció panoràmica dels diferents corpus que anirem constituint. Precisament, aquestes possibles sospites i l'absoluta confiança en aconseguir dispersar-les ens han ajudat a seguir endavant. Tot i així, cal dir que tota singularitat literària només es desvetlla a partir del diàleg i la confrontació que siguem capaços d'establir amb un seguit de models generats per la pretensió generalitzadora. Aquest aclariment hauria de servir per a justificar l'intent que bastirem: comprendre els moviments i les raons del canvi de llengua que es produeixen en l'obra de Gimferrer. Tot i que la nostra pregunta inicial sembla

limitada i concreta, té una voluntat general ja que s'amplia a mesura que es van desvetllant les múltiples qüestions que la problemàtica inicial amaga.

En la conclusió (§4) voldrem posar en relació aquests tres aspectes per a poder afrontar la pregunta que formulàvem a l'inici d'aquesta introducció. Volem, per acabar, fer nostres les paraules de Gimferrer que apareixen en el pròleg del seu llibre sobre la poesia de J.V. Foix: “La meva tasca s’ha proposat ser abans que res minuciosa i humil; minuciosa, per tal com he procurat, en tots aquells llibres que estudio d’una manera individual, no passar per alt cap implicació ni cap passatge obscur; humil per tal com he volgut, sobretot, deixar que l’obra parlés per ella mateixa”<sup>27</sup>.

Tal i com Gimferrer es proposa, també nosaltres intentarem que l’obra parli des de la seva especificitat. Per a poder aconseguir-ho haurem de posar en marxa tot l’itinerari que hem descrit.

---

<sup>27</sup> Gimferrer, P., *La poesia de J.V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974, p.5

**Primera Part:**

**Una poètica moderna: Explicitació i extensió**





## 1.1 L'espai literari de l'escriptor: Itinerari i recepció crítica

En aquesta primera secció de la primera part es presenta un panorama crític de l'obra de l'autor des dels seus inicis fins al present. L'interès que pot tenir la reconstrucció de l'espai literari que ha anat forjant l'escriptor està orientat a la detecció i recerca de la problemàtica que es desenvoluparà posteriorment.

Resseguir l'itinerari de qualsevol creador ens resulta útil per a crear una continuïtat a partir dels diferents elements que intervenen en la recerca i construcció d'una veu pròpia. En el cas del nostre autor, el primer impuls en la construcció d'aquesta veu és un impuls de caire mimètic, on el que pretén l'incipient escriptor és reproduir el que ha llegit i que li ha agradat. Certament, aquest primer vincle amb la literatura resulta difícilment resseguible, però hi ha una segona etapa tan decisiva com aquesta primera que correspon al moment en què la literatura deixa de ser únicament un divertiment i es converteix en objecte d'estudi aprofundit:

“Jo tinc, per exemple, onze o dotze anys i començo a estudiar literatura seriosament. Hi ha un pla determinat, més o menys encertat, que comença pels clàssics. És evident que els clàssics no poden ser assimilats més que d'una manera parcial i que l'impuls mimètic que derivarà del seu estudi serà incomplet. Malgrat tot, els començo a llegir.”<sup>28</sup>

Ja des de molt jove, pels voltants de l'any 58, Gimferrer descartà la influència dels models instal·lats i a partir dels quals s'escrivia poesia a Espanya: “No era un tipus d'escriptor que jo volgués ser”<sup>29</sup>. Com a substitut d'aquell imaginari existent

---

<sup>28</sup>Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències*, València, Edicions 3i4, 1993, p.24

<sup>29</sup>*Ibidem*, p.28

a l'època, centrat en un tipus de poesia<sup>30</sup> que s'identificava amb els postulats del "realisme crític", Gimferrer va activar un seguit de lectures i influències artístiques allunyades del context de la poesia espanyola de l'època. Tot i que la connexió de la poesia de postguerra amb el realisme no és pas homogènia i que durant els anys quaranta i cinquanta coexisteixen diferents orientacions dins la poesia espanyola, cal dir que molts dels poetes que comencen a fer poesia al voltant de l'any 1965 consideren que hi ha una hipertrofia de realisme en els models imperants<sup>31</sup>. Per aquesta raó existeix una voluntat explícita d'acabar amb la referencialitat realista i l'orientació psicologista de la poesia de l'època.

"Mi desinterés por la poesía imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas: a mí me gustaba la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc. Mis poetas preferidos eran en España los de 27, a quienes debo mucho, y fuera de ella, además de Perse, Eliot y sobretodo Pound. En prosa Faulkner, Proust y Henry James. Siempre me sentí deudor del surrealismo."<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> "Después del terremoto cultural de las vanguardias en los años veinte, y de la catástrofe que supuso en el caso español la guerra civil, las dos generaciones poéticas que ocupan el espacio de la postguerra modificaron la dirección estética que habían heredado. Estas generaciones, inmediatamente anteriores a la que centra nuestra atención, recabaron para el yo el protagonismo en la representación del mundo exterior. La recuperación del yo se oponía a la despersonalización que había caracterizado la producción vanguardista, mientras que la presencia del mundo exterior referenciado en el poema lo hacía al autismo artístico de esas mismas vanguardias. En tal sentido, la poesía de postguerra es una creación vertebrada por el *yo social*, en palabras de Carlos Bousoño, para quien, desde un realismo de partida esencialmente coincidente en ambas generaciones, los componentes de la primera prestarían mayor atención al elemento "sociedad", en tanto que los de la segunda harían lo propio con el elemento "yo".", Prieto de Paula, Ángel L., *Musa del 68*, Madrid, Hiperión, 1996, p.13-14

<sup>31</sup> "No puede establecerse una línea tajante y maniquea entre quienes mantenían relación con la poesía social y quienes estaban prioritariamente volcados a una orientación epistemológica o de experimentación lingüística. Algunos de ellos, por ejemplo Ángel González – como, si queremos referirnos a los de la generación anterior -, testimoniaban una preocupación por lo colectivo que no estaba reñida con la exigencia estilística ni con la indagación verbal.", *Ibid.*, p.16

<sup>32</sup> Gimferrer, P., "Poética", dins Castellet, J. M., *Nueve Novísimos* (1970), Barcelona, Península, 2001, p.152

Caldrà, però, establir algunes precisions sobre aquesta citació. Aquest seguit de noms que Gimferrer invoca són indispensables per a comprendre el seu propòsit d'inscriure's en una tradició determinada que havia estat bandejada a partir de la postguerra espanyola. Segons l'autor, l'època que va de l'acabament de la guerra fins els anys setanta és definible en els següents termes: “la pérdida de la tradición contemporánea y la lenta lucha por recobrarla. Tal es, pienso, el verdadero fondo del asunto, sobre el que veremos perfilarse diversos incidentes cuyo valor es el de síntomas o episodios de esta peripecia central.”<sup>33</sup>

En conseqüència, Gimferrer rebutja un determinat tipus de poesia que s'instaura a la immediata postguerra, i que ve definida pel refús i l'exclusió de tot allò que pogués associar-se a l'avantguarda. La voluntat, per part del règim franquista, d'imposar una poesia “oficial” va negar qualsevol temptativa d'explorar les possibilitats de renovació que oferia la poesia contemporània que es feia a Espanya i, fins i tot, va decidir les possibles interpretacions dels autors existents<sup>34</sup>. Així, en els models poètics que es van instaurant en aquell moment, es produeix una mena de procés involutiu que s'instal·la en el convencionalisme. Oposada a aquesta poesia, en sorgeix una altra que s'organitza a partir de la presa de consciència, per part dels poetes, de la realitat particular que viu el país: “Tras la estupidezación del espantajo neogarcilasista, se adquiere brusca y brutal

---

<sup>33</sup> Gimferrer, P., “El pensamiento literario (1939-1976)”, dins Castellet, J.M. (ed.), *La cultura española bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p.108

<sup>34</sup> “Se proscibía a Gómez de la Serna; el Juan Ramón de *Espacio* o de *Dios desado y deseante* o de *Españoles en tres mundos* era relegado al ghetto en beneficio de *Platero y yo*; incluso en los poetas admitidos por el “establishment” se operaba esta selección en aras de una lectura ortodoxa[...] Así se ignoraba al Cernuda de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*. Cernuda se había crecido como poeta en la experiencia del exilio, al beber en las fuentes de la poesía inglesa y olvidar su juvenil surrealismo. Igualmente, *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* e incluso *La destrucción o el amor* eran atributos del joven Aleixandre a las modas de la época: “Aleixandre era “el poeta de *Sombra en el paraíso*”. *Poeta en Nueva York* se consideraba un error de Lorca, un tanteo en caminos extraños y peligrosos. Y, por supuesto, Gerardo Diego era el poeta de los sonetos y romances, no el autor de *Imagen* y *Biografía Completa*. Y si un poeta – Larrea –, al interrumpir su obra poética en 1932, no posibilitaba esta distinción, se le daba su merecido: permanecía inédito y ausente de las antologías.” Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, dins Gimferrer, P. & Salvador Clotas, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, p.94

conciencia de la realidad como pesadilla vivida; rápidamente se remite luego la poesía a causas históricas, y surge la poesía social.”<sup>35</sup> Es produeix una continuïtat entre els condicionants que defineixen aquestes dues estètiques: “un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los autores “de izquierdas” en la mejor coartada de la situación que creían combatir y ha terminado, incluso en el terreno personal, por convertirles [...] en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud”<sup>36</sup>.

Aquest és, a grans trets i seguint el criteri de Gimferrer, l’itinerari que segueix una important part de la poesia espanyola des dels anys 40 fins als inicis dels seixanta. Per això, quan Gimferrer diu que cal lluitar per recuperar la tradició literària contemporània, apunta a la generació del 27 i, més precisament, a alguns noms molt concrets com Aleixandre, Cernuda o Alberti. Evidentment, hi ha grups i autors que escriuen poesia durant aquest període que va dels 40 als 60 i que no corresponen a aquest esquema. Gimferrer valora especialment la poesia d’autors com José Hierro, Carlos Bousoño o José Luis Hidalgo. Resulta interessant tenir en compte que la “descoberta” de certs noms i la vindicació d’alguns altres poetes d’aquells anys, han ajudat a comprendre una realitat molt complexa que havia quedat amagada darrera la idea d’un suposat realisme predominant.

En aquest procés de recuperació de la tradició contemporània, Gimferrer hi jugarà un paper decisiu, com ho farà també el grup dels *Novísimos*. De tota manera, abans d’arribar als *Novísimos*, hi ha altres poetes que ja no formen part de la generació d’Otero i presenten una proposta poètica singular i que a Gimferrer li resulta interessant<sup>37</sup>: “Me refiero al grupo barcelonés de “*Laye*”, Ángel González, Caballero Bonald, Valente y alguno más joven que ellos, como Brines – que

---

<sup>35</sup> Gimferrer, P., “El pensamiento literario (1939-1976)”, dins Castellet, J.M. (ed.), *La cultura española bajo el franquismo, Op. Cit.*, p.112

<sup>36</sup> Gimferrer, P. & Salvador Clotas, *30 años de literatura en España, Op. Cit.*, p.96

<sup>37</sup> Veure: Gimferrer, P., “La poesía última de José Ángel Valente”, *Triunfo*, 461 (03/IV/1971), p.46-47, “La poesía de Claudio Rodríguez”, *Triunfo*, 472, (19/06/1971), p.54-55

forman buena parte de lo más consolidado de la poesía española de postguerra”<sup>38</sup> Segons el nostre autor, aquests poetes: “Pasan de largo ante el existencialismo religioso y ante la primera y más gesticulante poesía social [...] No participan de la crispación y el desmelenamiento cavernícola con que el anatema contra la vanguardia hipoteca a muchos de sus precursores, como tampoco el engolamiento de cuello duro o el reaccionarismo agrario de los neogarcilasistas convertidos al iberismo transcendente.”<sup>39</sup>. A aquest conjunt de poetes hi podem afegir els noms de Claudio Rodríguez i Jaime Gil de Biedma, a qui Gimferrer destaca com un dels millors poetes espanyols de postguerra<sup>40</sup>.

Precisament és Gil de Biedma qui, l'any 1965, en un article publicat al diari novaiorquè *The Nation*, ja present l'arribada dels nous poetes que hauran de ser els portadors d'una estètica nova que substitueixi la imposada per la literatura social. No resulta gaire agosarat suposar que Gil de Biedma, quan escriu aquest text, pensa en Pere Gimferrer: “Pero no sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversas etiquetas y con varios matices, durante los últimos

---

<sup>38</sup> Gimferrer, P., “El pensamiento literario (1939-1976)”, dins Castellet, J.M. (ed.), *La cultura española bajo el franquismo, Op. Cit.*, p.115

<sup>39</sup> *Ibidem*, p.115

<sup>40</sup> “Consciente, además, de sus posibilidades y sus límites, apostó por la lucidez y claridad contra la abyección verbal e ideológica dominante; su control del poema y su segura inteligencia le permitieron, no sólo asegurarse un lugar de privilegio en la poesía de los años sesenta, sino interrumpir a tiempo su obra, una obra que realmente sólo él puede continuar en debida forma”, Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, dins Gimferrer, P. & Salvador Clotas, *30 años de literatura en España, Op. Cit.*, p.97. En una coneguda entrevista de Víctor García de la Concha, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505 (I/1989), p.28-27, Gimferrer parla dels únics contactes amb la generació immediatament anterior a la seva: “Jaime era otra cosa: es un amigo. A Jaime y a mí nos gustaban las mismas cosas aunque escribiéramos distinta poesía. Se produjo en cuanto nos conocimos un inmediato entendimiento y casi una complicidad. Junto a Jaime debo situar a José Ángel Valente. Ambos constituyen una excepción en su grupo generacional. El grupo tenía una estética que yo no compartía y que Jaime Gil y Valente sólo pudieron compartir, si la pudieron compartir, de un modo episódico y tangencial. Uno y otro salían del marco por distintos caminos: Jaime hacia la poesía anglosajona y Rubén; Valente hacia la poesía de tipo metafísico en la que yo tendría de reconocerme muy pronto.”

quince años. En los poetas más jóvenes ese movimiento ya empieza a dibujarse.”<sup>41</sup>

A més d'aquest intent de repensar la tradició literària contemporània en la qual pretenia incloure's, Gimferrer va integrar en la seva poètica, ja de ben jove, altres tradicions culturals que quedaven allunyades de la literatura: “Descubrí el jazz y empezaron a perfilarse mis gustos cinematográficos. Se inició mi pasión por el cine, y casi exclusivamente por el cine americano [...]”<sup>42</sup> En aquests anys, l'escriptura comença a ser també una manera que troba l'autor de posicionar-se críticament. Comença a col·laborar en diferents publicacions periòdiques com *Tarrasa Información* – del 1962 al 1963 – o *Film Ideal* - del 1962 al 1964 - on escriu sobre literatura i cinema<sup>43</sup>. Amb aquesta participació activa en el món de la crítica sembla evident que la voluntat de Gimferrer no és només la construcció d'una poètica individual, sinó que també pretén incidir en els referents de la col·lectivitat. Aquests escrits són la primera mostra d'un projecte organitzat per una mentalitat d'avantguarda que ràpidament anà ocupant llocs de responsabilitat en les principals publicacions del país. D'aquesta manera, Gimferrer es va anar incorporant al cos de crítics de les més importants revistes culturals del moment com per exemple: *El Ciervo*, - del 1965 al 1967 -, *Papeles de Son Armadans* - del 1963 al 1967 - o *Ínsula* – a partir del 1964 – . Des d'aquestes pàgines, l'autor convoca autors estrangers molt minoritaris en els catàlegs de les editorials<sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> Gil de Biedma, J., “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, *El pie de la letra*, Crítica, 1994 [1980], p.187

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.152

<sup>43</sup> Veure: Gracia, J., “Armas y bagajes de un cinéfilo”, dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, *Op. Cit*, p.37-48

<sup>44</sup> Alguns d'aquests primers articles són: “Les chiens de paille o la historia de un disolvimiento”, *Ínsula*, 211, (VI/1964), p.13. “Cavafis entre nosotros”, *Ínsula*, 214, (IX/1964), p.3. “Unamuno y su esfinge”, *Papeles de Son Armadans*, XXXV, 104, (XI/1964), p.137-144. “Antonioni en su noche”, *Ínsula*, 218, (I/1965), p. 14. “Aproximaciones a Scott Fitzgerald”, *Ínsula*, 222, (V/1965), p.7. “En torno a la obra narrativa de Segundo Serrano Poncela”, *Ínsula*, 226, (IX/1965), p.7. “Notas sobre Julio Cortázar”, *Ínsula*, 227, (X/1965), p.7. “Recuerdo de José Asunción Silva”, *Ínsula*, 232, (III/1966), p.5. “Una crónica de la decadencia”, *Papeles de Son Armadans*, 166, p.299. “Situación de Gonzalo Suárez”, *Ínsula*, 238, (IX/1966), p.11. “El testimonio de Octavio Paz”, *Ínsula*, 239, (X/1966), p.3. [Ressenya de *Moralidades* de J.Gil de Biedma], *Cuadernos hispanoamericanos*, 202, (IX/1966), p.240-245. [Ressenya de *Teoria dels*

autors hispànics silenciats o poc reconeguts<sup>45</sup> i autors catalans vinculats a l'avantguarda i desconeguts pel públic espanyol, com pot ser el cas de Joan Brossa<sup>46</sup>, J.V. Foix<sup>47</sup> o altres escriptors, com per exemple Baltasar Porcel<sup>48</sup>. Cal citar també la publicació d'extensos articles en revistes especialitzades com és el cas de l'article sobre *Dau al set*<sup>49</sup> publicat l'any 1965, o d'altres textos crítics que s'ocupaven de la nova literatura importada d'Hispanoamerica que en aquell temps trobava molts obstacles per a la seva possible assimilació, entre els quals: “la cerrazón sistemática, el reaccionarismo estético, el triunfalismo patriotero, la frecuente fosilización de la enseñanza académica, la perduración de una escala de valores barrida tiempo ha por la historia”<sup>50</sup>. A aquest seguit d'escrits hem d'afegir-hi la publicació, a la revista *El Ciervo*, de ressenyes de llibres estrangers traduïts al català que encara no havien estat publicats en castellà, com és el cas d'*El señor de les mosques*<sup>51</sup> de William Golding o *Cultura i literatura*<sup>52</sup>

---

cossos de Gabriel Ferrater], *Cuadernos hispanoamericanos*, 297, (III/1967), p. 560-562. "Memoria de un poeta: Paul-Jean Toulet", *Ínsula*, 245, (IV/1967), p. 15. "Dos nuevos libros de Octavio Paz [Puertas al campo y Vrindaban]", *Ínsula*, 248-249, (VII-VIII/1967), p.23

<sup>45</sup> Tot seguit, presentem alguns exemples significatius del to d'aquests textos: Gimferrer, P., “Cernuda ha muerto”, *El ciervo*, 121, (I/1964), p.12: “El impiadoso silencio que en vida rodeó la hosca figura del gran poeta andaluz Luis Cernuda, sigue cebándose en él después de muerto. [...] Ni su *La realidad y el deseo* – una de las obras capitales de la poesía de nuestro siglo -, ni su último libro de poemas, el reciente *Desolación de la quimera*, ni sus admirables ensayos tuvieron la repercusión crítica que merecían; es más, la mayoría de sus obras son prácticamente inencontrables en nuestras librerías.”, Gimferrer, P., “La muerte de Luis Martín-Santos”, *El Ciervo*, 123, (III/1964), p.13: “Con esta primera [tiempo de silencio] – y acaso algo tardía – obra literaria, Martín-Santos nos dio unos de los pocos libros dignos de ser leídos entre la narrativa española de los últimos veinticinco años. [...] Con esta primera novela, Martín-Santos se colocaba a la vanguardia de nuestra narrativa y hermanaba su nombre – por tantos conceptos autónomo – a los de Pinget, Grass o Le Clézio.”

<sup>46</sup> Gimferrer, P., "Introducción a Joan Brossa", *Ínsula*, 254, (I/1968), p.4

<sup>47</sup> Gimferrer, P., “Antología Poética”, *El Ciervo*, 129, (XI/1964), p.12

<sup>48</sup> Gimferrer, P., “La lluna i el “cala llamp”, *El Ciervo*, 127, (VIII-IX/1964), p.13

<sup>49</sup> Gimferrer, P., "Historia y memoria de Dau al set", *Papeles de son Armadans*, XXXVI, 108, (III/1965), p. LI-LX

<sup>50</sup> Gimferrer, P., “Combatir en dos frentes?”, *Destino*, 1697, (IV/1970), p.41. Per a veure el paper que juga Gimferrer en la recepció de la literatura hispanoamericana a Espanya, cal veure: Marco, J. & Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros*, Barcelona, Edhasa, 2004, p.109

<sup>51</sup> Gimferrer, P., “*El señor de les mosques* de William Golding”, *El Ciervo*, 152, (X/1966)

<sup>52</sup> Gimferrer, P., “*Cultura i literatura* de Antonio Gramsci”, *El Ciervo*, 149, (VIII, 1966)



d'Antonio Gramsci. Aquests textos cal entendre'ls com una prova evident del posicionament estètic de l'autor, assentat en la transversalitat genèrica i lingüística. De fet, resulta singular que en una revista d'àmbit estatal apareguin articles sobre escriptors catalans que no tenen traducció castellana, si no ho entenem com una voluntat d'incidir en els possibles interessos de la col·lectivitat a partir dels indubtables interessos particulars de l'escriptor. Aquests textos adopten, moltes vegades, un to de protesta indirecta sobre els models instaurats en la literatura del moment. Un cas paradigmàtic pot ser l'article sobre Brossa que escriu l'any 1966:

“Se tiene de la literatura catalana actual, fuera de Cataluña, un conocimiento probablemente mucho más inexacto que el de otras literaturas situadas fuera del territorio peninsular. [...]Las dificultades con que tropieza la obra de Brossa provienen de factores de muy diversa naturaleza. Ante todo, se impone reconocer que España, de veintisiete años a esta parte, ha sido un país particularmente inhóspito para todo intento de literatura de vanguardia: el esteticismo evasivo en los primeros años de posguerra, las tendencias social-realistas posteriormente, y el confusionismo y deficiente información han contribuido a ahogar o silenciar los movimientos de ruptura.”<sup>53</sup>

Durant aquests anys, decisius al nostre entendre, Gimferrer bastirà un ferm criteri d'interessos estètics que l'acompanyaran durant les seves distintes etapes creatives. La llista de noms que constituïran aquesta poètica és prou llarga, però ens interessa remarcar l'obstinació i decisió amb què l'autor la construeix. Tal i com observa Jordi Gracia<sup>54</sup>, pot resultar destacable el fet que publiqui, en tres publicacions diverses, tres ressenyes diferents d'una mateixa novel·la - *Volverás a Región* de Juan Benet<sup>55</sup> -, que redacti dos articles sobre Octavio Paz<sup>56</sup> en poc

---

<sup>53</sup> Gimferrer, P., "Introducción a Joan Brossa", *Ínsula*, Op. Cit.

<sup>54</sup> Gracia, J., "Introducción", dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1997, p.16

<sup>55</sup> *Volverás a región*, de Juan Benet, *Ínsula*, 266, (I/1969), p.14; *Volverás a región*, de Juan Benet, *El Ciervo*, 179, (I/1969), p.15; *Volverás a región*, de Juan Benet, *Papeles de son armadans*, LII, 156, (III/1969), p.299-302

<sup>56</sup> "El testimonio de Octavio Paz", *Ínsula*, 239, (X/1966) p.3 Dos nuevos libros de Octavio Paz [Puertas al campo y Vrindaban]", *Ínsula*, 248-249, (VII-VIII/1967), p.23.

temps de diferència o els diferents articles publicats sobre Joan Brossa<sup>57</sup> o J.V. Foix<sup>58</sup>. A alguns d'aquests autors, anys després, els consagrarà estudis<sup>59</sup> més amplis i detallats.

La recurrència d'aquests noms i l'especial dedicació a l'activitat crítica formen part del projecte literari de l'escriptor. Amb aquests textos s'està forjant un itinerari particular que serà indispensable per entendre el pas a l'escriptura de creació. Com diu Gimferrer: "L'itinerari de l'escriptor és paral·lel a l'itinerari del lector"<sup>60</sup>. Podríem dir que són textos importants perquè sostenen el que Josep Maria Castellet anomenà: "la vida moral de l'escriptor"<sup>61</sup>. Ja en aquests anys, Gimferrer sembla saber a la perfecció on trobar tot el que pugui suscitar el seu interès. Ho explicarà molt anys més tard:

"[Me interesa] Lo por todos sabido pero por nadie frecuentado, lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído, lo inesperado e insólito – es decir lo raro rubendariano –, lo simplemente ignorado o vagamente conocido de oídas, en un medio cultural que vive en la arena movediza de las imprecisiones, que habita, como cierto personaje de Proust, *dans le monde des à peu près*. [...]"<sup>62</sup>

És també en aquests anys d'adolescent quan Gimferrer estableix contacte personal amb alguns d'aquests referents. L'any 1963 coneix Joan Brossa i l'any següent J.V. Foix de qui, en aquell moment, només ha llegit l'obra de manera esparsa. Pel que fa a la poesia castellana, comença a cartejar-se amb Vicente Aleixandre el

---

<sup>57</sup> "Introducción a Joan Brossa", *Ínsula*, 254, (I/1968), p. 4, "L'obrador del poeta Joan Brossa avui", *Serra d'Or*, 129, (VI/1970), p.59-60, "Introducción a Joan Brossa", *Ínsula*, 254, 1973, p.4, "Joan Brossa, escènic", *Serra d'Or*, 188, (V/1975), p.39

<sup>58</sup> "Descripció d'un llibre: Sol, i de dol de J.V. Foix", *Serra d'Or*, 160, (I/1973), p.45-47, "Perfil y ejemplo de J.V. Foix", *Ínsula*, 317, (IV/1973), p.1

<sup>59</sup> Gimferrer, P., *La poesia de J.V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974; Gimferrer, P., *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980

<sup>60</sup> Gimferrer, P., "Itinerari d'un escriptor", *Valències, Op. Cit.*, p.34

<sup>61</sup> Castellet, J.M. "Introducció", dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.6

<sup>62</sup> Gimferrer, P., *Los raros*, Barcelona, Bitzoc, 1999 [1985], p.10

mes de juny de l'any 1965 i, amb Octavio Paz i Jaime Gil de Biedma el 1966. Com sembla evident, la literatura, l'art en general, és el centre sobre el qual pivota tota la seva ocupació i interès. Tot canvi personal que pugui esdevenir-se en aquest temps apareix gràcies als sotracs que li provoca el descobriment de la lectura i l'apropament al món de l'art:

“Mi timidez y mi desfase del mundo exterior contribuyeron a encerrarme de tal modo en la esfera del arte que puedo decir que hasta mis veinte años no vivía para otra cosa, y todavía es este mi último refugio cuando los asuntos van mal y vuelvo a convertirme en el adolescente acosado e inseguro de entonces.”<sup>63</sup>

Fins aquest moment, l'itinerari que Gimferrer construeix respon a les expectatives que genera tot projecte literari ambiciós, és a dir, tot projecte que vol incidir decisivament un determinat espai literari. Arribar a cridar l'atenció dins del magma del món de les lletres és una de les raons per les quals tota vocació que es proposa definir-se mitjançant una obra literària intentarà donar-se a conèixer a través d'una obra innovadora, original i singular, que s'oposi a la literatura que existeix i que acabi omplint un espai buit, un espai no ocupat dins l'univers literari. La noció de “desafiament” resulta molt important en aquest sentit. El descobriment d'aquest espai literari ignot que l'autor novell pretindrà ocupar requereix un coneixement de la història de la literatura que moltes vegades l'escriptor no té quan aborda la seva primera obra i, per tant, es tracta tan sols d'una innovació respecte un imaginari prou reduït. El cas de Gimferrer és una mica diferent: com hem comentat abans, l'autor ha fet ja certes lectures que resultaran essencials al llarg de tota la seva formació. Potser per aquesta raó, la seva originalitat passa per l'adaptació d'uns models molt clars i s'aparta una mica de l'arrogància amb la qual un escriptor neòfit s'enfronta a la història de la literatura creient ser singular. La còpia d'aquest model serà el primer pas cap a la conformació d'una veu pròpia. “El paper, respecte a mi mateix, de qualsevol

---

<sup>63</sup> Gimferrer, P., “Poética” dins, Castellet, J.M., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001 [1970], p.151

poema meu, és equivalent al paper que, per a mi, té el llegir Rimbaud o Lautréamont (i a l'inrevés).”<sup>64</sup> L'apropament a la literatura des de la lectura resulta clau per a comprendre de quina manera es resol en Gimferrer l'accés a l'escriptura. Així mateix ho explica l'autor:

“L'intent de fer literatura adulta no podia sorgir només perquè t'agradava la capa i espasa de Calderón o el dring de Villaespesa. S'esdevenia per dos motius. Un, d'essencial, fou la descoberta de Rubén Darío. Aquest descobriment no es va produir només en el meu cas, sinó que també es va donar, anteriorment, en Vicente Aleixandre i Josep M. De Sagarra. [...] Cap als setze anys, gairebé els disset, es produeix un moment en el qual escric una poesia que no solament es adulta en la intenció, sinó que, més o menys reeixida, és adulta en el resultat. Es pot considerar acceptable o no, però es un resultat adult i es pot valorar des d'aquest punt de vista.”<sup>65</sup>

Dèiem que l'itinerari de l'escriptor va lligat indefectiblement a l'itinerari del lector, però l'impuls mimètic no és suficient per a començar a escriure el que Gimferrer anomena “literatura adulta”. Com comenta Gimferrer, la intenció és necessària però no suficient per a obtenir un resultat que convenci qui escriu. A partir d'aquest moment, es produeix un pas decisiu, lligat a la voluntat de construir-se una veu pròpia, que porta Gimferrer de la lectura a l'escriptura.

A principis dels anys seixanta, Gimferrer escriu un parell de llibres: *Malienus* (1962), que queda en aquell moment inèdit i només serà publicat, parcialment, anys més tard, i *Mensaje del Tetrarca* (1963)<sup>66</sup>. La decisió d'escriure aquests primers llibres en castellà ve condicionada en gran mesura per dues raons: d'una banda, l'educació literària, que havia estat rebuda bàsicament en castellà i, de l'altra, el respecte que li mereix el català.

---

<sup>64</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998, p.25

<sup>65</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.26-29

<sup>66</sup> *Malienus* es manté inèdit fins a l'edició de l'etapa castellana de l'autor (1962-1969), editada per l'editorial Visor l'any 1988. *Mensaje del Tetrarca* publicat per primera vegada l'any 1963 per l'editorial Trimer de Barcelona.

“En el cas particular de la llengua, l’educació literària, la meua, havia estat feta bàsicament en castellà i tenia prou respecte pel català per pensar que, sense una educació literària seriosa, no podia escriure en català”<sup>67</sup>

D’aquest primers textos, crida l’atenció la delicada consideració que li va dispensar el poeta Vicente Aleixandre, a qui Gimferrer havia enviat els poemes del seu primer llibre, *Malienus*:

“En este poema hay una riqueza de imaginación que sorprendería al lector de las revistas juveniles, y una abundancia anímica, una capacidad plural de reacción que tampoco es frecuente en lo enteco de otros. [...] Creo que la poesía busca una salida, y esto es también un intento de ello. [...] En último término, o en primero, es una disconformidad, una ruptura, y yo estimo que un poema escrito así por un joven de diecisiete años, y ahora, en estos años, no significa retraso (como pensaba usted lo podrían estimar), sino una forma de adelanto: es aparte de otras cosas, una protesta contra una escritura ya gastada, sin capacidad de reacción.”<sup>68</sup>

L’actitud experimental d’aquest llibre sembla cridar l’atenció del poeta andalús. El projecte poètic de Gimferrer queda doncs refermat amb el judici favorable d’un criteri d’autoritat. De fet, Gimferrer, en aquells temps més interessat pel cinema que per qualsevol altra cosa, no hagués publicat mai aquests poemes de no haver estat per Vicente Aleixandre. El mestratge del poeta va servir per afermar la seva vocació, centrar la seva “inestable personalitat”<sup>69</sup>.

Per raons evidents, lligades a la poca difusió que tingueren, no hi ha constància de la recepció crítica d’aquests primers llibres. Pel que fa a *Malienus*, trobem un únic

---

<sup>67</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.32

<sup>68</sup> “Carta de Vicente Aleixandre. 15-7-1965”, dins Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Visor, Madrid, 2000

<sup>69</sup> Gimferrer, P., “Poètica” dins, Castellet, J.M., *Nueve novísimos poetas españoles, Op. Cit.*, p.152

article de Marie-Claire Zimmermann<sup>70</sup>, publicat l'any 2006, en un número monogràfic que la revista *Zurgai* va dedicar al poeta. Respecte a *Mensaje del Tetrarca*, va aparèixer un comentari a *El Faro de Vigo*, escrit per Álvaro Cunqueiro, on es remarca l'excel·lent qualitat del volum: “ De todos los libros de poesía leídos en estos últimos tiempos, *Mensaje del Tetrarca*, es el que más me ha sorprendido y despertado”<sup>71</sup>. O com comenta Prieto de Paula molts anys després: “todo él está poseído por una entonación hímica, con fórmulas sintácticas cuyo sabor arcaizante se diría procedente de fuentes épicas [...] su plétora incendiaria, visible en el contraste entre un mundo prosaico y obscuro, por un lado, y la expresión de un yo elemental y con ansias de elevación, por otro. [...] Destaca por el acarreo de elementos muy variados, y por su verbalismo calcinador. Y todo ello orientado a expresar la insuficiencia de la existencia y la plenitud de la palabra.”<sup>72</sup> Aquesta és una de les més importants característiques que Octavio Paz localitzarà en l'obra del nostre poeta i així li escriu en una carta datada el 17 d'abril del 1966: “ Creo, por ejemplo, que para usted el lenguaje no es algo dado – como ocurre con la mayoría de los poetas españoles – sino algo que deberíamos rehacer cada día. Algo que inventamos diariamente – y que diariamente nos inventa.”<sup>73</sup>

Resulta indiscutible que en aquesta seva primera etapa creativa, l'escriptura poètica de Gimferrer es troba en sintonia amb els models que ell mateix ressegueix des de la crítica – europeus, hispans o catalans - i queda ben allunyada del que es feia a la Península Ibèrica.

“Això s'explica pel refús a la impostura i a la tendència a tancar-se en ella mateixa, tendència que les literatures de la Península Ibèrica han tingut sempre i que potser era més accentuada en el cas del castellà. Però també és present en el cas de la literatura portuguesa o fins i tot en la catalana. És clar

---

<sup>70</sup> Zimmermann, M.-C., “Un poeta de diecisiete años”, *Zurgai*, (XII/ 2006), p.83-85

<sup>71</sup> L. A. (Álvaro Cunqueiro). “Comentario a Mensaje del Tetrarca.” *El Faro de Vigo*, 1964. [Reimpres a *Anthropos*, 140, (I/1993), p.71]

<sup>72</sup> Prieto de Paula, Á.L., *Musa del 68*, Madrid, Hiperión, 1996, p.46

<sup>73</sup> Paz, O., *Memorias y palabras*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p.13

que hi ha episodis avantguardistes, aquests hi són sempre, [...] però no representen la tònica general. Tot això havia de produir [...] una literatura [...] que era una protesta indirecta que no era política sinó estètica”<sup>74</sup>.

Ambdós primers llibres indiquen el camí d’una molt particular proposta literària que culminarà amb la publicació d’*Arde el Mar* (1966)<sup>75</sup>. Llegides ara, aquestes obres ja anuncien algunes de les temàtiques i preocupacions posteriors de l’autor - que resseguirà en tota la seva obra posterior, tant la catalana com la castellana -. Aquesta continuïtat, junt amb la coherència crítica a la qual hem fet referència, ens ensenya de quina manera els interessos literaris desenvolupats al llarg de l’obra de Gimferrer – temàtics, crítics, literaris, lèxics - estan molt lligats als interessos desenvolupats durant la seva adolescència.

Després de *Mensaje del Tetrarca*, i coetani als poemes més antics d’*Arde el mar*, Gimferrer escriu el poema *Morir sobre un nenúfar*, que no serà editat fins molts anys després<sup>76</sup> (1988) per Rafael Pérez Estrada. El que resulta interessant d’aquest poema, que reprèn el vocabulari arcaïtzant desenvolupat en els llibres anteriors, és el fet que sorgeixi a partir de la impressió que la mort de Jean Cocteau va crear sobre Gimferrer. Aquest acte és una mostra de la complicitat que Gimferrer genera amb el món de la poesia del qual no sabrà desentendre’s mai més. És en aquest temps quan l’adolescent se sent per primera vegada profundament poeta. En aquest sentit, la particular concepció de la literatura que Gimferrer ha desenvolupat en les seves obres i en la seva crítica, es troba íntimament lligada a l’autoconfiança adquirida durant aquests primers temps:

“[...] més frívol em semblaria d’estimar-me més de pensar que, amb els anys, és la meva concepció de la literatura el que ha variat; em fa tot l’efecte, ben al contrari, que la concepció de la literatura que manifestem en

---

<sup>74</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d’un escriptor”, *Valències, Op. Cit.*, p.31

<sup>75</sup> Gimferrer, P., *Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966

<sup>76</sup> Gimferrer, P., *Morir sobre un nenúfar*, Rafael Pérez Estrada, Málaga, 1988

l'adolescència és, en allò que té de més essencial, molt difícilment modificable.”<sup>77</sup>

L'autor entendrà els dos primers reculls de poemes – *Malienus, Mensaje del Tetrarca* - com a mostres que ens expliquen el trànsit cap a *Arde el mar*. Com ell mateix escriu en referència a aquests primers llibres: “No me parece que luego, cumplida la evolución que facilitaban, posean suficiente vigencia en sí mismos. Eran medios, no fines, aunque no lo supiera al escribirlos”<sup>78</sup>. Amb tot, ens sembla que aquests llibres resulten decisius dins la meditada i coherent proposta estètica de l'autor. Avui, resulta difícil poder entendre la poesia de Gimferrer sense considerar aquests dos llibres, i així els tindrem en compte a l'hora de desplegar l'anàlisi de la seva poètica. De tota manera, van passar 25 anys fins que *Mensaje del Tetrarca* va ser reimprès, fet que mostra el poc interès de l'autor en fer-ho. Com explica Gimferrer: “en 22 años lo he visto tan constantemente citado que me he decidido a sustraerlo de su condición de título fantasmal, aunque sólo sea porque, puesto que los que desean citarlo lo harán en cualquier caso, más vale que se atengan a un texto libre de sus numerosas y graves erratas.”<sup>79</sup>

La publicació d'*Arde el mar* va rebre una resposta entusiasta per part de la crítica<sup>80</sup>. Dins dels cenacles literaris, va cridar l'atenció la novetat de la poesia d'aquell noi de vint-i-un anys que refusava la realitat en la qual es trobava immersa Espanya, deixant fora de la seva obra la memòria històrica i social més

---

<sup>77</sup> Gimferrer, P., “La poesia de J.V. Foix”, *Valències, Op. Cit.*, p.102. Podem afegir un altre exemple en el qual l'autor s'explica en els mateixos termes: “Nadie ha sido más hondamente poeta de lo que puede ser uno en aquellas horas adolescentes en las que la poesía no sólo nos conmueve con su belleza transida de absoluto, sino que además parece dictarnos el santo y seña de una insurrección cósmica y moral.”, dins Gimferrer, P. *Perfil de Vicente Aleixandre*, Madrid, Real Academia Española, 1985

<sup>78</sup> Gimferrer, P., “Algunas observaciones”, dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Cátedra, Madrid, 1997, p.146

<sup>79</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 1988, p.25

<sup>80</sup> A tall d'exemple, només citar algunes ressenyes aparegudes immediatament després de la publicació del llibre: Fernández Molina, A. "(Ressenya de Arde el mar)." *Papeles de Son Armadans*, 124, (1966), p.110-112; Alcoverro, T., “La poesía de Pedro Gimferrer”, *Destino*, 1529, (IX/1966), p.28; Alcoverro, T., “La poesía como voluntad de orden”, *La Vanguardia*, (29/XII/1966), p.60; Mainer, J.-C., [ressenya de Arde el mar], *Ínsula*, 233, (IV/1966), p.9.



recent de país, i s'incorporava plenament en una tradició poètica lligada a l'avantguarda. Com comenta Marcos Ricardo Barnatán en el moment de l'aparició del llibre: “Acaso sería lo más acertado calificar a la poesía de Pedro Gimferrer como una poesía más europea, más atenta a la sensibilidad continental que a una determinada zona española”<sup>81</sup>.

Aquesta poesia primera de Gimferrer és llegida, de manera compacta, com una protesta respecte la gran part de la poesia imperant a Espanya des dels anys quaranta, que es trobava sotmesa a un context polític molt determinat. Tot i les precisions i matisos que hem afegit a aquesta visió tan maniquea de la poesia de postguerra, no podem negar que amb els seus dos primers llibres, i sobretot amb la publicació del tercer, *Arde el Mar*, Gimferrer es convertirà en una de les principals esperances de renovació de la poesia espanyola, que patia un esgotament dels models existents. El títol del primer poema d'*Arde el mar*, *Mazurca en este día*, ens envia necessàriament al poema de Jaime Gil de Biedma, *Canción para ese día*. El dia del qual ens parla el poema de Gil de Biedma és el dia després de la mort del dictador: “He aquí que viene el tiempo de soltar palomas // en mitad de las plazas con estatua.” És precisament aquest dia en què sembla instal·lar-se Gimferrer per a començar a escriure la seva poesia. D'aquesta manera simbòlica el nostre autor aconsegueix distanciar-se d'alguns dels grans models imperants en la poesia espanyola de l'època<sup>82</sup>.

L'obtenció del *Premio Nacional de Poesía* per *Arde el mar* (1966) va afavorir que aquest jove autor esdevingués una figura clau en la nova poesia en llengua castellana:

“Su inmediata consagración pública [...] fue sólo el primer peldaño de una fulgurante escalada que hizo aparecer la eufónica simetría del título como el

---

<sup>81</sup> Barnatán, M. R., “*Arde el mar*, de Pedro Gimferrer”, *Poesía española*, 164, (VIII/1966), p.17-18

<sup>82</sup> Veure: Blesa, T., “Canción para Jaime Gil de Biedma”, dins Blesa, T. (ed.), *Actas del congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, Vol. I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, p.209-217

santo y seña de una nueva poética *de ruptura*. En adelante, la mera invocación de su barroca imagen titular resumiría la ansiedad de unos cuantos jóvenes poetas y escritores por rehuir unos usos poéticos y aclimatar hábitos líricos muy minoritarios en la España del momento.”<sup>83</sup>

Aconseguir apropar-se a allò que ningú coneix i detectar allò nou i sorprenent és precisament el que hem vist que busca Gimferrer en l'exercici creatiu. I aquesta idea és la mateixa que organitzava les cerques del crític o les lectures de l'estudiós.

Si ens acostem avui a *Arde el mar*, més de quaranta anys després de la seva publicació, se'ns presenta encara com un llibre fundacional que posa en marxa un seguit de temàtiques, imatges o recursos estilístics que trobarem també en obres posteriors de l'autor. No parlem només de l'obra poètica, sinó també d'altres llibres com poden ser el *Dietari*, *L'agent provocador* o *Fortuny*. D'aquesta obra cal destacar: la integració en la seva obra d'un vocabulari ric, ple de neologismes i referències; l'apropiació de certs referents literaris vinculats a l'avantguarda, que havien estat deixats de banda per la gran part d'escriptors del moment, i l'aprofundiment en alguns dels seus procediments. Com comenta Diego Martínez Torrón: “Hay una clara influencia modernista y simbolista, tanto en los símbolos – estatuas, etc. – como en los recursos – plasticidad, sinestesia, goce sensorial, cosmopolitismo, etc. –”<sup>84</sup>. Tot i així, hi ha també una vindicació molt acusada del sentit rítmic del escriptors dels segles XVI-XVII. Com exposa en una carta de l'any 1968 dirigida al poeta Leopoldo Maria Panero:

“Yo tengo un sentido del ritmo y la musicalidad muy estricto, aprendido de una parte de los poetas españoles de los siglos XVI-XVII (en algunos: Garcilaso, Góngora, Mira de Amescua, Villamediana, Carrillo Sotomayor, Jáuregui, Bocángel) y de otra en los parnasianos franceses y los modernistas

---

<sup>83</sup> Gracia, J., “Introducción”, dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, *Op. Cit.*, p.11

<sup>84</sup> Martínez Torrón, D., “La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)”, *Estudios de literatura española*, *Op. Cit.*, p.452

hispanoamericanos, sobre todo Rubén y José M<sup>a</sup> Eguren (de quien proviene el ritmo de “Cuchillos en Abril”)<sup>85</sup>.

Cal afegir a aquest seguit de característiques la manera com Gimferrer pretén vincular-se a una tradició instal·lada en l'exploració de l'autonomia de imatge poètica. En aquest sentit, Gimferrer ha parlat sovint del consell que li donà el poeta brasiler Cabral de Melo segons el qual en poesia cal emprar com a mecanisme expressiu essencial quelcom que sigui visualitzable – que pugui ser imaginat - per part del lector, i no pas utilitzar un concepte abstracte<sup>86</sup>.

Pel que fa a l'aspecte temàtic, observem en aquest llibre la importància del paper que juga la identitat literària com una creació deliberada de l'autor, mediatitzada per la seva incorporació en un seguit de tradicions diverses. Com comenta Jordi Gracia: “[...] Existe la posibilidad de identificar en cada una de esas tradiciones los disfraces para hablar de la propia sensibilidad, los pasamanos necesarios para la madurez de un escritor, la ubicación concreta de la referencia en la subjetividad más íntima.”<sup>87</sup>

En aquest llibre, l'experiència estètica esdevé experiència personal. D'aquesta manera es produeix, ja des d'aquests poemes, una relació molt estreta entre els referents culturals i artístics de l'autor i els del jo poètic: “El origen cultural y artístico, manufacturado, de tales referentes hace muy perceptible la búsqueda o la comprobación de la propia persona en ellos. Acaban fundiéndose o, mejor, sólo se justifica la voz a sí misma, como entidad, cuando exalta la significación estética de los objetos, los motivos, las imágenes de los poemas”<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Benito Fernández, J., *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999, p.96

<sup>86</sup> Veure per exemple l'entrevista d'Antoni Munné realitzada l'any 1978

<sup>87</sup> Gracia, J., “Introducción”, dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, *Op. Cit.*, p.65

<sup>88</sup> Gracia, J., “El arte como adicción: lectura de *Arde el mar*”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.66

La confiança de tot escriptor està molt condicionada per l'èxit que cultiven les seves primeres obres. Quan l'obra és celebrada amb extraordinària admiració, com és el cas, l'escriptor es veurà obligat a fer front a la responsabilitat que això implica vers els seus següents llibres. En el cas de Gimferrer, ell mateix es sorprèn d'aquest èxit. “La relativa repercusión que alcanzaría luego el libro [...] me sorprendió bastante y acumuló sobre mi ánimo, quieras o no, un sentimiento de responsabilidad hacia el futuro.”<sup>89</sup>

Després d'aquest reconeixement públic d'*Arde el mar*, Gimferrer prossegueix la seva creació en llengua castellana amb *La muerte de Beverly Hills*<sup>90</sup>, publicat l'any 1968. Encara dins d'aquest cicle poètic, hem de fer obligada al·lusió a un llibre que quedà inèdit, però que Gimferrer escriu després d'*Arde el mar* i abans de *La muerte en Beverly Hills* i que havia d'assegurar el trànsit temàtic i expressiu entre els dos llibres:

“Intenté entonces (*Arde el mar* era, en algunos aspectos, casi escritura automática) una poesía más controlada y reflexiva, más cercana también a lo usual entre nosotros. Pasé al extremo opuesto con una serie de largos poemas experimentales.(...) Este período cubre desde enero del 66 a julio del 67, en que inicié la redacción de *La muerte en Beverly Hills*.”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Gimferrer, P., “Algunas observaciones”, *Arde el mar, Op. Cit.*, p.146

<sup>90</sup> Gimferrer, P., *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968

<sup>91</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 1988, p.52. Com comenta J.J. Lanz a *La llama en el laberinto*, Editora regional de Extremadura, Mérida, 1994, p.68: “A este ciclo, del que en *Poemas 1962-1969* sólo se han recogido “Larra” i “Médicis”, pueden unirse, además del breve volumen *3 poemas*, que muestra en algunos aspectos una clara influencia de la poesía de Jaime Gil de Biedma, algunos poemas como “Madrigal o blasón” e “Himno tercero”, aparecidos en el n.º 12, correspondiente a 1966, de la revista leonesa *Claraboya*, o “Sonámbulo en primavera”, incluido en el n.º 232, correspondiente a marzo de 1966, de *Ínsula*, que se encuentran tanto en temàtica como en modelos expresivos muy próximos a los poemas de *Arde el mar*. También en la citada revista leonesa, en el n.º15 (mayo-junio 1967), aparecerá el poema “Caligrafía”, que adelanta el comienzo del ciclo que tendrá como resultado más importante *La muerte en Beverly Hills*, por lo menos, a abril de 1967 y no a julio, como afirma el mismo Gimferrer.”

*Muerte en Beverly Hills* suposa l'intent per part de l'autor de seguir cercant un espai propi. En aquest cas, s'afegeixen als referents convocats en els primers llibres, altres tradicions culturals que eren característiques de la seva sensibilitat artística, però que encara no havien estat desenvolupades fins el moment en l'espai literari. Parlem de la incorporació de la ciutat com a personatge poètic i la inclusió de diferents elements vinculats a la cultura de masses, com el còmic, el jazz o el cinema. Gimferrer descobreix el cinema al mateix temps que la literatura. Com ja hem explicat, durant alguns anys escriu crítica cinematogràfica a la revista *Film Ideal*<sup>92</sup>. Encara durant els seixanta, Gimferrer té al cap escriure una història del cinema amb l'escriptor i amic seu Terenci Moix, projecte que mai arribarà a sortir a la llum. Anys més tard, l'any 1985, publicarà el llibre *Cine y literatura*<sup>93</sup> que per aquells anys era l'únic llibre que s'havia escrit a la Península sobre les relacions entre cinema i literatura.

Tot això per veure com el cinema és una obsessió constant en la trajectòria de Gimferrer. De fet, com ell mateix explica repetidament, el cinema és una forma de coneixement tan acceptable com ho pot ser la literatura:

“Como la poesía, el cine efectúa un calado en los misterios esenciales de nuestra conciencia. De ahí que, intermitentemente, muchos de estos filmes vean quebrantada su unidad por la irrupción de un momento que, como un brusco desgarrón de luces, nos abre ventanas sobre el ser humano.”<sup>94</sup>

En aquest llibre, les al·lusions constants al cinema de Hollywood dels anys trenta, món pràcticament desaparegut, és decisiva en el sentit que permet a l'autor introduir un imaginari nou vinculat a un món etern, de somni, on projectar el desig. Els primers versos de la primera secció del poemari així ho indiquen: “Yo

---

<sup>92</sup> Cal destacar alguns articles apareguts a la revista *Film Ideal*, com poden ser: “El cine arte del tiempo” (II/1964), “Hacia un cine operístico” (V/1964), “El cine y su terror” (XI/1965)

<sup>93</sup> Gimferrer, P., *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985

<sup>94</sup> Gimferrer, P., “Hacia un cine operístico”, *Film Ideal*, 143, (V/1964), p.296

que fundé mis deseos // bajo especies de eternidad.”<sup>95</sup>. Les espècies d'eternitat – *sub specie aeternitatis*: la referència a Spinoza és evident -, corresponen al cinema, a l'art en general i fa referència al que és universal i eternament veritat sense cap dependència del factor temporal. El món descrit en els vuit poemes és un món artificial, d'il·lusió i somni. Segons Antonio Monegal:

“La poesía se propone como tensión entre lo eterno y lo pasajero [...] El sujeto aparece sometido a un conflicto de corte cernudiano, entre realidad y deseo, en el cual el deseo es inmutable, pero su objeto es efímero. A ese deseo corresponde el cine fijando lo transitorio en su propio devenir, en materia que es a la vez permanente y fugaz.”<sup>96</sup>

El jo poètic aconseguix, mitjançant aquest vincle, desfer-se del món de la mateixa manera que passava en els primers llibres. Gimferrer sembla abandonar el lèxic hermètic que havia utilitzat en els seus poemaris anteriors i es centra en un ús més col·loquial de la llengua. L'interès del poemari no es troba tan sols en la força expressiva de les paraules, sinó en les associacions visuals que l'autor és capaç de produir. És la potència de les imatges el que sustenta el llibre. En aquest sentit, el llibre, tot i estar més controlat que els anteriors, es troba vinculat a l'imaginari surrealista del Lorca d'*Un poeta en Nueva York*. Com comenta Joaquim Marco: “La imagen es el centro del interés poético. [...] El camino es independizar hasta el máximo la imagen hasta que adquiera un cierto valor por ella misma. [...] Los hilos que teje Gimferrer son hilos de “clima”, de “ambiente”. El poema vale, no por lo que dice sino por lo que insinúa.”<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000, p.185

<sup>96</sup> Monegal, A., "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer." *Anthropos*, 140, (I/1993), p.57-61

<sup>97</sup> Marco, J., "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer", *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, 1969, p.429-430. [publicat anteriorment a la revista *Destino*, l'any 1968]

Atès que l'anterior llibre, *Arde el mar*, havia tingut un reconeixement unànimе – anys després encara es seguien escrivint articles sobre aquell poemari<sup>98</sup> –, la crítica celebra l'aparició d'aquest nou llibre de l'autor. Els diferents articles i ressenyes<sup>99</sup> que apareixen, entenen *La muerte en Beverly Hills* com una conseqüència lògica de l'evolució poètica de Gimferrer. El conjunt de preferències estètiques que aquí es convoquen, i que s'afegeixen a les convocades ja anteriorment, hauran d'ajudar a forjar la particular subjectivitat no només del personatge poètic, sinó també de l'autor.

La ressenya d'Emilio Miró<sup>100</sup> acaba apuntant al rostre únic i múltiple del poeta. La figura de la màscara resultarà essencial en el desenvolupament de la poètica de Gimferrer i la podem resseguir del seu primer llibre en castellà fins a *L'agent provocador*<sup>101</sup> o *Interludio azul*. L'autor no tindrà la intenció de parlar d'ell mateix de manera directa, i la construcció de les màscares –generades per les distintes tradicions amb les quals treballa - li permetrà fer-ho indirectament. Gimferrer opta per aquesta estratègia enunciativa des dels seus primers poemes. En una entrada del segon volum del seu *Dietari*, ell mateix comenta: “L'home que escriu versos és com l'home corrent; la màscara que ens defensa i, secretament, ens revela, es pot dir en mots escrits, o en la conducta diària”<sup>102</sup>. L'escriptor, en el mateix *Dietari*, ens explica de quina manera la imatge del poeta es projecta en l'espai dels seus propis poemes.

---

<sup>98</sup> Per exemple: Díaz-Plaja, G., "Arde el mar, de Pedro Gimferrer", *La creación literaria en España*. Madrid, Aguilar, 1968, p.51-55; García de la Concha, V., "Primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer, Arde el mar", *Papeles de Son Armadans*, 190, 1972, p.45-61; González Muela, J., "Pedro Gimferrer, Arde el mar", *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá, 1973, p.119

<sup>99</sup> Marco, J., "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer", *Ejercicios literarios, Op. Cit.*, p.427-432; Miró, E., [ressenya de *La muerte en Beverly Hills*], *Ínsula*, 258 (V/1968), p.6; Vilumara, Martín [José Batlló], *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera* [ressenya de *La muerte en Beverly Hills*], 3, 1968, p.138-141; García Rico, Eduardo, "Poesía y estrellas" (ressenya de *La Muerte en Beverly Hills*), *Triunfo*, 304, (30/03/1968), p.8-9

<sup>100</sup> Miró, E., [ressenya de *La muerte en Beverly Hills*], *Op. Cit.*, p.6

<sup>101</sup> Gimferrer, P., *L'Agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998

<sup>102</sup> Gimferrer, P., "El poeta iranià", *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982, Op. Cit.*, p.233

“Fa temps, en un poema antic, jo m’imaginava a mi mateix – màscares literàries – mort misteriosament en un hotel exòtic, amb aquestes morts metafòriques que inventa la literatura – la mort com a avatar del text -, i Charlie Chan, diligent, era cridat per fer les investigacions del cas”<sup>103</sup>.

En aquest text Gimferrer fa referència a un vers d’un poema de *La muerte en Beverly Hills*: “Cuando amanezca me encontraran muerto y llamarán a Charlie Chan.”<sup>104</sup>. Amb aquest exemple, compartit per l’espai del poema i el del *Dietari*, el poeta deixa constància de quina manera l’espai del poema esdevé, mitjançant la màscara, un espai privilegiat per a l’encontre entre la realitat i l’imaginari.

El concepte de màscara, associat a tot allò vinculat a la construcció d’una aparença o un desdoblament, ens pot ser útil per a reflexionar sobre els referents emplaçats a l’obra de tot autor i ens pot permetre construir una relació entre l’escriptor i la veu poètica. En certa manera, no podem deixar de percebre l’obra com una possibilitat que troba l’autor per parlar de la pròpia sensibilitat a través del personatge literari. Hi ha, doncs, en tota escriptura, una reflexió sobre la identitat, sobre el “jo” i sobre les possibilitats d’esdevenir algú altre en l’espai del text. Com comenta Xavier Pla, la reflexió sobre el jo és també una reflexió sobre l’alteritat:

“Al costat d’aquest concepte polivalent que és el “jo” exterior que es constitueix en màscara del “jo” íntim, se’n pot esmentar un altre que semànticament li és molt pròxim, el de *persona*. Aquests dos termes provenen del món del teatre, la qual cosa reforça encara una mica més el camp semàntic que relaciona l’acte d’escriptura amb el món de la disfressa i de la simulació. El mot llatí “*persona*”, que és present en totes les llengües romàniques, designa en síntesi aquell qui parla per la boca d’un altre. Si l’escriptura esdevé inevitablement una forma d’exhibició pública, és en aquesta mateixa exhibició que es pot incloure el desig d’esdevenir un altre que només es pot realitzar per

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p.235

<sup>104</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, *Op. Cit.*, p.189



l'escriptura, sent aquesta a la vegada la metàfora i el resultat d'aquesta transformació.”<sup>105</sup>

Entenem que la poesia de Gimferrer es pot comprendre també com l'intent de l'autor d'esdevenir algú altre allunyat del món que l'envolta. Tot i així, aquesta personalitat construïda en les obres no deixa de mantenir una relació “conflictiva” amb l'autor dels textos. La possibilitat d'esdevenir un altre, passa per la pregunta sobre qui és un mateix.

Seguint amb aquesta estètica de ruptura que presideix tota l'obra castellana de l'autor, Gimferrer publica l'any 1969 el que serà el seu darrer llibre de poemes en llengua castellana, *Extraña fruta y otros poemas*. De fet, no podem parlar d'un llibre en sentit propi, sinó que es presenta tan sols com una part dels poemes que Gimferrer escriu durant l'any 1968 i que ocupa la tercera secció del recull castellà *Poemas 1963-1969*<sup>106</sup>. Molts poemes que va escriure durant aquell temps queden fora del llibre, el títol del qual ja indica que consisteix en la selecció de material heterogeni. Com ell mateix comenta:

“La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (en *Arde el mar* fue sobre todo indeliberada), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña Fruta*, escrito entre enero y julio de 1968 y que debía ser (con más de treinta poemas) el más extenso de mis libros.”<sup>107</sup>

Albirem ja en aquest comentari, de quina manera, pel que fa a la creació, es donen dos processos oposats però que van molt lligats. Comentàvem que en els primers anys d'aprenentatge va ser l'impuls mimètic generat per les lectures el que va portar a Gimferrer a la creació, però, ara, veiem que en aquests darrers llibres de

---

<sup>105</sup> Pla, X., *Josep Pla, veritat autobiogràfica i ficció literària*, Barcelona, Quaderns crema, 1997, p.136

<sup>106</sup> Aquest llibre no va ser publicat de manera independent. Va aparèixer per primera vegada com a tancament dins del recull de poemes de l'etapa castellana de l'autor. *Poemas 1963-1969*, Llibres de Sinera, Ocnos, Barcelona, 1969

<sup>107</sup> Gimferrer, P., *Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979, p.13

l'etapa castellana, el procés de consolidació de l'obra que es produeix passa per la presa de consciència de la "ruptura" que fins al moment no havia estat res més que una tendència *natural* cap a la qual s'havia escorat l'obra. "Su experimentalismo era quizá demasiado arriesgado o excesiva mi timidez: finalmente, no me resolví sino a rescatar algunos poemas – los que me parecían, más logrados."<sup>108</sup> Veiem, doncs, com la recerca de la veu, que havia estat el motiu generador de l'obra, acaba convertint-se en un projecte calculat, amb finalitats específiques, que esdevé previsible i, en conseqüència, deixa de ser interessant per a l'autor. Com comenta Manuel Vilas<sup>109</sup> en el seu article sobre el llibre, en aquest poemari l'autor incorpora de manera clara el discurs metapoètic ja present, potser no de manera tan evident, dins *Arde el mar*<sup>110</sup>. La creació poètica esdevé l'espai apte per a un replantejament de l'epistemologia literària i en aquest sentit es genera una primera connexió amb el primer poemari en català, *Els Miralls*. *Extraña fruta* sintetitza el coherent itinerari de l'autor en llengua castellana i, al mateix temps, suggereix innovacions respecte l'estètica creada. El poeta és conscient de la impossibilitat de seguir vivint en un somni organitzat a partir d'imatges literàries i cinematogràfiques. Per aquesta raó, el to d'*Extraña fruta* és melancòlic. Sembla no quedar clar si aquest final d'etapa que representa el llibre ve condicionat pel final d'una proposta estètica concreta. És a dir, si el pas al català és un accident lligat a vicissituds externes a l'escriptura, o bé és el resultat d'una necessitat vinculada a la creació. Al nostre entendre, el canvi de llengua literària sembla comportar el replantejament de la veu poètica i la recerca de noves perspectives estètiques. Com diu Jenaro Talens: "La utilización del catalán por primera vez en su obra no es algo que deba entenderse como un hecho marginal. Para un autor a veces su propio estilo es más una valla que un camino

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>109</sup> Vilas, M., "Pere Gimferrer, Extraña fruta. El misterio de una disolución poética", *Cuadernos de investigación filológica*, 11, (V-XII/1985), p.123-140

<sup>110</sup> Veure: Gracia, J., "El arte como adicción: lectura de Arde el mar.", *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.65-68

abierto. No creo que haga falta citar a Beckett y su bilingüismo no gratuito para demostrarlo.”<sup>111</sup>

Un altre text al qual cal que al·ludim, i que resulta ser l'última cosa que Gimferrer escriu en castellà durant aquells anys és *La calle de la Guardia Prusiana*. Escrita l'any 1969, mentre Gimferrer feia el servei militar a Mallorca, la novel·la presenta de manera incipient una temàtica que resultarà decisiva en una gran part de la seva obra posterior: l'erotisme com a forma de rebel·lió. Per distintes raons lligades a la censura i als camins particulars que pren la poètica de Gimferrer, aquest llibre no es publicà fins l'any 2001<sup>112</sup>.

Si tornem a finals dels seixanta, Gimferrer per aquells temps ja s'havia convertit en la figura central d'un seguit d'escriptors que anaven a la recerca d'un nou i trencador espai literari. Aquest grup, conegut com els *Novísimos*, va consolidar-se sota el paraigües que els oferí una polèmica<sup>113</sup> antologia de Josep Maria Castellet publicada l'any 1970 que portava per títol: *Nueve novísimos poetas españoles*<sup>114</sup>. Gimferrer, a més de ser un dels joves poetes inclosos en l'antologia, tingué un paper decisiu en la confecció del volum. El fet que l'antòleg sigui Josep Maria Castellet no vol amagar en cap cas la participació activa del poeta en la tria dels autors. Com comenta Jordi Gracia<sup>115</sup>, la relació de noms que apareixen en la selecció final està conformat per un seguit de poetes pròxims a Gimferrer:

---

<sup>111</sup> Talens, J., “Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 304, 1972, p.15

<sup>112</sup> Gimferrer, P., *La calle de la Guardia Prusiana*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001

<sup>113</sup> “[...] No es la única antología que ha servido para fechar la eclosión de una nueva generación poética, pero sí es, sin duda la más discutida. Ya había empezado a ser polémica algunos meses antes de aparecer, cuando se difundió la noticia de su próxima publicación. La distribución [...] fue saludada por un coro de voces más o menos amistosas con el antólogo y los antologazos, y también por algún alarido de escándalo.” “Apéndice documental”, dins Castellet, J.M., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001[1970]

<sup>114</sup> Castellet, J.M., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001[1970]

<sup>115</sup> Gracia, J., “Gimferrer en los *Nueve novísimos* o la coherencia de una poética”, *Anthropos*, 110-111, (VII-VIII/1990), p.XVII-XX

“Si inicialmente quizás el proyecto de una muestra significativa de los *rupturistas* de verdad, pareció a Castellet demasiado exigua, Gimferrer fue quien desmintió esa prevención aduciendo los nombres y los poemas de quienes figuraban entre les *jeunes turcs*, como les llama en la poética de los *Nueve novísimos*. [...]”<sup>116</sup>

Dins la nova sensibilitat que aquests poetes pregonaven, la majoria dels quals no havien publicat cap llibre, s’hi incloïa: el desencantament polític, l’apropament a les avantguardes i el descobriment de certs escriptors dissidents respecte la poesia espanyola més recent<sup>117</sup>. No hem d’oblidar que aquest grup, com ja hem vist amb el cas de Gimferrer, reivindica, a més dels discursos verbals de procedència estrictament literària, altres productes com la música *pop*, el còmic i, sobretot, el cinema. A més, pel que fa a l’estètica, i com comenta Julia Barella: “Estos jóvenes poetas reivindicarían todo lo que durante las últimas décadas se había rechazado: El decadentismo, el esteticismo, el malditismo, el lujoso léxico modernista, las imágenes surrealistas y experimentalistas de las vanguardias.”<sup>118</sup> Les reivindicacions de les quals ens parla Barella – els interessos, les filiacions – semblen ser les mateixes que albiràvem en Gimferrer alguns anys abans. Llegint algunes pàgines referides a aquest grup detectem el mateix que es va considerar innovador de la poesia del nostre autor:

“Los “Novísimos” han sido el intento, no sé si más riguroso y considerable, pero sí más afortunado que ha tenido nuestra Literatura por romper de una maldita vez el corsé provinciano de la imaginación española.”<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p.XVIII

<sup>117</sup> Veure: Lanz Rivera, J.J., “Prolegómenos para una lectura: Nueve Novísimos, treinta años después”. “Vigencia y balance de Nueve Novísimos poetas españoles.”, *Ínsula*, 652, (IV/2001), p.13-20; Barella, J., “Poesía en la década de los setenta: en torno a los ‘novisimos’”, *Ínsula*, 410, 1981, p. 4-5; Debicki, A. “Una poesía española de la postmodernidad: los novísimos”, *Anales de literatura española contemporánea*, 14, 1989, p. 33-50

<sup>118</sup> Barella, J., “Introducció”, dins Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 2000, p.26

<sup>119</sup> Álvarez, J.M., “Las rayas del tigre: Introducción a la actual Poesía Española”, *Zurgai*, (XII/1989), p.17

Ens sembla interessant recordar les paraules de Leopoldo Maria Panero, poeta també inclòs en l'antologia de Castellet. El poeta ens parla de la importància que tingué Gimferrer en la configuració d'aquesta generació: “Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico. [...] Fue nuestra ideología y fue el verdadero autor de los novísimos y, por qué no decirlo, de mi.”<sup>120</sup> De tota manera, cal dir que en el moment de publicació d'aquesta antologia, Gimferrer ja havia escrit tota la seva producció en llengua castellana. L'any 1970 ja havia desenvolupat la seva poètica personal més enllà del grup i, fins i tot, en el text que escriu per presentar la seva poètica, ja anuncia el desplaçament respecte algunes de les característiques de l'estètica *novíssima*.

“Por lo demás, a la poesía en la que actualmente trabajo – mi primer libro en catalán, titulado provisionalmente *Els miralls* – no le son quizás plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior: cabe esperar que ello suponga un progreso.”<sup>121</sup>

Potser aquesta evolució de la poètica individual a la qual al·ludeix va suposar un distanciament respecte els preceptes *novíssims* i, en conseqüència, va permetre la seva participació tan activa en la configuració del volum. Aquest esdeveniment sembla ser un indicatiu significatiu de la clausura d'un període de la producció literària de l'autor, almenys pel que respecta a la llengua d'escriptura. Cal dir que, als voltants de l'any 1968, Gimferrer va escriure alguns poemes en francès que van quedar inèdits. Només un, *Le roman de la rose*, va ser publicat molts anys després<sup>122</sup>. Aquest poema ressegueix la línia estètica encetada, l'any 1968, a *Muerte en Beverly Hills*. És a dir, que la unitat temàtica sembla imposar-se a la unitat lingüística. Tot i així, aquest poema en francès no podem considerar-lo

---

<sup>120</sup> Panero, L.M., “Última poesía no española”, *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 4, (1979), p.111

<sup>121</sup> Castellet, J.M., *Nueve novísimos poetas españoles*, *Op. Cit.*, p.154

<sup>122</sup> Gimferrer, P., *Le roman de la rose*. Edició de bibliòfil amb gavats de Masafumi Yamamoto, Barcelona, Tabetaria Edicions, 1998

fonamental perquè la seva literatura en aquesta llengua no troba continuïtat en les obres posteriors.

A part d'això, el que sí sembla decisiu és que es tanca aquí una primera etapa - un primer cicle - de l'obra de Gimferrer que arriba fins a la darrerria de l'any 1969 i que ve determinada per unes intencions molt específiques sobre cap a on ha d'anar la seva escriptura. És llavors quan Gimferrer decideix, per un seguit de raons estrictament literàries i, segons ell mateix precisa, no vinculades a qüestions polítiques, continuar la seva obra en llengua catalana o, millor dit, tancar un cicle de la seva obra fet en castellà i, a partir d'aquest moment, comença a expressar-se literàriament en català seguint el que sembla una mena d'evolució natural:

“Cap a la darrerria de l'any 69, el personatge que expressa en castellà la meua poesia, en certa manera ha tancat un cicle. I m'adono que, per passar a un altre moment i per raons estrictament literàries, i no parlo ara de raons morals ni polítiques, sinó de raons estrictament estètiques, cal que parli en la llengua en la qual vaig aprendre a designar les coses.”<sup>123</sup>

Tot i que el primer llibre en català no apareix fins l'any 1970, Gimferrer, com ell mateix ho explica<sup>124</sup>, ja havia escrit un poema isolat en català l'any 1968. La convicció de canviar de llengua ve condicionada “arran de l'evolució literària i personal del període 68-69 en el qual la coneixença de Maria Rosa Caminals, els darrers mesos del 69, havia tingut un paper determinant”<sup>125</sup>.

En la primera citació de les dues que acabem de convocar, Gimferrer al·lega únicament raons estètiques per a canviar de llengua, però en el pròleg citat ens parla també de la importància de l'evolució individual. La possible coherència d'aquestes dues afirmacions - l'una feta el 1992 i l'altra el 1993 - passa

---

<sup>123</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit.*, p.33

<sup>124</sup> Gimferrer, P., “Pròleg”, dins Moix, T., “Leonard o el sexe dels àngels”, Planeta, Barcelona, 1992, p.11

<sup>125</sup> *Ibidem*, p.11

necessàriament per entendre allò poètic com a quelcom personal. Aquestes raons literàries vinculades a la relació de l'escriptor amb el món semblen ser les que el portaran a escriure en català. Després prestarem atenció a les raons particulars d'aquest canvi, tot i que entenem que un dels motius principals és possibilitar el canvi de màscara poètica – canvi de veu -, una màscara lligada al nucli de la seva personalitat.

“...l'any 70, començo a escriure en català perquè el cicle poètic del personatge que s'expressava en castellà havia indicat per ell mateix la necessitat d'expressar-se en primera persona i en la que més s'apropava al nucli de la intimitat essencial. [...] Si establim la poesia sobre la concepció de la base de la convencionalitat, la convencionalitat existeix sempre en l'art, i la poesia basada en la convencionalitat pot arribar a ser excel·lent, pot fins i tot arribar a ser una eina estratègica si es fa servir sempre la llengua molt distant de la llengua originària o dintre de la llengua originària una llengua molt allunyada del col·loquialisme.[...] Si l'autor vol abordar idees o circumstàncies més lligades al nucli de la seva personalitat, haurà de recórrer a la seva llengua materna.”<sup>126</sup>

Sembla, doncs, que el canvi al català és un viatge al centre de la personalitat de l'autor que fins llavors havia quedat amagada darrera les “convencions” que semblava imposar-li la llengua castellana. Aquest pas decisiu no només té lloc en l'exercici d'escriptura, sinó que, a partir d'aquest moment, com explica Marie-Claire Zimmermann, l'autor aprofundirà encara més en la seva meditació a propòsit de la poesia catalana “Quan Gimferrer va començar d'escriure en català va sentir la necessitat de conèixer i aprofundir el passat poètic de la seva llengua. Es va situar com deia Carles Riba “dins una tradició i cap a un futur”. Primer amb la certesa que un poeta català ha de ser especialment responsable[...] Per això fa l'elogi dels grans mestres que van vigilar: Carles Riba, J.V. Foix, Gabriel Ferrater.

---

<sup>126</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit.*, p.34

[...] Aquesta és la preocupació més intensa de Gimferrer: escriure ara, ser present per a ser encara present en el futur.”<sup>127</sup>

El pas al català sembla respondre a un seguit de motivacions estètiques i d'implicacions no només lingüístiques sinó també estrictament personals que resultaran essencials per entendre l'evolució de Gimferrer i el seu vincle amb el període històric que li ha tocat viure. Ell mateix ho comentarà molts anys després en el seu darrer llibre de l'etapa catalana, *L'agent provocador*, parlant del moment en què decideix canviar de llengua:

“...conjurant-nos, de sobte, juramentant-nos per tornar a esdevenir aquells que érem, dient per sant i senya, qualsevol mot com ara aquell que tu deixaves anar (i giravoltàvem, sota la foscor sideral, davant la llum borratxa de les matinades del Sàndor, llepades pel foc làctic dels fanals): el mot “paranys”, només el mot paranys, la primera paraula del primer poema del meu primer llibre en català; un mot enter, no trencadís, irreductible: “paranys”, deies, i, de cop i volta era tot un poble de sons que s'encenia, i la nit n'esdevenia habitada, perquè un sol mot és prou fort per trencar el temps de la impostura.”<sup>128</sup>

D'aquesta manera, l'any 1970, amb el poema “Paranys” del llibre *Els miralls*<sup>129</sup>, mitjançant aquesta paraula “irreductible”, Gimferrer inaugura una nova etapa en la seva creació. Aquest canvi de llengua, com hem comentat, està vinculat a un canvi de poètica i de lectures. Si com comenta el mateix Gimferrer<sup>130</sup>, fins als anys 60 la gran part de les seves lectures són lectures de poesia, posteriorment, mostra un creixent interès per altres formes de creació, en particular pels grans novel·listes del segle XIX fins arribar a autors tan dispars – diversos en llengua i poètica - com Proust, Joyce o Kafka, la tragèdia grega o el teatre de Shakespeare.

---

<sup>127</sup> Zimmermann, M.-C., “Formes d'escriptura en l'obra de Pere Gimferrer”, *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, 2003, p. 28

<sup>128</sup> Gimferrer, P., *L'Agent provocador*, *Op. Cit.*, p.77

<sup>129</sup> Gimferrer, P., *Els miralls*, Edicions 62, Barcelona, 1970

<sup>130</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències*, *Op. Cit.*, p.35



Evidentment, aquestes lectures es van incorporant com a nous models en la creació literària de Gimferrer que, tot i ser conscient de la influència d'aquestes formes de creació en la seva obra, no abandona l'àmbit de la poesia, "un àmbit que no solament ningú no reclamava, sinó que semblava gairebé rebutjat pel cos social."<sup>131</sup> Potser per aquesta raó, la poesia que interessarà Gimferrer en la seva etapa catalana és "una poesia una mica subversiva, que s'aparti de la impostura que l'envolta, també es dóna la circumstància que puc crear-la amb un tipus de producte que sé que ningú no acceptarà i que serà negligit o refusat."<sup>132</sup>

L'interès que a partir d'un moment determinat mostra el nostre autor per lectures externes a la poesia ens parla de l'evolució d'un escriptor que ja no només es dedica a conèixer els espais literaris que no estan "ocupats", per a saber on pot incidir. A mesura que passa el temps, la lectura i el coneixement alteren el concepte que l'autor té de la pròpia necessitat d'escriure. Activar el català com a llengua d'escriptura és una altra manera que troba de desvincular-se de l'imaginari sobre el qual havia incidit creativament fins aquell moment. És important deixar clar que quan parlem aquí de llengua d'escriptura creativa, parlem exclusivament de l'obra poètica, ja que pel que respecta a la crítica i l'assaig, l'autor continua escrivint en català i castellà indistintament:

"L'escriptor haurà de recórrer a la llengua materna. Aquest fet, que és evidentíssim, només afecta la creació pròpia i no té res a veure amb l'assaig. No calia exposar estructuralment l'explicació perquè tot és tan literari, tan estètic i està tan vinculat al centre de la creació que potser val la pena evitar simplificacions i pensar que només hi ha hagut raons d'imperatiu moral"<sup>133</sup>.

Es dóna, doncs, un procés de responsabilitat creativa – responsabilitat moral? - on l'escriptor pren la decisió individual i indefugible de reformular les dimensions del seu espai literari, tot escrivint en català. Una vegada iniciada aquesta nova

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>132</sup> Garcia-Soler, J., "Entrevista amb Pere Gimferrer", *Serra d'Or*, 127, (IV/1970), p.284

<sup>133</sup> Gimferrer, P., "Itinerari d'un escriptor", *Valències, Op. Cit.*, p.34

etapa, veiem que a diferència de la seva obra castellana, centrada en la reflexió sobre l'objecte poètic i l'espai de l'obra, l'autor dirigirà la seva creació cap a l'àmbit del subjecte i els vincles que aquest és capaç d'establir amb el món. En aquest aspecte estem d'acord amb el que comenta José Luis Rey, quan explica que en l'etapa catalana tot succeeix tenint el subjecte com origen i final<sup>134</sup>. *Els miralls*, que funciona com una mena d'eix sobre el qual s'organitzarà tota la seva producció poètica posterior, està centrat en un aspecte que l'obra castellana només apuntava. El conegut epígraf del primer poema: "*Poetry is the subject of the poem*", del poeta americà Wallace Stevens, ens adverteix de la importància que prendrà el component metapoètic en el llibre. Aquesta voluntat analítica, centrada en la discussió teòrica del fet poètic, també es mostra en l'epígraf de Joan Brossa que encapçala el llibre i que diu: "Un joc de miralls// permet veure l'altra banda del poema". Com explica Gimferrer:

"Els miralls es un libro de replanteo; es, casi un ensayo o discusión teórica sobre la poesía; se trata al mismo tiempo de un libro de poemas y de una indagación sobre el sentido de la poesía [...] Existe pues una ruptura más profunda que un mero cambio de idioma."<sup>135</sup>

Ens interessarà insistir sobre el qüestionament de la idea de ruptura, de replantejament, que va associat al canvi de llengua. Intentarem veure com es resol aquest canvi. El poeta és conscient, ja poc després de l'aparició de *Els miralls*, que el canvi del qual estem parlant no només té a veure amb el canvi de codi lingüístic, sinó que està en joc una transformació més profunda de la qual la llengua d'ús n'és tan sols un símptoma. El que s'intentarà indagar més endavant és quins són aquests canvis profunds que es produeixen en l'obra i com la literatura se'n ressent, és a dir, com es tradueixen literàriament en l'obra. El primer que crida l'atenció d'aquest llibre és, i aquí desvetllem un nexa d'unió amb

---

<sup>134</sup> Rey, J. L., *Caligrafía del fuego*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p.178

<sup>135</sup> Campbell, F., "Pere Gimferrer o la ruptura", *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 72-75

J.V. Foix, l'exploració, des del primer poema, de la dissolució de les fronteres entre el real poètic i la realitat.

“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 -,  
els actes que es resolen en la irrealitat,[...]”<sup>136</sup>

Aquests versos ens poden ajudar a entendre el to d'*Els miralls*, que es presenta com un exercici d'indagació teòrica - com ell mateix ho anomena - on s'explora el sentit de la producció poètica i la possible relació que l'autor és capaç d'establir des de la poesia amb la seva experiència personal. El poeta es proposa fer una anàlisi metalingüística de la poesia en general i de la seva obra en particular. Gimferrer es pregunta sobre l'interès i la necessitat de la imatge poètica, del vers i del poema. Al nostre entendre, però, el canvi és teòric, no pas pràctic. Com comenten Joaquim Marco i Jaume Pont: “Els seus motius arquetípics, imaginatius, culturals, no han variat substancialment: trossejat discursiu, enumeracions caòtiques, al·lusions mitològiques (de l'antiguitat i la modernitat), ruptures sintàctiques, ritme tallat, abundant juxtaposició d'imatges, reiteracions copulatives – mecànica clàssica llatina que li arriba, sobretot, a través dels poetes del Barroc -, etcètera”<sup>137</sup>.

Quan parlem del canvi que es produeix ens haurem de centrar en el vincle que s'estableix entre el “jo” poètic i el poeta, és a dir, en la inclusió del jo personal del

---

<sup>136</sup> Gimferrer, P., “Sistemes”, *Obra catalana completa. I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p.110

<sup>137</sup> Marco, J. & Jaume Pont, "Pere Gimferrer: 'mirall' i símptoma", *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p.93

poeta en l'espai del "jo" poètic<sup>138</sup>. De tota manera, com ja hem comentat anteriorment, cal dir que ja en la seva primera etapa castellana apareixen, com exposa Lázaro Carreter<sup>139</sup>, alguns clars vincles amb el seu jo personal, com es mostra per exemple en el poema "Primera visión de marzo" del llibre *Arde el mar*<sup>140</sup>. És precisament resseguint els camins que ofereix la construcció d'aquest imaginari individual, element integrador de la identitat, on ens sembla trobar l'eix vertebrador de tots els llibres. Com explica Marie-Claire Zimmermann: "[A *Els miralls*] el jo es presenta de manera fragmentària valent-se de referències temporals anacròniques en què passat i actualitat es barregen o xoquen. El jo té a la seva disposició totes les riqueses de la infantesa però sempre acompanyades de signes de por, d'amenaçes i d'ignorància, car ell no sap encara com li serviran poèticament les traces que assenyala per a notificar l'existència d'una possible bellesa."<sup>141</sup>

L'examen dels poemaris en castellà ja ens ha permès veure la constant aparició del tema de la identitat que es verifica a si mateixa assumida i conquerida a partir de la participació d'una dimensió estètica de l'experiència, i que es mostra emmascarada darrere de referències culturals exaltades. Aquesta continuïtat entre les dues etapes lingüístiques es produeix també en els poemes. Per exemple, en el poema "Segona visió de març"<sup>142</sup> Gimferrer no fa sinó explorar la temàtica que ja apareixia a "Primera visión de marzo"<sup>143</sup>. Com explica Enric Bou: "Justament és en poemes com aquests on s'observa de manera més clara l'intent del poeta per

---

<sup>138</sup> Poemes del tipus de "Tròpic de Capricorn" mostren de manera clara el possible vincle que explora el poeta, entre el "jo" poètic i el "jo" personal.

<sup>139</sup> Lázaro Carreter, F., "De "Arde el mar" a "Exili" dins, Bou, E. & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993. 123-128

<sup>140</sup> "Uno de los poemas más complejos de *Arde el mar*, es también uno de los que explora las posibilidades autorreflexivas del poema. No puede leerse más que como poema con su propia glosa, esto es, como la escritura de un recuerdo, que es el objeto histórico del poema, con el típico balance sobre el tiempo transcurrido entre ayer y hoy, más la conciencia del escritor que explica y anota el acto mismo de escribir ese recuerdo haciéndolo poema." Gracia, J., "Introducción", Gimferrer, P., *Arde el Mar, Op. Cit.*, p.80

<sup>141</sup> Zimmermann, M.-C., "Formes d'escriptura en l'obra de Pere Gimferrer", *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Op. Cit.*, p. 28

<sup>142</sup> Poema inclòs a *Els miralls*

<sup>143</sup> Poema inclòs a *Arde el mar*

evocar unes imatges concretes d'una societat embastardida, de postguerra espanyola, que poden ser records personals i generacionals, amb tot un altre ordre d'imatges, de procedència literària o cinematogràfica”<sup>144</sup>. Un altre exemple que ens pot servir per a explicar aquesta relació temàtica entre l'obra catalana i castellana és l'autorreflexivitat del text, el poema com a objecte del mateix poema – tot i que en l'obra catalana aquesta qüestió serà explorada més acusadament -. Mentre en un dels poemes més coneguts de la seva etapa castellana, “Oda a venecia ante el mar de los teatros”, ja trobem: “En ronda de jinetes que disuelve un espejo // negando con su doble // la realidad de este poema”; en un dels seus primers poemes en català, “Sistemes”, tenim: “Enfosquit com el fons d'un mirall esberlat, l'emprovador és l'eix d'aquest poema”.

Tot i l'evident continuïtat temàtica entre les dues etapes lingüístiques, ens sembla trobar a *Els miralls*, la recerca per part del “jo” poètic d'una veu més pròxima a la figura de l'autor. S'endega així un procés mitjançant el qual Gimferrer intentarà parlar d'ell mateix en primera persona, pretenent arribar al que ell mateix anomena “jo essencial”<sup>145</sup>. Sembla, doncs, presentar-se aquesta obra com un intent de situar-se “més a prop d'ell mateix” tenint en compte que, indefectiblement, tota escriptura imposa i reclama una màscara.

Amb tot, en el trajecte que va de l'experimentació en llengua castellana a l'essencialisme que comporta la llengua materna, “la llengua en la qual vaig aprendre a designar a les coses”<sup>146</sup>, Gimferrer no deixa mai de construir el jo poètic des de la màscara que queda totalment desvinculada de la seva autobiografia. La seva obra creativa mai és autobiogràfica i quan sembla ser-ho, és pura màscara. Com comenta Joaquim Molas parlant d'aquest primer poemari: “Entre el poeta i la poesia, hi ha, de fet, un món d'aparences i fins de falses realitats que fan difícil i, almenys en teoria, impossible tota mena de relació.”<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Bou, E., “Pròleg”, dins Gimferrer, P., Bou E. (ed.), *Antologia poètica, Op. Cit.*, p.22

<sup>145</sup> García de la Concha, V., “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505, (I/1989), p.28-27

<sup>146</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit.*, p.33

<sup>147</sup> Molas, J., “Teoria i pràctica en Pere Gimferrer”, *Lectures crítiques, Op. Cit.*, p. 219

Aquesta distància insalvable ens sembla un element significatiu que ens parla de la complexitat de la construcció d'una veu pròpia. Com comenta el mateix autor, la "veu" està constituïda per diferents veus, diferents tons, fet que "des-essencialitza" obligatòriament la relació del poeta amb la veu poètica.

"Hay algunas cosas mías muy personales pero yo soy un poeta anticonfesional. Porqué es la mía, una voz integrada por muchas voces: un poeta en castellano y en catalán; un prosista que puede ser un ensayista erudito o poemático. Son distintas voces pero en diferencias de tono."<sup>148</sup>

Aquesta acumulació de tons que hauran d'ajudar a configurar la veu del poeta ens parla de la seva incapacitat per a superar el seguit de "paranys" que ofereix el poema. La impossibilitat essencial de la confessió passa per l'impossible control de les potencialitats que ofereix qualsevol exercici d'escriptura. Darrera l'exercici s'hi amaga el poeta, és a dir, "el subjecte d'una acció pràctica que tracta de reconstruir el seu objecte d'experiència – l'escriptura i/o la poesia – a través d'un periple vital que fa de la llengua del poema una forma i una font d'autoconeixement."<sup>149</sup>

Després d'*Els miralls*, Gimferrer publicarà un parell de llibres: *Hora foscant*<sup>150</sup> l'any 1972 i *Foc cec*<sup>151</sup> el 1973. És a partir d'*Hora foscant* que Gimferrer deixa completament de banda l'exploració assagística sobre l'objectiu final de la poesia. En aquest llibre és parteix dels mateixos pressupòsits convocats a *Els miralls*, però l'autor no els tematitza en l'espai textual. En aquesta obra, Gimferrer parteix de certes experiències individuals però, al mateix temps, pretén incorporar-se a la tradició literària del passat: la barroca, la renaixentista i la medieval. Tal i com explica Joaquim Marco: "Aquestes experiències són simultàniament literàries i personals, amb una atenció especial a la tradició literària autòctona, sobretot

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p.28

<sup>149</sup> Pont, J., "La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)", *Els Marges*, 20, (IX/1978), p.111

<sup>150</sup> Gimferrer, P., *Hora Foscant*, Barcelona, Edicions 62, 1972

<sup>151</sup> Gimferrer, P., *Foc cec*, Barcelona, Edicions 62, 1973

aquella que prové del Barroc català (per exemple Fontanella).”<sup>152</sup> El procediment consisteix en emparar-se d’aquesta empremta i vincular-la a la tradició *moderna* en què Gimferrer s’inclou mitjançant l’al·lusió constant a alguns dels arquetips simbòlics característics de l’autor que ja havia desenvolupat en els poemaris anteriors. Algunes de les oposicions típiques de l’ideari barroc es troben també en aquesta obra – realitat/somni, llum/foscor, nit/dia - tal i com ho feien en les seves obres anteriors. De fet, al llarg de tota l’obra de Gimferrer detectem aquest moviment d’anada i vinguda entre dues grans tradicions: el Barroc i l’Avantguarda. Com explica Enric Bou: “De tot[e]s d[ue]s en fa, no unes lectures a adaptacions literals, sinó parcials, és a dir postmodernes. Si el Barroc li ofereix l’expressió classicitzant, el tomb formalista, i un elitisme en conflicte a través, per exemple, de la reapropiació de les formes populars; l’Avantguarda li proporciona el rebuig del jo i un accés a la tradició de l’experimentalisme revoltat. En Gimferrer ens enfrontem amb una poètica que podríem anomenar de la suplantació, la qual genera la multiplicitat de veus i pastitx que habiten els seus llibres”<sup>153</sup>. Un clar exemple d’això són aquests dos llibres: *Hora foscant* i *Foc cec*.

Seguint l’anàlisi de Jaume Pont direm que aquest imaginari “serveix a Gimferrer per palesar un dels seus temes centrals ja teoritzat a *Els miralls*: el tema de la fal·làcia dels sentits o, si voleu, la impossibilitat de construir quelcom d’absolut i estable en un món regit per les aparences”<sup>154</sup>. El poeta entén que la poesia és una forma de coneixement tan sols accessible a través de la mateixa poesia – i per aquesta raó no s’hi pot acostar teòricament -. Amb les ressonàncies que convoca en aquests textos, Gimferrer té la intenció de crear una forma que “mig estàtica, mig dinàmica, s’organitza a partir d’un eix format per tot de combinacions

---

<sup>152</sup> Marco, J. & Jaume Pont, "Pere Gimferrer: 'mirall' i símptoma", *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p.94

<sup>153</sup> Bou, E., “Introducció”, dins Gimferrer, P., Bou, E. (ed.), *Antologia poètica, Op. Cit.*, p.9

<sup>154</sup> Pont, J., "La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)", *Op. Cit.*, p.111

fòniques i semàntiques”<sup>155</sup>. El poeta explica les novetats que s'introdueixen a *Hora foscant*:

“Hasta *Els miralls*, yo tenía la sensación de estar haciendo un ejercicio, es decir: estar bordeando la poesía sin hacer poesía. Al escribir *Hora foscant*, es la primera vez que he tenido la sensación de estar haciendo poesía. [...] No, no, *Els miralls* no me parecía un ejercicio, sino más bien una indagación, en el conjunto de mi obra constituye un punto y aparte. En cuanto a lo que escriba de ahora en adelante solo puedo decir una cosa: me gustaría ser cada vez más riguroso.”<sup>156</sup>

*Foc cec*, el llibre següent, es presenta com un recull molt singular dins de la producció poètica de Gimferrer. Amb aquest llibre, Gimferrer s'emparenta de nou amb l'etapa creativa desenvolupada en llengua castellana recuperant l'exercici formal. Paradoxalment, el problema de l'aproximació al “jo essencial” que l'havia portat fins al català sembla esvair-se per uns moments. Els poemes que aquí apareixen mantenen un vincle menys estable amb la personalitat de l'autor. Ell mateix diu<sup>157</sup> que per bé que el català compromet en major mesura la individualitat del que escriu, *Foc cec* es presenta com un cas particular on això queda en suspens donant com a resultat una mena de *pastiche*. De fet, el recull no presenta cap voluntat unitària com passava en els llibres anteriors. L'autor recupera certes formes literàries del passat – que ja vénen suggerides pel títol del llibre provinent d'un conegut vers d'Ausiàs March que apareix en forma d'epígraf: “*d'aquell cech foc qui'ls amadors s'escalfen*”<sup>158</sup> - i les refà a la llum de les possibilitats rítmiques del català actual. Arthur Terry assenyala “que el barroquisme d'*Hora Foscant*, deixa el pas davant d'expressions de tipus popular,

---

<sup>155</sup> Molas, J., “Pròleg” dins Gimferrer, P., *Hora foscant*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p.13

<sup>156</sup> Moix, A.M., “Pere Gimferrer.” *24 x 24 (Entrevistas)*, Barcelona, Península, 1972, p. 207-212

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 209

<sup>158</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.1. Poesia, Op. Cit.*, p.165



combinades molt sovint amb uns esquemes mètrics molt estrictes.”<sup>159</sup> Cal dir que durant aquests anys Gimferrer tradueix Ausiàs March i la seva obra poètica es ressent de manera important, pel que fa a la configuració de l’imaginari, de la relació del nostre autor amb el poeta del segle XV<sup>160</sup>. Tot i presentar-se com un llibre singular, cal dir que *Foc cec* conserva la simbologia ja explorada a *Hora foscant*. Com diu Jaume Pont: “La recreació de les fonts estructurals i compositives del passat literari va paral·lela amb la cosmovisió del subjecte poètic, capficat a mostrar-nos els senyals històrics i/o temporals del tema del *carpe diem*. [...] Gimferrer fa reaparèixer també el seu corresponent simbòlic: la natura, el cicles tel·lúrics i celests.”<sup>161</sup>

Tot i l’especial dedicació a la poesia durant aquests anys, no volem oblidar la producció assagística del nostre autor que anirà apareixent indistintament en català i castellà. L’any 1974 apareixen un parell de llibres d’assaig escrits en català. *La poesia de J.V. Foix*<sup>162</sup> i *Antoni Tàpies i l’esperit català*<sup>163</sup> ens demostren l’interès de l’autor per l’anàlisi literària més erudita i rigorosa i per l’exploració crítica d’altres formes artístiques. Cal afegir a aquests llibres, els estudis crítics sobre Max Ernst : *Max Ernst o la dissolució de la identitat*<sup>164</sup> publicat per primera vegada l’any 1977 i els dos estudis sobre Miró: *Miró, colpir sense nafra*<sup>165</sup> (1981) i, anys després, *Les arrels de Miró*<sup>166</sup> (1993). Aquest llibres, que en cap cas cal entendre com un conjunt de digressions d’un diletant, ens parlen tant de l’obra dels artistes com de la poètica de Gimferrer. Com comenta Manel Ollé: “Pere Gimferrer intervé en la discussió de les obres d’aquests pintors amb una argumentació crítica, que prova de rebatre simplificacions, malentesos i tòpics

---

<sup>159</sup> Terry, Arthur “Introducció a la poesia de Pere Gimferrer”, dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa. I. Poesia, Op. Cit.*, p.30

<sup>160</sup> Zimmermann, M.-C., “Pere Gimferrer, traducteur d’Ausias March”, *Actes du XXIIIe Congrès de la Société des Hispanistes français (Caen, 13-15 mars 1987)*, Caen, Université de Caen, 1989, p.59-84

<sup>161</sup> Pont, J., “La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)”, *Op. Cit.*, p.116

<sup>162</sup> Gimferrer, P., *La poesia de J.V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974

<sup>163</sup> Gimferrer, P., *Antoni Tàpies i l’esperit català*, Barcelona, Polígrafa, 1974

<sup>164</sup> Gimferrer, P., *Max Ernst o la dissolució de la identitat*, Barcelona, La Galeria, 1977

<sup>165</sup> Gimferrer, P., *Miró: Colpir sense nafra*, Barcelona, Polígrafa, 1978

<sup>166</sup> Gimferrer, P., *Les arrels de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993

d'aproximacions anteriors”<sup>167</sup>. D'aquests llibres, ens interessa recalcar l'examen detallat de les relacions de les obres d'aquests pintors amb la literatura. Gimferrer aconsegueix trenar un discurs a partir de les relacions que es poden establir entre la pràctica artística i la creació literària. En el cas de Tàpies, per exemple, s'estableix un apropament al món de Joan Brossa o, en el cas de Miró, un contacte amb J.V. Foix. La relació de Gimferrer amb J.V. Foix mereixeria un estudi aprofundit. De tota manera, ens interessa remarcar la importància que té per a Gimferrer la relació que Foix estableix en la seva obra entre avantguarda i tradició, com resumeix el vers del poemari *Sol i de dol*: “ M'exalta el nou i m'enamora el vell”<sup>168</sup>. Hi ha un altre element que sembla important, i que Gimferrer desenvoluparà en la seva obra, i és l'expressió de la crisi de la idea de personalitat. Com explica el nostre autor: “En la poesia de J.V. Foix, la identitat del qui parla és fal·laç o il·lusòria; el lloc geomètric d'una convenció verbal.”<sup>169</sup> Gimferrer explorarà aquesta idea en la seva obra catalana, jugant amb els límits representatius de la identitat i, com veurem, la posarà en marxa en la seva poesia i en l'obra narrativa. A més, com comenta Enric Bou, Gimferrer se sentia lligat amb Foix per dos altres fets que convé indicar i que estan relacionats amb algunes de les idees ja explorades en la presentació d'aquest itinerari: “l'actitud davant la llengua que li ha servit sempre de model per a la pròpia activitat. I perquè el considerava dipositari de la legitimitat moral de l'avantguarda d'abans de la guerra”<sup>170</sup>.

Com ja hem explicat, amb aquesta voluntat de crear punts de diàleg entre les diferents arts i diferents autors, Gimferrer publica un llibre a propòsit de les relacions entre literatura i cinema<sup>171</sup>. Pel que fa als articles i estudis crítics sobre

---

<sup>167</sup> Ollé, M., “Introducció: La mirada contemplada”, dins Gimferrer, P., *Figures d'art. Obra catalana completa*, Vol.4, Barcelona, Edicions 62, 1996, p.9

<sup>168</sup> Foix, J.V., “Sol i de dol”. *Obra poètica en vers i en prosa*, Barcelona, Edicions 62, 2000, p.74

<sup>169</sup> Gimferrer, P., “Miró: Colpir sense nafrar”, *Obra catalana completa. 4. Figures d'art*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p.159

<sup>170</sup> Bou, E., “Pere Gimferrer: una poètica en acció”, dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa.5. Assaigs crítics*, Barcelona, Edicions 62, p.7-8

<sup>171</sup> Gimferrer, P., *Cine y literatura, Op. Cit.*

literatura, hem de destacar després de l'estudi sobre la poesia de J.V. Foix, un estudi sobre Octavio Paz<sup>172</sup> que guanyà el premi Anagrama l'any 1980; un compendi d'articles publicat en castellà l'any 1977 sota el títol de *Radicalidades*<sup>173</sup> i, alguns anys més tard, el 1993, l'aparició de *Valències*<sup>174</sup>, llibre que recull articles i conferències de l'autor. L'any 1996 apareix *L'obrador del poeta*<sup>175</sup>, que recull diversos textos esparsos de l'autor sobre temes d'art i literatura catalans.

Després d'un silenci poètic de 4 anys, Gimferrer torna a publicar un llibre l'any 1977: *L'espai desert*. És aquest un poema unitari dividit en deu seccions que sorgí dels nou versos finals que quedaren despenjats de l'edició primitiva d'*Hora foscant*. L'autor intenta portar a terme un tipus de poemes llargs de tema metafísic inexistents dins la tradició literària catalana. Després de l'exercici que suposà *Foc cec*, el vincle més evident que s'estableix amb *Hora foscant* és el retorn de l'experiència personal al nucli central del poema: "El poeta se enfrenta a sus fantasmas y nos obliga a contemplarlos y seguir el curso fluyente de su meditación."<sup>176</sup> Juan Goytisolo, quan ens parla d'aquests *fantasmes*, sembla fer al·lusió a les experiències personals viscudes per Gimferrer. Aquest passat, que en els poemes anteriors estava vinculat a les experiències culturals viscudes per l'autor, sembla centrar-se ara en el passat personal del poeta i en la memòria col·lectiva del país - es produeix el rebuig del passat col·lectiu, rebuig dels records familiars -. Davant del rebuig del passat, el que queda és l'experiència del present, i caldrà que el poeta mostri en l'espai del poema el seu complet desarrelament d'aquest temps present. L'única manera de poder fer-ho és a través del retorn a la natura, la identificació de l'home amb l'espai vegetal i el descobriment revulsiu del sexe. Ja en aquest llibre, l'acte amorós esdevindrà una metàfora del coneixement i aquest vincle resultarà decisiu en tota l'obra posterior de l'autor.

---

<sup>172</sup> Gimferrer, P., *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980

<sup>173</sup> Gimferrer, P., *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978

<sup>174</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*

<sup>175</sup> Gimferrer, P., *L'obrador del poeta*, Barcelona, La Magrana, 1996

<sup>176</sup> Goytisolo, J., "L'espai desert, de Pere Gimferrer", *Vuelta*, (VI/1977). [Reimprès a *Anthropos*, 140, (I/1993), p. 68-69]

De fet, en un dels seus darrers textos publicats, l'any 2008, Gimferrer ens parla de la connexió entre coneixement, amor i poesia en la seva obra i la reconeix central al llarg de tota la seva producció<sup>177</sup>.

Tal i com explica Josep Maria Castellet: “[Tema ] revulsiu, perquè [...] no es tracta només del coneixement físic de les parelles d'amants, de l'exercici periòdic d'una necessitat biològica, sinó perquè apropa els oficiants del desig, a través del batec “amb els corrents i amb les mareas i amb el soterrat ritme planetari” és a dir, perquè fa transcendir als cossos el límit de la personalitat individual, per veure's ells mateixos com uns altres que es contemplen[...]”<sup>178</sup>

“Si l'amor és el lloc de l'excrement,  
si, oferint-me, nua i de quatre grapes, els dos globus de llum de les  
natges, tornes els pits, com la llavor i l'arrel quan ve el bon temps,  
a la pesantor obscura de la terra, si aquests globus germinen quan  
germinen els astres  
en el silenci blau de l'espai mut”<sup>179</sup>

Aquest tema, que aquí és el centre neuràlgic, ja havia aparegut en altres poemes d'*Els miralls* com, per exemple, *Transfiguració*. Però aquest llibre també reclama vincles amb la poesia anterior, presentant-se de nou com una obra subversiva que intenta trencar amb la poesia convencional: “hace gala de un violento ánimo subversivo hacia las formas sacralizadas, aunando su profunda rebeldía moral con una no menos profunda rebeldía estética.”<sup>180</sup>. Aquestes característiques semblen ser les mateixes que reconeixíem en l'obra anterior de Gimferrer. Potser l'únic element que s'integra com a novetat en l'obra catalana és la dimensió moral que

---

<sup>177</sup> Gimferrer, P., *Reflexions sobre la paraula poètica*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2008, p.18

<sup>178</sup> Castellet, J.M., "Lectura de L'espai desert de Pere Gimferrer", *Serra d'Or*, 216, (IX/1977), p.38

<sup>179</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.1. Poesia, Op. Cit.*, p.202

<sup>180</sup> Goytisolo, J., “L'espai desert, de Pere Gimferrer”, *Vuelta*, (VI/1977). Reimprès a *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.69

vincula l'exercici creatiu a la figura de l'autor, més enllà del "jo" poètic. *L'espai desert* marca una etapa decisiva dins la poesia de Gimferrer perquè com comenta Arthur Terry: "[es produeix] la invenció d'un llenguatge capaç d'assimilar una experiència ampla i profunda, i d'utilitzar-la, no pas en un sentit anecdòtic, sinó com una manera de crear un poema"<sup>181</sup>.

Els temes exposats en aquest poemari tindran continuïtat en el següent llibre, *Aparicions*, que apareix també com un únic poema dividit en vuit seccions. La connexió implícita entre la natura i el món dels homes en l'experiència del temps, que resultava una de les temàtiques més recurrents en *L'espai desert*, tornarà a ser aquí un element capital. Tot i que la relació entre els dos llibres sigui evident, el poema nou no constitueix una repetició de l'anterior. Com diu Arthur Terry: "La diferència es nota, per exemple, en el to que és alhora menys variable i més concentrat, i també la manera en què el poema mostra una tendència a centrar-se en un nombre relativament reduït de metàfores repetides"<sup>182</sup>. L'experiència del poema s'ordena a través del somni, la màgia i els poders sensorials de la natura. Convocar aquests elements suposa: "persistir en ese lento caminar hacia la obtención de la belleza del mundo y al final del combate por el conocimiento, combate ígneo, donde es el fuego – la llama de amor viva – la que soporta el vértigo de existir"<sup>183</sup>.

L'intent de fer visible el que s'amaga sota l'evidència passa per l'exploració del llenguatge poètic. Les aparicions són els somnis ens han de deixar veure l'altre banda del món. El component metafísic d'aquest poemari sembla evident, de la mateixa manera que ho era en el poemari anterior. Aquest discurs sobre les potencialitats de l'art per aconseguir desvetllar el misteri del món és el mateix que Gimferrer va desenvolupar en el llibre sobre Tàpies que va escriure l'any

---

<sup>181</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.42

<sup>182</sup> Terry, Arthur "Introducció a la poesia de Pere Gimferrer", dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa.I. Poesia, Op. Cit.*, p.73

<sup>183</sup> Vilas, M., "'Jo mateix era el meu somni': algunas consideraciones sobre *Aparicions*", *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.55

1974. Hi ha, doncs, una continuïtat “d’idees” que sembla desafiar les compartimentacions genèriques.

Aquest camí cap al desvetllament del misteri del món és, en el fons, el camí cap al desvetllament de l'ésser, del “jo”, i en aquest sentit segueix existint un vincle autobiogràfic de l'autor amb l'obra. A la segona secció del poema, el poeta sembla deixar-ho clar: “ El tema de les aparicions// és el tema del jo”<sup>184</sup>. Certament, Gimferrer sembla al·ludir a la idea que l'aparença no és només el que es presenta a la visió sinó la revelació de quelcom d'amagat. La capacitat de la llengua, l'habilitat del mateix llenguatge consisteix en donar significació al món i, en conseqüència, donar sentit al “jo”. Aquesta revelació reclama una independència de la voluntat d'aquell qui escriu: “i ho és per un doble motiu: pel tipus de tècniques poètiques que he fet servir i perquè, per una mena de sedimentació natural, qui parla és el llenguatge, no l'escriptor”<sup>185</sup>.

La poesia és una via de coneixement – només accessible mitjançant la poesia - que ofereix la possibilitat de desvetllar part del misteri que amaga el món referencial. Com comenta Dolors Oller fent referència a un altre poema d'aquesta mateixa època<sup>186</sup>: “En aquest procés, la llengua és una eina i un resultat, una acció i un producte al mateix temps: un nou objecte i un nou coneixement. La paraula poètica pot fer visible i real el que ja no és a l'abast de la percepció sensorial directa”<sup>187</sup>. Gimferrer comenta la particularitat d'aquesta etapa de finals dels setanta en una entrevista que li fa Víctor García de la Concha a les pàgines de la revista *Ínsula*, l'any 1989.

---

<sup>184</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.1. Poesia, Op. Cit.*, p.233

<sup>185</sup> Gimferrer, P., dins Bou, E. & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p.143

<sup>186</sup> Parlem del poema “Llum de Velintònia” que apareix en el volum *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981

<sup>187</sup> Oller, D., "Pere Gimferrer: El temps intemporal", *La construcció del sentit*, Barcelona, Empúries, 1986, p.42

“Hay un paso de hablar como personaje literario a tratar de hablar como “yo”, en primera persona. Ello conlleva arribar a una poesía que, con una cita famosa, podría llamarse “del yo esencial”. De ahí el carácter de poesía filosófica que presenta mi producción de los años ochenta: poesía referida al mundo interior, inversamente a lo que hacía antes y después. [...]”<sup>188</sup>

Tota aquesta producció – des d'*Els miralls* fins a *Aparicions* - queda inclosa en un volum aparegut l'any 1981 i que porta per títol *Mirall, espai, aparicions*<sup>189</sup>. Gimferrer hi inclou tota la seva producció poètica en català fins aquell moment. A més d'aquests llibres que hem comentat, Gimferrer hi inclou un darrer llibre que no havia estat publicat abans, *Com un epíleg*, i que al nostre entendre presenta ja el que serà el nou període que s'obrirà en la producció gimferreriana, assajant formes i temàtiques que desenvoluparà en el seu llibre de poemes posterior, *El vendaval*, que no apareixerà publicat fins l'any 1988.

Després de la reunió de la seva producció poètica catalana fins l'any 1979, Gimferrer abandona la poesia durant un temps i es dedica a escriure prosa, obrint una nova i alternativa via creativa :

“De fet, jo deixo d'escriure poesia quan començo a fer el *Dietari*, que publico el 1981.[...] Hi ha un cicle que va de *Els miralls* a *Com un epíleg*, del 70 al 79. Llavors és quan començo a fer el *Dietari*. En faig primer un bloc molt extens i un altre que no ho és tant, perquè és el torn de *Fortuny*. Escric molt poca poesia en aquells moments.”<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> García de la Concha, V., "Entrevista a Pere Gimferrer", *Ínsula*, 505, (I/1989), p.28-27

<sup>189</sup> Gimferrer, P., *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981. A més dels llibres publicats, en aquest volum s'afegeixen tres poemes de 1974 que havien aparegut anteriorment dins la revista *Els Marges: Visió, Unitat, Nit d'abril*. També s'inclouen en el volum, dos homenatges inèdits fins al moment *Llum de velintònia* i *País d'Antoni Tàpies*.

<sup>190</sup> Mengual, G. i Montserrat Bacardí, "Pere Gimferrer, una altra història", *Lletra de canvi*, (VI/1989), p.28-32

El *Dietari*<sup>191</sup>, publicat en dues entregues, parteix de les publicacions aparegudes diàriament en una secció d'*El Correo Catalán*. En aquests textos, no llegim les anotacions personals d'un escriptor, com es podria suposar seguint les expectatives genèriques, sinó que com diu Enric Bou: “La primera impressió podia fins i tot ser notablement decebedora: els textos tenien més semblança a una obscura nota erudita, que no pas amb la intimitat de l'escriptor, o amb les seves activitats “diàries”. L'autor ens presentava la intimitat d'*altres* escriptors, però apartat del fil de l'activitat diària.”<sup>192</sup> Per aquesta raó, el *Dietari* : “és una col·lecció de reflexions radicals sobre escriptors, l'acte d'escriure, i fins i tot demostra una gran autoconsciència respecte el gènere”<sup>193</sup>

“Dietari fals, dietari ver? Extern o bé intern? Els qui escrivim un dietari sabem que això té tant de risc i tanta d'ambigüitat i tanta de seducció i tantes de defallences com tota la literatura. O com la vida.”<sup>194</sup>

La identitat de l'escriptor es construeix en una projecció ficcional sobre l'escriptura, explorant així alguna de les problemàtiques ja apuntades en els llibres anteriors, però ara des de l'escriptura en prosa. Escriure un dietari és un espai idoni per a poder experimentar aquest desfiguració, condicionada no pas pel que l'escriptor imagina ser, sinó pel que esdevé en el procés d'escriptura. Aquesta desfiguració no l'haurem d'entendre com un acte de violència purament negatiu i destructiu, sinó com una força creativa que és capaç d'agitar les formes estratificades del significat i que, al mateix temps, les reanima.

---

<sup>191</sup> Gimferrer, P., *Dietari 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1981; Gimferrer, P., *Dietari 1980-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1982. De tota manera quan fem al·lusió al *Dietari*, ens referirem a l'edició dels dos volums l'obra completa publicats els anys 1995 i 1996.

<sup>192</sup> Bou, E., “Pere Gimferrer : escriptors i escriptura”, *Papers privats. Assaigs sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p.118

<sup>193</sup> *Ibidem*, p.120

<sup>194</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p.152



“En el dietari hi trobem l'imperi, del tot autònom, de l'escriptura, que ens duu cap on vol i genera, imprevista, processos que es descabdellen sols, tot marcant el sender i els topants per unes lleis que ultrapassen qui escriu”<sup>195</sup>.

Aquest processos de què ens parla l'autor deixen entreveure una tendència de l'escriptura que no cerca l'expressió de la intimitat de l'escriptor, sinó que intenta amagar-la. Això vincula aquesta obra de Gimferrer amb el *Diari de 1918* de J.V. Foix on també apareix aquesta idea d'instabilitat genèrica. Com escriu J.V. Foix: “petites proses – poemes? – que escrivia a guisa de dietari”<sup>196</sup>. El qüestionament de la identitat passa doncs pel seu replantejament en l'espai del text.

Però dins del *Dietari* apareixen també una altra mena de textos. Són escrits on Gimferrer es posiciona molt clarament sobre alguns temes – polítics o socials - que concerneixen la societat catalana. Gimferrer, inserint-se en una tradició que reuneix noms com Ors, Pla o Riba, planteja una vegada més la qüestió sobre la posició que ha d'ocupar l'artista dins la societat. Pot servir com a mostra un conegut text intítulat “De la necessitat dels mandarins” que segons Manuel Carbonell ha de ser “un dels textos de lectura obligatòria per a tots aquells que es basquegen per escatir quin paper han de fer els intel·lectuals en la tasca de redreçament moral del nostre poble”<sup>197</sup>. En aquest text, Gimferrer reclama la necessitat dels mestres perquè no es produeixi l’“anèmia progressiva” de la literatura catalana.

“El remei? Només en veig un: l'exemple, rigorós, dels mandarins, és a dir, l'acció decidida – teòrica i pràctica – de tota la gent capaç de fer literatura seriosa, que – com, en el seu temps, un Carner o un Riba – formulin una proposta, expressada en obres, ni que sigui tàcitament, i trobin qui els faci costat, per descompartir la contrada bàrbara i malsegura dels aficionats i la

---

<sup>195</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p.222

<sup>196</sup> Citat per: Martí, A., *J.V. Foix o la solitud de l'escriptura*, Barcelona, Edicions 62, 1998, p.16

<sup>197</sup> Carbonell, M., “Imatges en un mirall: el « Dietari » de Pere Gimferrer”, *Els Marges*, 22-23, 1981, p.131

contrada on hi ha la literatura que compta, la literatura capaç d'interessar (des d'un punt de vista estrictament literari) tant o més que Borges o Lezama Lima, és a dir, com Foix o Ferrater.”<sup>198</sup>

Tot i la contundència en les opinions mostrades en aquests textos, on Gimferrer mateix sembla oferir-se com a “mandarí” de la cultura catalana, aquesta funció social que exerceix el poeta des de les pàgines del *Dietari* va minvant fins a desaparèixer completament a mitjans dels anys vuitanta, coincidint amb el seu ingrés a la *Real Academia de la Lengua española*.

Després del *Dietari* apareix *Fortuny*<sup>199</sup>, una novel·la que parteix de la recreació de l'imaginari del pintor català Marià Fortuny i Marsal. Ambdues proses, que ajuden a bastir l'imaginari artístic de Gimferrer, són propostes absolutament radicals pel que fa a la narrativa canònica establerta i, per aquesta raó, no resulta gens evident situar-les genèricament, confusió cercada deliberadament per l'autor que amb aquests textos mostrava, una vegada més, una voluntat bel·ligerant respecte la literatura convencional. En certa manera, el que es produeix tant al *Dietari* com al *Fortuny* és l'exploració d'alguns temes ja examinats en la seva obra poètica anterior, però ara des de la perspectiva i les possibilitats que ofereix el català. *Fortuny* es planteja d'entrada com un intent de reprendre el material temàtic que ja li havia resultat útil per a escriure “Oda a Venècia ante el mar de los teatros”, poema pertanyent a *Arde el Mar*. En aquest sentit podem observar una continuïtat temàtica que travessa el canvi de llengua. Segons Dolors Oller: “Fidel a les seves pròpies obsessions, Gimferrer continua veient Venècia com un teatre on reactualitzar, mitjançant la memòria estètica i la història oculta dels fets culturals, personatges i protagonistes sota la llum d'una mateixa obsessió: fer de la vida una aventura somniada i, de l'art, una font de vida”<sup>200</sup>. Com ell mateix comenta :

---

<sup>198</sup> Gimferrer, P., “De la necessitat dels mandarins”, *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.128

<sup>199</sup> Gimferrer, P., *Fortuny*, Barcelona, Planeta, 1983

<sup>200</sup> Oller, D., “Fortuny, per Pere Gimferrer”, *Serra d'Or*, (IX/1983), p.45

“Era lógico, significando el material poético de la etapa castellana algo que me interesaba muy hondamente, que quisiera regresar a él para afrontarlo con la experiencia acumulada. De hecho una parte del *Dietari* y casi la totalidad de *Fortuny* se componen de aquel material temático y formal tratado desde la perspectiva y las posibilidades del catalán.”<sup>201</sup>

Aquesta exposició temàtica a partir de les possibilitats que ofereix la bifurcació genèrica permet explorar dos camins paral·lels però oposats: el camí de la poesia, que és un camí que es dirigeix cap a l’interior de l’individu – a partir del moment en què Gimferrer comença a escriure poesia adulta, només n’escriu quan se li imposa la necessitat d’escriure-la -, mentre que el *Dietari* i el *Fortuny*, exploren les relacions de l’individu amb un imaginari concret, construït i vindicat des de les seves pàgines. Aquest imaginari no està tan sols constituït per elements pertanyents al món de la literatura, sinó que el projecte vincula la paraula amb altres expressions artístiques, i ja no tan sols pels noms citats, sinó també pels mecanismes estilístics emprats en l’exercici d’escriptura. Segons Octavio Paz, aquest llibre resol molt bé la tensió entre paraula i imatge: “Pintura y cine: libro no para ser pensado sino visto, pero visto por medio de la lectura. Imágenes hechas no de líneas, formas y colores, sino de palabras y frases”<sup>202</sup>. Com l’autor mateix comenta de manera clara sobre la seva voluntat de tornar a ser un revulsiu en l’estat de la literatura catalana:

“ Que llamó la atención, es un hecho. Que sea un propósito acertado o desacertado, logrado o no, tiene que decirlo la crítica, el lector, la posteridad y todo eso. Yo puedo afirmar que, frente a un uso mecánico del catalán literario y frente a una cierta rutina en el uso de la narrativa, traté de hacer algo que fuera contra corriente en ambos sentidos. Conseguí hacerlo.”<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> García de la Concha, V. "Entrevista a Pere Gimferrer", *Op. Cit.*, p.28-27

<sup>202</sup> Paz, O., "La trama mortal", *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.62

<sup>203</sup> Guerrero Martín, J. "El mundo no sería el mismo sin Rimbaud", *La Vanguardia Magazine*, (16/VI/1985), p.6-10

El que justifica la incorporació d'aquest fragment d'entrevista és veure de quina manera el mateix autor explicita la seva voluntat de crear alguna cosa que sigui imprevisible, en el sentit que no impliqui un ús automàtic de la literatura com a simple mecanisme d'expressió construït a partir d'un isomorfisme entre el text i el referent. La literatura és una forma de coneixement i no tan sols cal considerar-la pel seguit de possibilitats comunicatives que ofereix: "La finalidad de la literatura es crear una organización verbal – una suerte de conocimiento, en definitiva – que sólo es posible porque se ha cristalizado en esta forma expresiva concreta"<sup>204</sup>. Entendre la literatura com una font de coneixement obliga l'escriptor a explorar les diferents formes que la literatura pot oferir, fora de l'ús comunicatiu del llenguatge.

A més de la publicació d'aquests llibres en prosa, que resultaran essencials per explicar la progressió de l'obra de la seva obra, durant aquests anys de silenci poètic Gimferrer guanya el premi Anagrama d'assaig per *Lecturas de Octavio Paz*<sup>205</sup> i edita les seves traduccions al castellà de l'obra poètica d'Ausiàs March, com hem explicat. En el període que va de final dels setanta a principis del vuitanta, Gimferrer cultivarà de manera continua la traducció al castellà d'obres catalanes<sup>206</sup>. A més, també durant aquest anys, Gimferrer assumeix un seguit de responsabilitats extraliteràries: d'una banda, esdevé director literari de l'editorial Seix-Barral l'any 1981, i de l'altra, l'any 1985 el fan membre de la *Real Academia de la Lengua*. El discurs d'ingrés el dedica al seu mestre V. Aleixandre<sup>207</sup>.

El 1988, l'autor continua la seva obra poètica amb la publicació d' *El vendaval*<sup>208</sup> on, com hem comentat abans, prossegueix la via ja encetada amb els poemes

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p.7

<sup>205</sup> Gimferrer, P., *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980

<sup>206</sup> March, A., *Obra poética*, Madrid, Alfaguara, 1978; Rodoreda, M., *Espejo roto*, Barcelona, Seix Barral, 1978; Ferrater, G., *Mujeres y días*, Barcelona, Seix Barral, 1979; Llull, R., *Obra escogida*, Madrid, Alfaguara, 1981; *Curial e Güelfa*, Madrid, Alfaguara, 1982; Stendhal, *La cartoixa de Parma*, Barcelona, Edicions 62, 1986

<sup>207</sup> Gimferrer, P., *Perfil de Vicente Aleixandre*, Madrid, Real Academia Española, 1985

<sup>208</sup> Gimferrer, P., *El vendaval*, Barcelona, Edicions 62, 1988

inclosos a *Com un epíleg*, que havia estat incorporat en la primera edició de *Mirall, espai, aparicions*. Com explica Enric Bou, la publicació d'aquest llibre suposa la tornada de Gimferrer a la poesia i la recuperació d'un imaginari que semblava esgotat: “ Después de un largo silencio poético, Gimferrer ha decidido reemprender una senda que en algún momento – según confesó en algunas entrevistas- diera por perdida [...] El poeta vuelve a su primitiva dedicación y nos saluda con un libro que recoge mucho de su experiencia y de su buen oficio anterior.”<sup>209</sup> *El vendaval* presenta quatre seccions i una notable diversitat formal. En aquest llibre, l'autor abandona els poemes llargs i converteix la seva obra en un espai de síntesi poètica que va a la recerca de l'essencial. Com explica Arthur Terry: “El que més crida l'atenció, a part de l'economia extraordinària del llenguatge, és la manera en què certes constants de la poesia anterior – la “dolcesa” violenta de l'acte sexual, el paisatge a la vegada “màgic” i contemporani – vénen a cristalitzar-se en unes imatges que de tant en tant fan l'efecte de sorgir espontàniament dels sons i els ritmes dels mots”<sup>210</sup>.

Aquesta proposta ja l'anunciava Gimferrer en un poema inclòs a *Com un epíleg* i que porta per títol *Art poètica*: “Alguna cosa més que un do de síntesi // veure la llum en el transit de la llum”<sup>211</sup>. Els temes centrals segueixen sent la creació poètica, l'amor i el poder que té l'artista per a transformar la realitat que l'envolta, com exemplifica el poema dedicat a Joan Miró<sup>212</sup>. Segons Fanny Rubio: “Gimferrer ha ido al núcleo de su propia poesía, viniendo a relatar el instante [...] en beneficio de una palabra más plástica y sensorial que nunca”<sup>213</sup>. Mitjançant l'economia de recursos, Gimferrer aspira a una mena de transparència en què allò no dit esdevingui el nucli del poema<sup>214</sup>. El llibre pretén mostrar la barrera

---

<sup>209</sup> Bou, E., “Brisa en el parnaso: *El vendaval* de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 526, (X/1990), p.28

<sup>210</sup> Terry, A., “Introducció a la poesia de Pere Gimferrer”, *Op. Cit.*, p.94

<sup>211</sup> “Ars poètica”, dins Gimferrer, P., Gimferrer, P., *Obra catalana completa.1. Poesia*, *Op. Cit.*, p.255

<sup>212</sup> Fem al·lusió al poema “*Paraules per a un lapidari*”

<sup>213</sup> Rubio, F., “Aire último.” *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.57

<sup>214</sup> *Vid.* García Jambrina (ed.), *Marea solar, marea lunar*, Madrid, Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 2000, p.48

infranquejable que separa el llenguatge del món, que s'interposa entre el verb i els objectes. “He aquí pues nuestro exilio, del que se ha hecho portavoz el poeta, intérprete y revelador de una profunda intuición colectiva [...] Estamos desterrados del mundo: sólo mediante las palabras entramos en comunicación con él. No poseemos las cosas, sino sus signos, las voces que las nombran, sus fantasmas”<sup>215</sup>.

El plantejament del llibre parteix d'una situació diferent pel que fa a la relació de l'autor amb la llengua d'escriptura. Quan García de la Concha li recorda, en una entrevista, la distinció que feia entre el castellà, destinat a l'experimentació, i el català, que li permetia arribar al jo “essencial”, Gimferrer respon en aquests termes:

“Eso fue exacto en aquel momento. Hoy, con los años, ha venido a cerrarse el círculo y ahora ya es casi todo lo mismo. Pero entonces no, y Arthur Terry lo ha estudiado bien. Cualquier lengua que uno utiliza en la escritura durante mucho tiempo, aunque sea la materna, termina por llevarte al límite de las posibilidades que esa lengua tiene para ti. No es lo mismo (de todas formas) que ésa sea tu primera o segunda lengua, por cercanas que, como en mi caso, te resulten ambas”<sup>216</sup>

Tot i que l'autor encara estableix algunes diferències entre escriure en català i escriure en castellà, ens sembla interessant remarcar la variació que es fa evident en el seu discurs sobre el canvi de llengua. En aquest fragment, Gimferrer sembla assimilar l'escriptura en ambdues llengües a un únic procés que es repeteix i que necessàriament acaba esgotant les possibilitats de la llengua per a l'escriptor. Evidentment, aquest tema el desenvoluparem posteriorment però, tot i així, cal dir que el llibre obté un reconeixement immediat de crítica i públic, i Gimferrer

---

<sup>215</sup> Lázaro Carreter, F., “De *Arde el mar a Exili*”, dins Bou, E. & Ramon Pla i Arxé, (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p.128

<sup>216</sup> Citat a García Jambrina, L. (ed.), *Marea solar, marea lunar, Op. Cit.*, p.37

aconsegueix per primera vegada el *Premi de la Crítica catalana* per un llibre de poesia – ja l’havia obtingut per *Fortuny* -, a més del *Premi Ciutat de Barcelona*. L’any següent, el 1989, obté el *Premi Cavall Verd*, així com el *Premi Nacional de Literatura*. Apareix aquest llibre com el compendi d’un seguit de preocupacions poètiques de l’autor ja explorades en altres obres. Parlem de l’interès de l’autor per essencialitzar la seva producció i, al mateix temps, de la seva insistència en el conreu de diferents formes clàssiques. En les dues darreres seccions del llibre tornen a aparèixer les qüestions metapoètiques que havien centrat el seu primer llibre en català. Com comenta Ramon Pla, es tracta d’un “conjunto de poemas extremadamente breves e impresos como una prosa, que reducen a la esencia el procedimiento: tan radical y severo que en su experimentación que arriesgan la atención del lector por su difícil identificación con la realidad aludida”<sup>217</sup>.

Dos anys després, apareix publicat el poemari *La llum*<sup>218</sup>. A diferència d’*El vendaval*, aquest llibre es presenta com una sola seqüència de trenta-cinc poemes on l’autor experimenta amb el sonet, introduint algunes variacions. Després d’haver emprat aquesta forma clàssica en alguns poemes dels poemaris *Foc cec*, *Com un epíleg* o *El vendaval*, el sonet acaba esdevenint, en aquest poemari, l’única estructura utilitzada per Gimferrer. Segons Enric Bou, l’ús d’aquesta forma estròfica torna a l’autor al nucli d’una tradició que el poeta admira: Brossa i Foix<sup>219</sup>.

En la nota introductòria del llibre, Gimferrer situa la composició dels sonets entre el juny de 1988 i l’octubre de 1990. Sembla, doncs, que aquest poemari forma part del mateix cicle poètic que el llibre anterior. Aquest canvi pel que fa a l’estructura mètrica implica un canvi d’estratègia lingüística. Com explica Marie-Claire Zimmermann: “Si le poète mise sur la régularité métrique et plus particulièrement sur cette forme fixe contraignante qu’est le sonnet [...] ce qu’il a

---

<sup>217</sup> Pla i Arxé, R., “Señales violentas” [ressenya d’*El vendaval*], *El País*, (5/II/1989)

<sup>218</sup> Gimferrer, P., *La llum*, Barcelona, Edicions 62, 1991

<sup>219</sup> Bou, E., “Introducció”, dins Gimferrer, P., Bou E. (ed.), *Antologia poètica, Op. Cit.*, p.29

soudain voulu privilégier l'exigüité et la rigidité poématiques alors que jusque-là il avait fondé ses recueils sus d'amples surfaces textuelles"<sup>220</sup>. En aquest llibre, Gimferrer presenta alguns eixos temàtics que ja havien estat tractats en diferents poemaris. Com comenta Arthur Terry: "Alguns dels temes centrals del llibre són [...] la llum i la mort, la realitat i la decepció, les il·lusions de l'escriptura i la sensació d'haver malgastat el passat. Al mateix temps, la desolació que a primera vista sembla total, queda redimida per la perfecció tècnica del poema"<sup>221</sup>. La presència de la llum és constant en tot el poemari. De la mateixa manera que passava amb *Hora foscant* o *Foc cec*, el mot "llum" queda integrat dins d'una mena d'estructura conceptual binària, centrada en un arquetipus simbòlic que oposa "llum/tenebra" o "nit/dia". La llum apareix com un element còsmic així com en llibres anteriors apareixien també altres elements com l'aire, l'aigua o el foc.

L'any 1995, l'editorial Edicions 62 comença la publicació de l'obra catalana completa de Pere Gimferrer. El primer volum inclou, a més d'un estudi introductori d'Arthur Terry<sup>222</sup>, tots els llibres de poesia catalana publicats per l'autor fins al moment, des d'*Els Miralls* fins *La llum*, a més dels *Tres poemes* de 1974 i els *Dos homenatges* de 1978 que ja havien estat incorporats en l'edició de *Espai, mirall, aparicions* de l'any 1981. La inclusió de l'obra de Gimferrer en la col·lecció *Clàssics del Segle XX* ens indica de manera clara la importància que el poeta havia adquirit en els seus anys de producció en llengua catalana. Aquest fet ens assenyala la seva condició de poeta representant de la cultura oficial – que ha obtingut tots els premis possibles –, tot i que precisament ell sembla haver procurat quedar-ne al marge. En una entrevista de l'any 1988, l'autor afirma: "tengo la sensación, un poco incómoda, de formar parte de ella [la cultura oficial].

---

<sup>220</sup> Zimmermann, M.C., "La Voix poématique et les métaphores de la lumière dans les sonnets de Pere Gimferrer: À propos de La llum." , dins Cerdan, F. (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, PU du Mirail, 1994, p.1220

<sup>221</sup> Terry, A., "Introducció a la poesia de Pere Gimferrer" *Op. Cit*, p.99

<sup>222</sup> Aparegut anteriorment a l'edició de *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981



Por formar parte de la academia y porque he tenido creo todos los premios oficiales que se pueden tener a nivel estatal y autonómico.”<sup>223</sup>

L'any següent, el 1996, i després d'uns anys sense publicar poesia, Gimferrer presenta un dels llibres més polèmics de tot el seu itinerari creatiu: *Mascarada*<sup>224</sup>. Escrit en menys d'un mes, *Mascarada* és un únic i llarg poema en vers octosíl·lab. Pel que fa a la concepció inicial del poema, segons el mateix autor comenta, podem parlar d'“escritura automàtica en el sentido de que no había premeditación por mi parte salvo algunas ideas generales y, sobre todo, un martilleo rítmico muy marcado”<sup>225</sup>. Gimferrer desenvolupa en aquest llibre alguns dels temes més recurrents al llarg de tota la seva obra: la memòria i l'erotisme. La memòria és allò que permet al “jo” poètic revivre el seu propi passat. Es produeix, així, una pugna entre el passat mític ofert pels llibres al llarg dels anys, i el passat personal del propi autor. De la mateixa manera que havia succeït en altres poemaris – ja des d'*Arde el mar* - es produeix una confusió, deliberada, de dos passats. “La máscara, *l'autre*, se construye des de lo vivido y desde lo leído pero ambas realidades confluyen problemáticamente en el *tempo* de la escritura”<sup>226</sup>. El “jo” poètic, desenganyat pels successos històrics tant del passat com del present, reclama la suspensió del temps. Tal i com succeïa a *L'espai desert*, l'única manera perquè aquesta suspensió pugui produir-se, passa per vindicar l'experiència eròtica i l'experiència estètica, i portar-les al temps de l'escriptura. La “mascarada” es construeix a partir d'aquestes coordenades. L'any 70 a París és l'espai textual triat per Gimferrer per a desenvolupar aquest “nou” present lligat a la llibertat i a l'amor. Significativament, aquest any és el mateix any de la publicació del seu primer llibre en català. També cal recordar que l'any següent Gimferrer es casarà amb Maria Rosa Caminals. Ell mateix ens parla en aquest llibre de la importància de les experiències personals que tingueren lloc a finals

---

<sup>223</sup> San Agustín, A. "Vals con paraguas", *El Periódic. Dominical*, (14/II/1988), p.4-7

<sup>224</sup> Gimferrer, P., *Mascarada*, Barcelona, Edicions 62, 1996

<sup>225</sup> Prada, J.M. de, “La amenaza de la muerte fue el motor de mi inspiración”, *ABC. Cultural*, (8/V/1998), p.16

<sup>226</sup> Labrador Méndez, G., “*In stercore invenitur*: sacralidad, coprofilia y melancolia en *Mascarada* de Pere Gimferrer”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2001-2003, 12-14, p.222

dels anys seixanta i que, com ja hem comentat, influïren decisivament en el canvi de llengua.

El poema va resultar incòmode per a molts lectors a causa de la invocació de l'"àngel de la coprofília" per part del "jo" poètic". Gimferrer va recuperar en el text un vocabulari que havia estat proscrit de l'espai literari i el vinculà de manera explícita a l'imaginari eròtic. Aquest fet va causar més d'una objecció, com és el cas d'Octavio Paz: "la cuestión espinosa del "ángel de la coprofília". Amo los excesos pero las metáforas audaces que envuelven a esa práctica con una luz sulfurosa y, hay que decirlo, inocente, no me reconcilian"<sup>227</sup>. Sembla evident que la intenció de Gimferrer al introduir en el seu poemari aquesta "qüestió espinosa", com l'anomena Octavio Paz, és, precisament, la de reivindicar l'espai literari com un espai lliure on tot és possible. Així ho explica Túa Blesa: "el discurs poètic gimferrerianà és des de l'inici insubmís i duu la seva rebel·lia radical endavant sense aturar-se ni davant les poètiques hegemòniques, ni davant d'aquesta imprecisa noció anomenada "bon gust" o qualsevol nom que se li vulgui donar a la imposició d'unes normes"<sup>228</sup>.

Aquest llibre està molt lligat al següent títol de l'autor, *L'agent provocador*<sup>229</sup>. El mateix autor reconeix la relació complementària d'ambdós textos<sup>230</sup>. Aparegut l'any 1998, Gimferrer explicita en aquest llibre alguns dels temes que veladament ja havien estat tractats a *Mascarada*: la recerca de la identitat a través del canvi de llengua, l'experiència artística entesa com a experiència viscuda, i el tema amorós. Aquests eixos, tal i com succeïa en el llibre anterior, ajuden a conformar un text compromès amb el present i converteixen l'acte d'escriptura en un procés que haurà d'ajudar l'autor a mirar el passat amb ulls crítics. A diferència de *Mascarada*, *L'agent provocador* està escrit en prosa i consta de set capítols. Com el mateix autor comenta en l'explicació que encapçala el llibre:

---

<sup>227</sup> Paz, O. *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p.408

<sup>228</sup> Blesa, T., "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Els Marges*, 70, 2002, p.113

<sup>229</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998

<sup>230</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador, Op. Cit.*, p.8

“*L’agent provocador* és un text redactat en dos temps. Pel març del 1979 el vaig concebre, vaig establir l’índex de capítols i en vaig redactar els tres primers. Per raons externes, la redacció s’interrompé en aquest punt. El 1996, i, més particularment, el 1997 i 1998, el vaig reprendre, vaig passar a net els tres capítols existents, respectant-ne la redacció (i, a voltes, fins i tot restituint passatges esmenats després del primer esborrany), i vaig escriure quatre capítols més, ja previstos en el pla primitiu, a algun dels quals vaig incorporar en forma sintètica matèries previstes en principi per a d’altres possibles capítols, cosa que ja havia fet en els que vaig redactar el 1979.”<sup>231</sup>

Aquest llibre ens permetrà recórrer moltes de les traces temàtiques que l’autor ha anat oferint al llarg de la seva obra. Dèiem que un dels temes centrals - que ja trobàvem a *Arde el mar* o a *Els miralls* - és el fet de considerar l’experiència artística com una experiència viscuda que intervé de manera decisiva en la forja del “jo” poètic. Recordem la coneguda frase del nostre autor que ja aparegué a l’antologia de Castellet: “El arte no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había otra cosa en mi vida que esto”<sup>232</sup>. Aquestes experiències – la lectura, l’escriptura – acaben esdevenint els veritables *agents provocadors* de la seva vida, en el sentit que provoca unes reaccions determinades en la consciència de si mateix que té l’autor.

“D’una manera o d’una altra, amb *L’espai desert* i *Aparicions*, he dit tot el que de mi mateix podia dir – és a dir, jo com a protagonista del poema, parli indirectament de mi, a fi d’arribar a conèixer-me d’aquesta manera obliqua- [...] És a dir que el paper, respecte a mi mateix, de qualsevol poema meu, és equivalent al paper que, per a mi, té llegir Rimbaud o Lautréamont (i a l’inrevés): un agent provocador –algú que actua i provoca unes reaccions determinades en la meua consciència de mi mateix.”<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p.12

<sup>232</sup> Castellet, J. M., *Op. Cit.*, p.152

<sup>233</sup> Gimferrer, P., *L’agent provocador*, *Op. Cit.*, p.24

Evidentment, encara que el que es conti en aquest llibre estigui vinculat a la biografia de l'autor, el que aquí planteja Gimferrer és quelcom més complex que el simple relat dels fets. Tal i com passava amb *Mascarada*, aquest text ens parla de la relació que manté l'autor amb el món que l'envolta i la distància que genera l'escriptura entre l'escriptor, el narrador i el personatge poètic. Aquesta distància, aquesta màscara, és el fons del problema i un dels temes centrals del llibre. En aquest sentit podem dir que *L'agent provocador* es presenta com a catalitzador d'una problemàtica constant en tota l'obra de Gimferrer.

“El centre [del problema] és aquí: no pas en el personatge poètic, sinó en l'individu. Fins ara, els poemes em portaven del personatge a mi mateix; ara he d'anar, (...), des de mi mateix cap a aquell que esdevindrà en l'acte d'objectivar-me en l'escriptura. Esdevenir personatge poètic.”<sup>234</sup>

Sens dubte, aquest procés que va del “jo” autobiogràfic al “jo” poètic qüestiona l'isomorfisme acceptat entre les dues instàncies narratives. Lluny de ser una contrarietat, aquest artifici cal comprendre'l com a part del problema que l'autor exposa a l'inici del llibre: “La matèria definitiva, l'individu mateix”<sup>235</sup>. El que exposa aquesta frase, junt amb la citació anterior, no és pas la voluntat de l'autor de parlar en termes autobiogràfics, sinó l'intent d'exposar el problema de la màscara que implica tot text literari. Segons Félix de Azúa: “Yo diría que el personaje que introduce el libro en términos autobiográficos es ya una creación previa de Gimferrer y no tiene la menor relación con la vida habitual, con la experiencia común. Más aún: carece de sentido fuera de la lengua literaria, no responde a ninguna imitación, no es un "apunte del natural”<sup>236</sup>.

Llibres complementaris, *Mascarada* i *L'agent provocador*, conformen un punt i a part en la producció gimferreriana. Tot i així, podríem incloure en aquest cicle el primer poema del darrer llibre publicat en llengua catalana l'any 2001: *El diamant dins l'aigua*. Poemari dividit en cinc seccions es presenta com un llibre dispers i

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.26

<sup>235</sup> *Ibidem*, p.13

<sup>236</sup> Azúa, F. de., “L'agent provocador”, *El País*, (1/12/1998)

heterogeni. No obstant, és un llibre que, en les diferents seccions, incorpora la major part dels gran temes i preocupacions de l'autor. Segons Francisco Díaz de Castro: “Imaginación arrolladora y virtuosismo formal hacen de este libro [...] una elegía múltiple. Una indagación sobre la creación, el amor y el envejecer que complementa en muchos aspectos la escritura de *Mascarada*.”<sup>237</sup> El llibre conté un llarg poema que porta per títol *El diamant dins l'aigua*. Posteriorment, una segona secció consisteix en un conjunt de curts poemes en prosa que ja havien estat publicats amb anterioritat<sup>238</sup> i que estan dedicats al cineasta japonès Kenji Mizoguchi i inspirats en el seu cinema. En la tercera secció, *Lleis d'amor*, l'autor incorpora alguns poemes de temàtica amorosa, un<sup>239</sup> dels quals ja havia estat inclòs en la secció “Darrers poemes” del primer volum de l'*Obra catalana completa*. En la quarta part Gimferrer inclou poemes polítics recuperant l'esperit crític ja desenvolupat a *Mascarada* i *L'agent provocador*. En aquesta secció hi trobem el poema “Per Sarajevo” ja inclòs també en el primer volum de l'*Obra catalana completa*. A la darrera secció, *A l'enderroc*, també hi podem trobar dos poemes: “Cacera” i “Comiat”, ja inclosos en el mateix volum. Resulta interessant remarcar com en l'edició castellana d'aquest llibre<sup>240</sup> Gimferrer hi inclou 4 poemes, escrits originalment en català, que no havien estat incorporats en l'edició catalana<sup>241</sup>.

Entre els articles que van aparèixer després de la publicació, cal destacar el d'Ángel L. Prieto de Paula, que vincula el llibre a l'imaginari d'un poeta, Rubén Darío, que ha resultat essencial en la confecció de la poètica de Gimferrer. Aquest és un altre exemple que palesa, clarament, certa continuïtat dins l'itinerari de l'escriptor: “Ni el rubeniano título del volumen ni la evocación de esta ya lejana “juventud, divino tesoro” son los únicos recuerdos de Darío en este libro: también remiten a él parte del léxico, los ritmos y aún los avisos del desmoronamiento (...)

---

<sup>237</sup> Díaz de Castro, F., “El diamante en el agua”, *El Cultural*, (31/10/2002)

<sup>238</sup> Ja havien estat publicats l'any 1998 en una edició de bibliòfil de només dotze exemplars, bilingüe català i japonès, amb gravats de Fusako Yasuda i Lluís Pessa.

<sup>239</sup> Fem referència al poema *Matinada*.

<sup>240</sup> Gimferrer, P., *El diamante en el agua*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002

<sup>241</sup> Fem referència als poemes *Plant de Tardor* i *Única* – inclosos en la secció III - i *Naufregi*, i *Elegia* – inclosos en la secció V-.

La sección III encierra algunos de los poemas de amores más bellos y sentimentalmente explícitos del autor. (...) Pero el empuje erótico del libro de 1996 cede aquí ante el “planto de atardecer”, de un virtuosismo sólo equiparable a su tristeza. El de la otoñada es el son dominante en este sumario poético y vital”<sup>242</sup>.

Amb aquest llibre, on es produeix unencontre amb un dels autors que van resultar determinants en la configuració de la seva veu poètica inicial, Gimferrer clou, fins al moment<sup>243</sup>, la publicació de poemaris en llengua catalana. Després d'un silenci de cinc anys, l'autor torna a escriure en castellà. L'any 2006 apareixen consecutivament dos llibres: l'un en prosa, *Interludio azul*<sup>244</sup>, i l'altre de sonets, *Amor en vilo*<sup>245</sup>. Després de la mort de la seva esposa, Maria Rosa Caminals, que havia resultat, segons l'autor mateix comenta, un dels *agents provocadors* de la seva obra catalana, Gimferrer reprèn una relació amb qui havia estat la seva companya sentimental l'any 1969, Cuca de Cominges.

“Esta mujer y yo hemos mantenido durante treinta y cuatro años una esgrima elegante y trágica de encuentros esbozados en zigzag, donde cada momento de la vida de uno no encajaba con el momento de la vida del otro, a la inversa de lo que ocurrió en 1969. [...] Treinta y cuatro años de historia interrumpida significan, hoy lo veo, una suspensión, no un desenlace”<sup>246</sup>.

És precisament aquesta relació, represa 34 anys després, el nou *agent provocador* dels següents poemaris en llengua castellana, cosa que ajuda a bastir un relat intens, ple d'ardor i desesperació. Segons l'autor explica reiteradament, el motiu

---

<sup>242</sup> Prieto de Paula, Á. L., “Una gota de luz negra”, *El País. Babelia*, (1/III/2003)

<sup>243</sup> A aquests poemes cal afegir el llarg poema *Ensenhamen*, fet a propòsit de la fira de Frankfurt l'any 2007, i la composició *Fisterra*, escrita per a una publicació de la plataforma “Nunca Más” a Catalunya l'any 2003.

<sup>244</sup> Gimferrer, P., *Interludio azul*, Barcelona, Seix Barral, 2006

<sup>245</sup> Gimferrer, P., *Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral, 2006

<sup>246</sup> Gimferrer, P., *Interludio azul*, p.16-17

principal d'escriure en castellà és poder dirigir-se a ella en la llengua amb la qual es relacionen.

“No es que yo deje de escribir libros en catalán, sino que los libros dirigidos a ella son en la lengua en la que me relaciono con ella. [...] En este caso la obra es coetánea con la vida. El libro es la formulación en palabras de la experiencia. Si lo que pregunta es si escribo en función de lo que vivo o si vivo en función de lo que escribo, para mí está claro que la obra depende de la vida, no la vida de la obra. Otra cosa es que por cierto temperamento, el de ella y el mío, tengamos cierta tendencia a verlo todo bajo la especie del arte, pero esto no es someter la vida a la obra.”<sup>247</sup>

El fet de tornar a la llengua castellana com a llengua de creació no suposa un retorn de l'autor a la primera veu creada en llengua castellana. Precisament, el que ens sembla més interessant d'aquest nou canvi de llengua és l'intent per part de l'autor de crear una nova veu poètica distanciada de la veu de la poesia castellana anterior i distanciada també de la poesia en català que comença amb *Els miralls*. Ens serveix aquest cas per veure de nou, de quina manera la llengua de creació no unifica les diferents veus poètiques que l'autor desplega. Al contrari, podem trobar en aquest cas presències evidents de les dues etapes anteriors de la seva producció. En el cas d'*Amor en vilo*, Gimferrer torna a escriure poesia amorosa seriosa molt explícita a nivell sexual, temàtica ja explorada a *Mascarada* o a *L'espai desert*. Tot i ser un tema recurrent en la poesia de Gimferrer, resulta interessant remarca que fins aquest moment no hagi aparegut en la seva poesia en llengua castellana. I fem al·lusió a la poesia perquè com hem comentat, ja l'any 1969, Gimferrer va escriure una narració en castellà, de temàtica eròtica, que per raons polítiques no es va poder publicar fins l'any 2001<sup>248</sup>. Tot i així, aquesta novel·la va ser escrita quan Gimferrer ja havia començat la seva producció poètica en llengua catalana i després d'haver conegut Maria Rosa Caminals.

---

<sup>247</sup> Blanco, M. L., “Pere Gimferrer. Estoy intentando interpretar mi propia vida”, *El País. Babelia*, (11/III/ 2006)

<sup>248</sup> Gimferrer, P., *La calle de la guardia prusiana, Op. Cit.*

Gimferrer segueix amb la voluntat, ja mostrada en els darrers llibres, de treure la poesia dels límits que imposa la institució literària. L'intent passa per aconseguir que la literatura pugui ser "l'agent provocador" de si mateixa, sense cap mena de restricció, "palesant que no hi pot haver, que no hi ha restriccions legítimes per a la paraula, sinó que, al contrari, l'escriptura d'aquest poeta fa l'efecte que realitza el propòsit de conquerir els espais d'allò no dit i, entre ells, d'allò que no pot ser dit"<sup>249</sup>. És aquest un vincle explícit de l'autor amb l'avantguarda, en el sentit que la seva poesia també explora la possibilitat de transitar allò desconegut, intentant així desestabilitzar la doxa d'un sistema expressiu que tendeix a reproduir-se indefinidament. D'aquesta manera, aquests poemes també convoquen una tradició precisa de la poesia que prové de Rimbaud i Lautréamont. Aquests dos autors són, als ulls de Gimferrer<sup>250</sup>, els precursors d'una idea de bellesa subversiva de la qual l'autor se sent deutor.

"Pròpiament, la poesia contemporània es proposa de dir allò que no es possible de dir, de suscitar un absolut verbal on és explícit d'una manera immanent, l'inefable. Aquest absolut és una pura creació del mot. El poema duu a terme la descoberta – per al poeta mateix quan el redacta; per al lector, en reconstruir l'operació d'escriptura – d'una forma de coneixement que no existeix perquè existeix en el poema"<sup>251</sup>.

Una de les maneres que troba l'autor per a seguir en el poemari l'estela proposada per l'avantguarda és la introducció d'imatges irracionals basades en associacions fonètiques i semàntiques. Les formes mètriques emprades, vinculades a la tradició clàssica, contrasten amb el contingut temàtic dels poemes. Els títols dels poemes també juguen un paper important, l'autor incorpora així motius provinents del seu imaginari artístic – el cinema, la música o l'art. La distància entre l'expressió i el contingut, l'estratègia del contrast practicada per Gimferrer, tendeix a sacsejar

---

<sup>249</sup> Blesa, T., "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Op.Cit.*, p.114

<sup>250</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.16-17

<sup>251</sup> Gimferrer, P., *Valències*, *Op. Cit.*, p.40



l'ordre de la representació. I aquest és un dels elements que resultarà interessant remarcar de llibres com *Amor en vilo* o *Interludio azul*.

Pel que fa a les qüestions extraliteràries, ens sembla interessant insistir sobre el fet que, després de la mort de la seva dona, Gimferrer reprèn la relació amb Cuca de Cominges, que havia estat interrompuda l'any 1969. És precisament la represa d'aquesta relació el que imposa un caràcter intens a aquesta nova escriptura. “Una experiencia cargada con todo el peso y poso de una vida de hombre y de escritor, de ahí la intensidad y lo que cabría llamar la urgencia o compulsión, mayormente acaso en el verso; se trata de toda una existencia en perspectiva, no de tal o cual momento de ella”<sup>252</sup>. L'estimada esdevé pretext, motiu i destinatària de tot el cicle amorós. Mentre a *Interludio azul* se'ns explica, mitjançant l'al·lusió contínua a un seguit de referències literàries i cinematogràfiques, les temptatives per a reiniciar una història d'amor en suspens després de 34 anys, *Amor en vilo* cal entendre'l com la celebració poètica de la represa de la mateixa història. El vincle d'aquests llibres amb l'experiència biogràfica de l'autor és evident tot i que ens sembla veure, de la mateixa manera que havia fet en llibres anteriors, una exploració dels límits que separen a l'autor del personatge poètic: la màscara. Com comenta Jordi Gracia “Pero fueron demasiados quienes quisieron fijarse sólo en esos poemas sin advertir la construcción de un ciclo biográfico de leyenda, un cancionero petrarquesco (lo dijo Alberto Blecua) de un autor que registraba sus vaivenes y sus encuentros y sus cópulas y sus fantasías, y también sus puerilidades y sus fijaciones y sus fetichismos”<sup>253</sup>.

És aquesta mateixa experiència amorosa la que el portarà a escriure el que és fins al moment el seu darrer llibre, *Tornado*<sup>254</sup>, que segueix l'estela iniciada amb *Amor en vilo*. Continua essent la relació amb Cuca de Cominges la que inspira el seu nou poemari, explorant la seva relació amorosa mitjançant un imaginari creat a partir d'associacions irracionals, tal i com havia fet en els llibres anteriors. Segons

---

<sup>252</sup> Blanco, M. L., “Pere Gimferrer. Estoy intentando interpretar mi propia vida”, *Op. Cit.*

<sup>253</sup> Gracia, J., “Tutto tremante”, *El País. Babelia*, (04/10/2008)

<sup>254</sup> Gimferrer, P., *Tornado*, Barcelona, Seix barral, 2008

Luis García Jambrina: “En *Tornado*, asistimos de nuevo a una exaltación y celebración jubilosa del amor entendido como experiencia radical, transgresora y rejuvenecedora”<sup>255</sup>

Tot i així, Gimferrer no perd de vista una de les característiques de la seva poètica: la literatura - en aquest cas, la poesia - atorga una forma de coneixement només accessible a través de les paraules, que adquireixen un desenvolupament autònom dins del poema.

“En la película *À bout de souffle*, Jean Seberg entrevista en el aeropuerto a un escritor llamado Jean Parvulesco que encarna Jean Pierre Melville y le plantea esa cuestión... Parvulesco -o, mejor dicho, Godard- contesta que el erotismo es una forma de amor y el amor una forma de erotismo. Cuca inspira mis poemas, pero éstos adquieren un desarrollo autónomo como objetos verbales. Bajo la apariencia pasional, tomados verso a verso, están regidos por las palabras.”<sup>256</sup>

En aquest llibre i des de l'espai del poema, Gimferrer pretén, una vegada més, conquerir, al mateix temps, l'absolut amorós i l'absolut literari. Segons l'autor, el que ell es proposa mostrar en l'espai del poema és la total coincidència entre les intencions de la poesia i la sexualitat. “En ambos casos se da la experiencia de salir de la propia individualidad para vivir el espejismo de fundirse con lo otro. En ambos casos se persigue esa fusión originaria, esa verdad primordial”<sup>257</sup>. Aquest llibres poden suposar, sens dubte, una mena de ruptura respecte l'escriptura de *L'agent provocador*. Ara bé, no creiem que aquest llibres de la darrera etapa castellana suposin un trencament respecte tota l'obra catalana anterior. Tampoc ens sembla que la veu que Gimferrer construeix en aquests textos estigui més a prop de la primera veu castellana dels anys seixanta que no pas la veu de, per

---

<sup>255</sup> García Jambrina, L., “El lenguaje del amor”, *El Mundo. Cultural*, (4/10/2008)

<sup>256</sup> Blanco, M. L., “Pere Gimferrer. Estoy intentando interpretar mi propia vida”, *Op. Cit.*, p.3

<sup>257</sup> Amela, V.M., “La poesía y el sexo buscan lo mismo”, *La Vanguardia*, 8/8/2001

exemple, l'*Espai desert*. Amb tot, no intentem negar l'evidència del canvi de llengua que es produeix amb la literatura immediatament anterior, sinó que ens sembla més pertinent una lectura que intenti enllaçar la producció d'aquesta darrera etapa amb les màscares desplegades en els llibres anteriors – tant els escrits en llengua catalana com en llengua castellana -.

### 1.1.1 Processos de trencament i continuïtat dins l'itinerari proposat

L'itinerari que aquí hem traçat ha estat construït a partir de les continuïtats i trencaments que hem anat trobant al llarg de tota l'obra de Gimferrer. Aquesta ha estat la intenció inicial que justifica la presència d'aquestes primeres pàgines i la seva obligada parcialitat. Ja des de la lectura del seu primer llibre, entenem que un dels processos importants que s'esdevenen en l'obra de l'escriptor – des que escriu el que ell mateix anomena poesia adulta–, és l'intent de convertir l'espai del poema en un espai apte per a l'exploració i construcció de la pròpia identitat. El poema entès, doncs, com un camí d'anada i tornada que haurà de servir per a definir i explicar l'evolució de la veu – les màscares - que hi ha al darrera, i l'itinerari que ha ajudat a conformar-la.

De tots els processos que s'esdevenen, i que ajuden a construir aquesta trajectòria singular, en podem destacar alguns que ens hauran de ser útils per a poder relacionar l'autor amb la tradició moderna. En primer lloc apareix el constant qüestionament, des de la literatura mateixa, dels gèneres literaris com a espais estables on inserir els textos. Gimferrer, al llarg de la seva obra, ha insistit reiteradament en la hibridació genèrica com un mecanisme vàlid per a subvertir l'espai literari que va de la literatura als llibres<sup>258</sup>. Poetitzar la prosa, prosificar la poesia, són només alguns exemples clars de l'encreuament de textos que apareix constantment en l'obra de Gimferrer i que es situa per sobre de les fronteres establertes. Un altre dels mecanismes que l'autor troba per a *problematitzar* aquests límits és la distància entre el “jo” poètic i el “jo” biogràfic. El fet que la biografia de Gimferrer s'integri - en major o menor mesura, com hem vist – en l'obra de creació, no fa res més que explicitar el desplaçament tropològic que es produeix necessàriament en tot text. El poder mistificador de l'escriptura produeix

---

<sup>258</sup> Veure per exemple: “En cierto modo, cuanto se escribe hoy desde la vanguardia pertenece en verdad a un solo género: todo es poesía, y las mismas artes plásticas confluyen con mayor profundidad con los verdaderos textos creativos.” Gimferrer, P., “Convergencias”, *Radicalidades*, Barcelona, Península, 1999 [1978], p.73

una desfiguració “essencial” que resultarà decisiva en la construcció de la poètica de l’escriptor.

També crida l’atenció, i apareix aquesta com una altra característica determinant a llarg de tota l’obra de Gimferrer, les connexions que l’autor és capaç de generar en l’espai de l’obra. I no parlem només dels vincles amb les tradicions poètiques de les quals és deutor, sinó de la comunicació que es capaç d’establir amb altres arts com el cinema o la pintura. La importància d’aquests contactes no es resol tan sols mitjançant les citacions o els diferents comentaris de les obres, sinó que també es pot resseguir des de les connexions que es generen a partir de l’imaginari en què la seva poètica s’inclou. En els llibres d’assaig aquestes relacions són constants, però també fem referència a altres llibres de creació com el *Dietari*, *Fortuny*, *L’agent provocador* o *Interludio azul*. La problemàtica que planteja la poètica de Gimferrer és, en un cert sentit, la mateixa problemàtica que podem identificar en altres formes artístiques. És a dir, que la recerca de Gimferrer és una recerca que no passa pel dispositiu – tot i que no es deslliurarà de l’especificitat lingüística de la literatura -. En aquest sentit, resulta molt significatiu veure els seus assaigs sobre pintors per adonar-nos de la capacitat que té l’autor per a integrar sota un mateix discurs diferents realitzacions d’una mateixa problemàtica. Com l’autor mateix explica: “El tiempo del artista y del poeta es el tiempo que toca el presente, que toca lo inasible, que conquista la presencia – lo tangible -”<sup>259</sup>.

Com a últim element significatiu remarquem la problemàtica del canvi de llengua. I ho identifiquem com un problema perquè la decisió d’escriure en llengua castellana o catalana, en el cas de Pere Gimferrer, depèn d’un seguit de raons lligades, al mateix temps, al projecte poètic i al projecte existencial. És a dir, que no podem associar a una raó externa aquestes “modulacions” que es produeixen en la veu poètica que es va bastint, sinó que les variacions vénen decidides per

---

<sup>259</sup> *Ibidem*, p.98. Sobre les relacions entre art i literatura dins la modernitat, tema que aquí no podem desenvolupar degudament perquè s’allunya dels nostres propòsits inicials, resulta interessant veure el llibre d’Enric Bou, *Pintura en el aire*, València, Pre-textos, 2001, on l’autor desenvolupa teòricament i exemplifica les connexions possibles entre les dues arts.

qüestions intrínseques a l'evolució de la poètica gimferreriana. Per aquesta raó caldrà estudiar-les de més a prop. Des d'aquí cal llegir la frase que apareix a *L'agent provocador* i que l'autor escrivia l'any 1979: "El text mateix és un agent provocador i ha d'actuar provocant reaccions – catalitzant, cristal·litzant, i potser també esbotzant, esclatant: centella i polvorí -."<sup>260</sup>

Tots aquests elements aquí citats denoten una concepció molt precisa del fet poètic. Ens sembla veure en aquest seguit de processos descrits, una idea cabdal que passa per entendre la literatura com un procés que no es pot aturar en el que ha estat dit o el que ha estat escrit. Aquest espai ignot que reclama Gimferrer a la literatura sembla ser el mateix espai que aventurava Baudelaire, autor paradigmàtic de la modernitat, en el darrer poema de *Les fleurs du mal*: "Au fond de l'Inconnu pour trouver *du nouveau!*"<sup>261</sup>. Aquesta concepció precisa del fet poètic és el que ens ha ajudat a construir el seu itinerari:

"El temps de l'itinerari de l'escriptor és el temps que va de la naixença al desenvolupament d'una vida de producció literària. I el temps que triguem a ser conscients del fet que allò que ens ha cridat l'atenció en un poema és la seva existència autònoma com a objecte verbal que arriba a denotar, per si mateix, una forma de coneixença no assolible per la parla habitual"<sup>262</sup>.

El propòsit ha de ser portar el text cap a un espai indecís, autònom i desconegut. Aquest nexa, de moment només apuntat, que relliga Gimferrer amb la tradició moderna ens servirà per analitzar els diferents processos assenyalats. En el següent capítol presentarem l'evolució i consolidació del concepte de modernitat literària i observarem de quina manera Gimferrer aconsegueix vincula-s'hi.

---

<sup>260</sup> Gimferrer, P., "L'agent provocador", *Op. Cit.*, p.31

<sup>261</sup> Baudelaire, Ch., "Le voyage", *Les fleurs du mal*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p.126

<sup>262</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.5 Assaigs crítics*, *Op. Cit.*, p.234



## 1.2 Gimferrer i la *tradició moderna*

### 1.2.1 Evolució i consolidació del concepte *Modernitat*

Sigui quin sigui el significat que atribuïm al concepte *modernitat*, la connexió entre les diferents accepcions històriques<sup>263</sup> del terme passa per comprendre'l com un moment - un període - de crisi en el qual es produeix una ruptura respecte el passat i on un temps històric determinat pren consciència d'aquesta ruptura. Com diu Jürgen Habermas :

“Moderne on pensait l'être aussi du temps de Charlemagne, au XII siècle et à l'époque des Lumières. C'est à dire chaque fois qu'un rapport renouvelé à l'Antiquité a fait naître en Europe la conscience d'une époque nouvelle.”<sup>264</sup>

Tot i subscriure l'idea de Habermas, sembla evident que qualsevol marcador cronològic que es pretengui estable, resultarà insuficient per a fixar un concepte tan difús. Al nostre entendre, caldrà considerar la modernitat com una *manera* i no pas com un període que es pot delimitar cronològicament. Es tracta d'una forma de civilització que troba l'home per adequar-se a les vicissituds històriques.

---

<sup>263</sup> Si partim de criteris històrics, la *modernitat* pot designar una època estable cronològicament que sorgeix el 1492 amb la *descoberta* d'Amèrica o bé amb el salt epistèmic de Descartes al s. XVII. Altres intents de conceptualitzar el terme ens parlen de la revolució francesa com el veritable eix sobre el qual s'estableix la modernitat o també es pot considerar el segle XIX i l'eclosió de les grans urbs i el sistema capitalista, com el moment essencial per entendre aquest pas. “La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles : face à la diversité géographique et symbolique de celles-ci, la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident. Pourtant elle demeure une notion confuse, qui connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité”. *Encyclopaedia Universalis*, vol. 11, 1980, p.139

<sup>264</sup> Habermas, J., “La modernité, un projet inachevé”, *Critique*, 413, (X/1981)



Per a poder entendre els vincles estables que construirem entre la *modernitat* i el nostre autor, ens sembla interessant resseguir l'evolució del concepte ja que és en la mateixa evolució que trobem alguns dels elements que resultaran indispensables per entendre les connexions que anirem establint posteriorment. Com ens explica Hans Robert Jauss<sup>265</sup>, l'evolució semàntica de la paraula *modern* es centra en l'escurçament del lapse que separa el present del passat. La transformació del concepte apunta a l'acceleració de la història. La *modernité*, apareix com a substantiu ja en Balzac<sup>266</sup> o en Chateaubriand<sup>267</sup>, però no és fins a Baudelaire que es forja el concepte tot convertint-se en lema programàtic d'una nova estètica que, en certa mesura, ens acompanya fins avui.

Allò modern designa avui una frontera entre allò nou i allò que ja no és *moda*. Tot i així, allò que avui considerem modern no ho podem distingir substancialment del que demà ja no serà moda. És a dir, que no podem construir cap oposició perquè no hi ha cap diferència essencial entre el modern d'avui i el passat de moda de demà. Per aquesta raó, ha calgut establir una definició – que denoti i en certa manera essencialitzi - més enllà d'aquesta frontera. Allò modern no pot distingir-se en el sentit estètic d'allò passat o *démodé*, sinó que s'oposarà a allò clàssic, a allò que té una bellesa intemporal, a allò que pot considerar-se bell *eternament*.

Aquesta concepció de la modernitat és prou recent. Tot i així, veiem com al llarg de la història del concepte es fa efectiva la presa de consciència per part de la societat, d'haver donat un pas d'allò clàssic a allò que ja no ho és. Apreciem, doncs, en aquesta evolució, el reflex d'una experiència temporal.

---

<sup>265</sup> Jauss, H. R., "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000

<sup>266</sup> Balzac, H. de, *La dernière fée* (1823)

<sup>267</sup> Chateaubriand, F. R. de, *Mémoires d'outre-tombe* (1849)

La paraula *modernus* la trobem esmentada<sup>268</sup> per primera vegada a la darrera dècada del segle V, que correspon a l'època de transició de l'antiga Roma al nou món cristià. Precisament, és en aquest moment quan apareix el terme i no ens sembla banal que sigui en aquest canvi de període que se'ns parli de la consciència del final d'una època i el principi d'una nova. En aquell temps, el concepte *modernus* coincideix tècnicament amb el concepte de frontera de l'actualitat, que correspon al seu origen etimològic. *Modernus* prové de *modus*, paraula que en aquella època no significa tan sols “ja” o “de seguida”, sinó que també podem adaptar al sentit que en aquell moment té el nostre concepte “ara”. Així, doncs, *modernus* no significa tan sols “nou”, sinó també “actual” i apleix la funció de designar allò que és present, contemporani de qui parla i es distingeix d'allò vell i antic, el passat remot de la cultura grega i romana. L'important d'aquesta primera concepció del mot és que el temps encara no entra en joc i hi ha una separació total entre l'antiguitat grega i romana i el *hic et hunc* medieval.

La incorporació del temps i del progrés en l'evolució del concepte *modernus* no apareix fins molt després. Al segle XVII és quan per primera vegada es qüestionen l'estètica i l'ètica clàssiques que veien en el culte dels antics l'únic criteri de bellesa, fet que els permetia afirmar rotundament i sense cap mena de discussió el triomf dels temps antics respecte la contemporaneïtat. És en aquell moment quan es planteja la cèlebre *Querelle des anciens et des modernes*. El que pretendem aquí no és pas fer una anàlisi concreta de les vicissituds que ocorregueren durant la *querelle*<sup>269</sup>, però és en aquest moment quan es comença a forjar la idea que a més de la bellesa intemporal podem trobar una bellesa

---

<sup>268</sup> Freund, W., *Modernus und andere Zeitbegriffe de Mittelalters*, Köln, Graz, 1957, p.5. Citat per Jauss, H. R., “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, *La historia de la literatura como provocación, Op. Cit.*, p.15

<sup>269</sup> Per a una anàlisi completa del que suposà la *querelle*, veure: Fumaroli, M., “*Les Abeilles et les Araignées*”, dins *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2000. El títol de l'assaig fa al·lusió a la felicitat oposició de l'escriptor anglès Jonathan Swift. Les abelles fan referència a l'abella virgiliana que elabora pels altres una mel recolectada de mil flors exteriors i anteriors a ella. Swift oposa l'abella a l'aranya moderna, que es nodreix de les seves pròpies visceres i crea les teles dels seus propis excrements.

condicionada pel temps. Junt amb aquesta dicotomia, comença la comprensió històrica de l'art antic. I és precisament aquesta combinació entre immediatesa i intemporalitat, la que ens portarà a la concepció baudelairiana de la modernitat: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable"<sup>270</sup>.

D'aquesta manera, en l'acord que s'estableix en clausurar-se la primera *querelle* sembla que el progrés queda afirmat sota el concepte de *beau relatif*, però a la vegada relativitzat pel *beau universel*. Amb l'afirmació del progrés, es produeix un canvi de paradigma, com comentàvem anteriorment, i durant el segle XVIII s'estableix una nova antítesi conceptual entre *clàssic* i *romàntic*. És important observar com és a partir d'aquest segle que el concepte de *moderne* entra en diàleg amb altres oposicions i s'allunya de l'oposició respecte *ancien*, construint-se ara en oposició a *mauvais goût*. L'adjectiu *antique* que comença a emprar-se de forma habitual en substitució d'*ancien*, assumeix com a funció indicar la distància històrica entre el món antic i el món modern.

L'evolució del concepte ens ha portat així fins al moment històric que troba un nom propi per anomenar la seva autoconcepció de la modernitat. És a partir del segle XVIII quan la modernitat s'entén a si mateixa com a romàntica i es resol propera a l'actual concepció. El Romanticisme combina la referència explícita al present i, a la vegada, s'aparta del passat clàssic entenent-lo com un temps no recuperable. És així com el terme *romantisme* afegeix a *romanesque*<sup>271</sup>, la concepció desesperada i melancòlica que proporciona el saber-se després d'un

---

<sup>270</sup> Baudelaire, Ch., *Le peintre de la vie moderne*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p.1152

<sup>271</sup>, "El adjetivo *romantic* aparece entre 1650 y 1660 en Inglaterra, todavía en una forma y una ortografía fluctuantes. Significa: *como en las viejas novelas*, y con ello está en oposición a lo verdadero, a lo no inventado o también a la realidad prosaica. Del significado básico de *algo que ocurre en las novelas, pero no en la vida real*, surgen dos sentidos paralelos, uno peyorativo y otro prestigioso [...] por un lado símbolo de lo inverosímil, [...] y por otro pasa de lo novelescamente real a lo poético a través de lo insólito en la vida cotidiana." Jauss, H.R., "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", *La historia de la literatura como provocación, Op. Cit.*, p.43

temps irrecuperable. Aquesta nova idea esdevindrà cabdal per a entendre la idea moderna de progrés. Aquesta generació experimenta la idea de modernitat ja no en relació amb un passat ideal que cal retrobar – perquè el saben inassolible –, sinó en oposició amb el present que es considera quelcom imperfecte que només provoca descontentament. A diferència de l'estètica clàssica que es construeix mirant el passat i intentant transcendir la història, la estètica romàntica es fonamenta en el malestar que estableix amb el present.

Convé ara recordar una frase de Hans Robert Jauss en la qual assegurava que la idea de modernitat passa per la reducció del lapse que separa l'antic del modern. Amb el romanticisme, arribem a un punt en el qual l'antítesi entre el gust clàssic i el modern deixa de ser significativa. El clàssic no és més que allò que en un passat fou romàntic, i el romàntic és allò contemporani. En aquest sentit és important fer al·lusió al llibre de Stendhal, *Racine et Shakespeare*<sup>272</sup> publicat l'any 1823 on, en una mena de pamflet, l'autor intenta justificar als seus contemporanis, quina literatura necessita el públic del 1823<sup>273</sup>. El títol evoca la dicotomia que planteja el text entre dues poètiques distintes: Shakespeare no interessava als crítics francesos perquè no seguia els preceptes imposats per la poètica clàssica mentre que Racine representava el model a seguir. Stendhal s'enfronta a l'acadèmia discutint els criteris de discriminació de Shakespeare. Segons l'autor francès, el que cal buscar en una obra literària, i que ens mostrarà el seu valor, són els moments d'*il·lusió perfecta*<sup>274</sup> i no pas la imposició d'un seguit de preceptes clàssics.

“Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment d'un changement de scène, ni au moment précis où le poète fait sauter 12 o 15 jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un récit dans la bouche d'un de ses personnages, uniquement pour informer le spectateur d'un

---

<sup>272</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Éditions Kimé, 2005

<sup>273</sup> *Ibidem*, p.21 “Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare?”

<sup>274</sup> *Ibidem*, p.27 “Ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine.”

fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire, ni au moment où arrivent 3 o 4 vers admirables, et remarquables comme vers.”<sup>275</sup>

Segons Stendhal, un dels elements que no tan sols no és necessari, sinó que cal evitar per aconseguir arribar a aquests moments d'il·lusió, és l'admiració que l'espectador pot experimentar pels bells versos d'una tragèdia, ja que això l'allunya de l'obra. A partir d'aquesta concepció del que ha de ser el teatre *modern*, Stendhal construeix la definició del *romanticisme* i de *classicisme*:

“Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.”<sup>276</sup>

Allò romàntic entronca amb la noció històrica de *modernus* que estava lligada a la noció d'immediatesa i de present. A partir d'aquesta idea, allò clàssic resultava ser quelcom que alguna vegada havia estat romàntic i que amb el pas del temps havia perdut part del seu encant. En l'actualitat, allò clàssic ja només podia resultar interessant des del punt de vista històric.

“Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques. (...) Je n'hésite pas à avancer que Racine a été romantique ; il a donné aux marquis de la cour de Louis XIV une peinture des passions, tempérée par l'extrême dignité de l'homme, devait lui procurer le plus grand plaisir possible. Imiter aujourd'hui Sophocle et Euripide, et prétendre que ces imitations ne feront pas bailler le Français du XIX, c'est du classicisme...”<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> *Ibidem*, p.27

<sup>276</sup> Stendhal, “Ce que c'est que le romantisme”, *Op.cit.*, p.38

<sup>277</sup> *Ibidem*, p.38

D'aquesta manera, tornant a lligar la modernitat amb el present, es tanca el cicle evolutiu del concepte i ja ens presentem davant de la noció baudelairiana que és la que voldrem inspeccionar d'aquí endavant, a partir de les relacions que s'estableixen amb el nostre autor. La creativitat que trobarem en Baudelaire, que barreja l'experiència personal i l'experiència literària, sembla amagar-se darrere d'aquesta distinció entre allò clàssic i allò romàntic. En aquest moment, es produeix un canvi important entre el que fins el moment era el clàssic home de lletres i el que ara s'anomenarà poeta *modern*. El actes del poeta es distingiran dels actes de la resta d'homes:

“Il faut du courage pour être romantique, car il faut hasarder. Le classique, prudent, au contraire, ne s'avance jamais sans être soutenu, en cachette, par quelque vers d'Homère, ou par une remarque philosophique de Ciceron, dans son traité *De senectute*.”<sup>278</sup>

Ens semblava important incorporar la variació romàntica del concepte *modern* perquè aquest moment històric assenyala l'instant precís en què la modernitat descriu un canvi de tendència del gust literari. Eliminant-se la distinció entre clàssic i romàntic, la modernitat ja no s'oposa a un passat determinat, sinó que es transforma en una manera de distingir allò que es correspon al gust contemporani i el que ja no s'hi adiu.

Totes les característiques de la modernitat semblen estar situades en l'horitzó d'idees estètiques del segle XIX, abans de la irrupció de Baudelaire. Quan Stendhal insisteix en la importància de ser valorat en el present – i que això és el que atorgarà a l'obra la seva condició de moderna – sembla identificar la relativitat del gust com un element cabdal per entendre la modernitat estètica.

També hem de ressaltar que en el text stendhalià es presenta una altra idea cabdal que caldrà explorar: parlem de la necessitat que troba l'artista modern de

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p.39

reivindicar un espai propi que li permeti desplegar la totalitat de la seva experiència individual i defugir l'intent, reclamat per la tècnica i la indústria, de convertir l'home en un seguit de gestos repetibles i iterables. Aquest fet convertirà la tasca del poeta en una tasca molt àrdua i exigent: "Il me semble qu'il faut du courage à l'écrivain presque autant qu'au guerrier ; l'un ne doit pas plus songer aux journalistes que l'autre à l'hôpital."<sup>279</sup>

Aquest coratge que Stendhal reclama a l'escriptor prové del vincle que l'artista, per a sobreviure, es veu forçat a establir amb la seva existència. Aquest factor ens sembla un element clau que ens permet pensar la modernitat i que ve condicionat per la integració, en un moment determinat, del valor que pot aportar el temps present al judici artístic. L'habilitació d'aquest concepte dins el nostre discurs és el que justifica l'explicitació de l'evolució del concepte que aquí hem portat a terme.

#### 1.2.1.1 **Vincles moderns entre existència i producció artística**

Sembla que és aquest el moment a partir del qual les obres d'art es presenten com quelcom inseparable d'allò viscut per l'autor. Paradoxalment, mentre el progrés insisteix en disminuir costos i accelerar la producció seriada, la modernitat poètica proposa exaltar l'acte gratuït i sense finalitat. Com diu Nicolas Bourriaud:

"En face d'un système de pensée qui cherche à augmenter la quantité et diminuer le coût unitaire des produits en rationalisant le travail humain, on voit se réfugier dans le champ artistique des pratiques qui, à l'inverse, minimisent l'importance des "produits", exaltent le geste, la gratuite et dilapidation des énergies, le joyeux gâchis des forces productives. Jusqu'à cette généralisation des principes « modernes » de production, l'art s'accordait harmonieusement au procès de travail communautaire et s'inscrivait dans un ensemble homogène de techniques. L'usinage de masse a créé un fossé insurmontable entre deux

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p.39

univers, en ouvrant dans le champ des modes de production cette brèche au sein de laquelle s'est constitué l'art moderne.”<sup>280</sup>

Aquest procés consisteix en vindicar tot el que pugui adherir l'artista modern a l'actualitat. L'art és una manera de vincular-se a un present concret des de l'autonomia. Minimitzar la importància del producte i exaltar la polèmica i la inutilitat, haurà d'ajudar a construir l'oposició de l'artista i el burgès, ara convertit en un esclau del progrés i de la rutina.

L'art modern no acceptarà concebre de manera separada l'obra i l'existència: “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là”, com ens recorda Baudelaire a la primera frase del seu llibre *Mon coeur mis à nu*<sup>281</sup> o, com ens diu el mateix Gimferrer a l'inici de *L'agent provocador*: “La matèria definitiva: l'individu mateix”<sup>282</sup>. *Créer c'est se créer* diu Bourriaud, és a dir, crear és formar-se com a individu. I aquesta individualització de l'experiència creativa – literària en el nostre cas – és el que allunyarà la modernitat de la transparència i claredat del llenguatge literari clàssic i, al mateix temps, convertirà la literatura en una problemàtica de l'individu davant del llenguatge. Com diu Roland Barthes:

“L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité; la clôture de ce langage était sociale et non de nature.”<sup>283</sup>

Aquest canvi, que suposa un trencament radical i irrenunciable per part de tot escriptor, implica necessàriament un canvi de paradigma. Es produeix un procés d'opacitat en la literatura que la porta a integrar-se a l'existència de l'escriptor. El

---

<sup>280</sup> Bourriaud, N., *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 15

<sup>281</sup> Baudelaire, Ch., “Mon coeur mis à nu”, *Oeuvres complètes, Op.Cit.*, p.1270

<sup>282</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, , Barcelona, Edicions 62, 1998, p.13

<sup>283</sup> Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.10



llenguatge, tornant-se llenguatge, s'escapa de la seva simple formalització creativa a la qual l'havia estancat la història, i acaba esdevenint quelcom vinculat a l'existència.

És aquí on volíem arribar. Ens sembla decisiu per a la nostra recerca el que a partir d'aquest moment la modernitat posa en joc. I no només per observar i prendre consciència de com tota la literatura que apareix a partir d'aquest moment caldrà considerar-la des d'aquest canvi de paradigma, sinó la dedicada insistència amb la qual el nostre autor desenvolupa tota la seva poètica, precisament, com una vindicació d'aquest canvi de paradigma.

Una vegada situats ja en l'horitzó d'expectatives que ens interessa i una vegada recorregut l'evolució del concepte modernitat, – fet que ens ha permès veure com algunes de les característiques que considerem cabdals de la modernitat ja estan enumerades abans de Baudelaire –, intentarem enunciar alguns dels canvis produïts i que ens hauran de servir per a vincular Pere Gimferrer amb la *tradicció* moderna. I aquesta tradició haurà d'anar en itàlica ja que precisament la modernitat no la podem considerar una tradició en el sentit estricte de la paraula perquè no hi ha res del passat que es consideri suficientment valuós com per a celebrar-ho i es procuri enviar a les següents generacions. No és de cap manera un “*adaptar-se*” a una tradició, com parafraseja un conegut vers de Baudelaire ja esmentat més amunt: “Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau.”<sup>284</sup> Recordem que com hem exposat anteriorment, des del romanticisme ser modern vol dir vincular-se al present i en conseqüència és important la relació que s'estableix amb la contemporaneïtat ja sigui per acceptar-la o per refusar-la.

Un dels elements que implica el canvi de paradigma modern és, doncs, la relació amb la contemporaneïtat. Ser *modern* suposa valorar-se en funció del contemporanis i no pas en funció dels considerats valors del passat o els valors

---

<sup>284</sup> Baudelaire, Ch., “Le voyage”, *Les fleurs du mal*, dins *Oeuvres Complètes, Op. Cit.*, 1961, p.126

que hagin d'arribar en un futur. Allò bell és allò bell pel públic pel que va ser creat. Es produeix així una relació directa de l'obra amb el seu temps, i l'obra és entesa com el *lloc – l'espai*, diu Maurice Blanchot – d'una experiència viscuda. D'aquesta manera es creen, en tota obra que s'inclou en la modernitat, una sèrie de punts de connexió entre l'art i la vida, abolint la distància entre els dos àmbits que segons el *classicisme* quedaven separats. L'existència pren un relleu quasi tan important com l'obra d'art; s'assumeix una ètica creativa que distància l'artista de la possible norma col·lectiva i li fa prendre la vida com un projecte artístic. El dandi, personatge paradigmàtic d'aquesta actitud artística que acaba esdevenint una actitud vital, respon a una nova manera que troba l'artista de situar-se en el món, reivindicant l'heroisme de la quotidianitat i amb la voluntat d'extreure l'etern d'allò transitori. No ens passa per alt que aquest arquetip, que juga tan sols un rol menor en la construcció del discurs modern, fou teoritzat abastament per Baudelaire que trobà en el dandi la figura representativa de l'artista no institucionalitzat, no "integrat" a la cultura. Un apocalíptic.

« Ainsi peut-on considérer le dandysme comme la première manifestation de la subjectivité moderne: affirmant un sujet autonome et souverain, insulaire, le dandy ne dépend d'aucune règle morale communautaire et se déclare « l'unique auteur des obligations qu'il se donne ». Autorégulé, il édicte des lois dont il sera l'unique destinataire, se conformant à une éthique créative qui annonce ces « mythologies personnelles » caractéristiques de l'art du vingtième siècle. Car l'artiste moderne, à l'instar des dandies, n'obéit dans son travail qu'à des règles personnelles valables dans le cadre d'une éthique provisoire : il n'y ajout que le souci d'une production. »<sup>285</sup>

Resulta interessant com Nicolas Bourriaud vincula la figura del dandi a la sobirania i a l'autoregulació moral, al mateix temps que el separa de qualsevol vincle que tingui a veure amb tot allò comunitari. No ens sembla casual que el *naixement* de la figura del dandi i el seu radical distanciament del món, correspongui al naixement de la societat de masses. Ja Baudelaire ens parlava de

---

<sup>285</sup> Bourriaud, N., *Op. Cit.*, p.44-45

“la supériorité aristocratique de son esprit” com la seva veritable raó de ser, al mateix temps que desvinculava la seva figura del tòpic que l’associava tan sols al gust per l’elegància:

“Le dandysme n’est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l’élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait Dandy qu’un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit.”<sup>286</sup>

La figura del dandi ens pot ser útil per a representar el vincle entre obra i vida que es produeix a la modernitat. Aquest vincle fa variar altres agents que intervenen en la creació artística i suposa repensar la relació de l’obra amb el coneixement, la subjectivitat o la raó. No podem deixar de fer al·lusió - i tot i que no és el que aquí ens ocupa pot resultar encertat fer-hi esment - als vincles existents entre la figura del dandi i Pere Gimferrer.

Hem parlat del vincle del poeta modern amb la contemporaneïtat. Ara, ens interessarà veure què és el que assumeix el poeta com a contemporani – i aquí radicarà la seva irreductibilitat -. Resulta rellevant en aquest sentit, llegir el fragment d’una entrevista que Blanca Berasategui li fa a Pere Gimferrer des de les pàgines del diari *El Mundo*:

“-¿De quiénes se siente realmente contemporáneo?

-Eso me hace recordar unos versos: “un extraño brillo de esos cuerpos contemporáneos”... Hay dos clases de contemporáneos, mis amigos, maestros y compañeros de armas por así decirlo, y, todos los que tienen relación con el núcleo de poesía hispánica. Le he citado antes a Paz, Aleixandre, García Baena, Brines, Carlos Edmundo de Ory, poetas de mi generación y más jóvenes, como

---

<sup>286</sup> Baudelaire, Ch., *Le peintre de la vie moderne*, *Op. Cit.*, p.1178

Carnero, Siles, Carvajal, Leopoldo María Panero. Pero no me siento menos contemporáneo de Lorca, de Góngora o del Romancero.”<sup>287</sup>

A partir de la cita de Vicente Aleixandre, Gimferrer desplega la concepció que té de la contemporaneïtat. És a dir, que per a Gimferrer, allò contemporani està integrat en un espai que depassa la consideració canònica de present. Tot i que distingeix dos grups, el que ell anomena “mis amigos, maestros y compañeros de armas” i la resta, que correspon al que ell anomena el nucli de la poesia hispànica. La concessió que apareix a la darrera frase, amb la inclusió de Lorca o Góngora, sembla defugir la concepció habitual de contemporaneïtat. En aquesta llista, que s’atura amb aquests tres noms, no veiem cap raó convincent per a no poder allargar-la i afegir altres noms com per exemple Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé que, a més, assegurarien la funció d’assenyalats representants del que hem anomenat modernitat poètica. Sembla, doncs, que el que Gimferrer entén per contemporani és un concepte lax, però no per això menys important. Serveixi com a exemple d’aquesta concepció particular, el que comenta Anna Maria Moix després que li fos atorgat el *Premio Nacional de Poesía per Arde el mar*:

“Pedro ahora es una persona muy famosa en España, se le tiene por joven poeta, erudito, inteligente y excelente crítico. Pero sabe que eso es poco (no lo dice, pero se le nota), porque ve un horizonte en el que están Hölderlin, Eliot y otros. Y es allí donde uno empieza a contar.”<sup>288</sup>

Però el concepte de modernitat no ens serveix només per entendre de quina manera Gimferrer és capaç de vincular la contemporaneïtat a la tradició, sinó que ens pot ser útil per a comprendre el seguit de característiques, explicitades anteriorment, que consideràvem essencials del seu itinerari creatiu. Fem referència a: l’intent de convertir l’espai del poema en un espai apte per a

---

<sup>287</sup> Berasategui, B., “A los quince años nadie debería leer el Quijote. Entrevista a Pere Gimferrer”, *El Mundo. Cultural*, (25/XI/2004)

<sup>288</sup> Chacel, R & Anna Maria Moix, “Carta 17 de marzo de 1967”, *Epistolario*, Península, Barcelona, 1998, p.276

l'exploració i construcció de la pròpia identitat, la hibridació genèrica, el canvi de llengua o les diferents connexions amb altres imaginaris que l'autor és capaç de generar en l'espai de l'obra.

El propòsit de Gimferrer de portar el text cap a un espai desconegut, que nosaltres sintetitzem en aquest seguit de característiques, ens sembla ser el mateix propòsit de la modernitat, que intenta eludir totes les convencions a les quals, fins al moment, estava sotmès l'acte creatiu. L'oposició als models de producció que es van imposant, producció seriada dèiem, es fonamenta en l'exaltació de l'acte inesperat i gratuït. Els mecanismes descrits ens serveixen per a poder determinar com Gimferrer pot aconseguir vincular-se a la modernitat.

### 1.2.2 **Gimferrer i la *perfluència* moderna**

A més del que hem comentat en el punt anterior sobre Baudelaire i la modernitat i les connexions que podíem establir amb el nostre autor, ens sembla interessant veure aquí com Gimferrer es vincula de manera explícita al projecte modern mitjançant les connexions que estableix amb alguns altres poetes que resulten paradigmàtics del moviment modern com són: Arthur Rimbaud i Stéphane Mallarmé. Com hem explicat, la poètica de Gimferrer sobrepassa les compartimentacions genèriques i, per aquesta raó, els nexes que s'estableixen amb la modernitat no només els trobem dins l'obra poètica sinó també en certs textos que parteixen del desenvolupament teòric i crític.

Per a resseguir aquests vincles, intentarem allunyar-nos, en la mesura del possible, del concepte d'*influència* - tot i no poder deixar d'emprar-lo -, perquè al nostre entendre evoca un estancament de sentit en l'obra de l'escriptor "influenciat" i un camí sense retorn que ofega les possibilitats semàntiques de la seva obra. Evidentment, afirmem sense dubtes, que tot escriptor modern és deutor de la dialèctica que estableix amb altres escriptors, amb altres textos. Però aquesta relació ens parla, al mateix temps que la representa, d'una textualitat heterogènia i eminentment moderna. Empelts, deformacions, modificacions que ajuden a constituir una xarxa diferencial que remet a una disseminació del sentit, instituïda 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 impertinent que fonamenta tota interpretació. La noció d'influència, tal i com comentàvem anteriorment, enfosqueix el que l'impuls hermenèutic creu resoldre sense acceptar, projectant en l'imaginari un cert sentit virtual que caldrà reconstruir en la lectura. I és exactament aquesta la raó que ens invita a deslliurar-nos-en.

I tot això pel fet que cada escriptor crea els seus precursors. Com va dir Borges<sup>289</sup>, la seva obra modifica la nostra concepció del passat i ha de modificar el que haurà de venir. I és aquesta la influència de la qual 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 retrospectivament i prospectivament. L'existència d'un corpus ja establert del qual es pot disposar, concebut com una reserva inesgotable de models, implica un doble corol·lari que l'escriptor ineluctablement haurà d'aprovar: d'un 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 autoritat o ascendència – i, de l'altra, haurà d'ajudar a l'escriptor a prendre consciència de 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-lo perquè no podrà desfer-se'n mai.

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 una determinada tradició. Aquest vincle s'estableix no tan sols en la poesia, sinó que com veurem després, es transfereix a tots els àmbits en els quals el poeta intervé: la novel·la, el diàleg, la crítica literària, la crítica d'art. Així, la *perfluència*, organitzada a partir de

---

<sup>289</sup> Borges, J.L., *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1952: "En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany."

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 a Gimferrer a confirmar i a reforçar la seva actitud moderna 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 en l’etapa castellana - tot i existir un vincle autobiogràfic com hem explicat en la primera part -, es posa en joc la construcció d’un univers paral·lel al món, en l’etapa catalana l’autor planteja, des de l’espai del text, el compromís poètic que adquireix amb ell mateix. I aquí el vincle amb la modernitat sembla evident seguint el que hem explicat més amunt quan dèiem que el gir cap a allò quotidià – i el pas al català l’hem d’entendre segons ell mateix ens explica com un gir cap a allò quotidià – generava necessàriament un compromís entre l’art i la vida.

### 1.2.2.1 Rimbaud i Mallarmé a *Els miralls*

El moment iniciàtic d’aquesta deliberada construcció “en poètica” és el seu primer llibre de poemes en català *Els miralls*<sup>290</sup>, publicat l’any 1970, que ens haurà de servir per a poder resseguir les línies en les quals es decideix la transformació que ha suposat el tancament d’un cicle, almenys lingüísticament parlant, i l’obertura d’un altre. En aquest llibre hi trobem - i agafem aquest exemple tan sols per la seva evidència - una acusada presència de citacions que aconsegueix 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<sup>291</sup>, o bé convocant el nom dels autors en el poema<sup>292</sup>. Hi

---

<sup>290</sup> “Els Miralls” dins Gimferrer, P., *Obres completes I. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995. Primera edició Barcelona, Edicions 62, 1970

<sup>291</sup> 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) dins “Tròpic de càncer”.



ha una tercera via utilitzada per Gimferrer per exhortar la tradició, per a poder dialogar-hi, que consisteix a posar citacions pròpies en llengües estrangeres dins dels seus poemes<sup>293</sup>. 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.

Si bé d'aquests exemples en trobem també en l'etapa castellana<sup>294</sup>, 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 els que hem 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 aconseguint que en sorgeixi el diàleg. Diàleg entès no com un exercici de contemplació, sinó com "quelcom que travessa", com un procés generatiu en el qual 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 ser explicitat, es deixarà veure en l'acte creatiu. Per aquesta raó, en la primera part del nostre treball, ens interessava llegir aquest primer llibre en català des del prisma de la indagació teòrica i no tant des de la novetat dels motius arquetípics que posava en marxa que ja podíem trobar en l'obra castellana. Ens semblava veure en aquesta obra, una poètica en marxa.

---

<sup>292</sup> "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"

<sup>293</sup> "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 »".

<sup>294</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor Libros, 2000 [1969]

En aquest sentit, la lectura d'*Els miralls* resulta reveladora perquè 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 el qual l'autor intenta tematitzar els principals eixos en què es recolza precisament aquesta seva poètica. En primer lloc, en aquest llibre es fa explícit l'intent infructuós de reproduir l'experiència vital en l'espai textual. Aquesta primera qüestió és el germen d'una segona que es pregunta pel sentit de l'art atesa la seva evident incapacitat per a capturar la vida. Això implica que l'autor haurà de conformar-se tan sols amb el reflex que el poema podrà mostrar del món.

Preguntar-se de quina manera es possible simular l'experiència de la vida en l'experiència del text suposa ja un intent de resposta de la primera qüestió i, com veurem més endavant, això fa enllaçar la poètica desenvolupada per Gimferrer en aquest llibre amb cert aspecte concret de la tradició moderna. Aquest seguit de qüestions vinculades directament a 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 el qual se'ns anuncia, mitjançant un enunciat quasi tautològic, que l'únic objecte de l'operació poètica és la poesia mateixa.

### 1.2.2.2 Poètica de la influència

L'estructura subjacent del llibre sembla presentar-se com un intent de socórrer la impossible resolució del conflicte provocat pels límits de la representació literària. La música, feta de sons organitzats convencionalment i que es significa tan sols a si mateixa, és agafada per Gimferrer com a model paradigmàtic de l'art no representatiu<sup>295</sup>. El llenguatge, de la mateixa manera, només recuperarà la seva llibertat si recupera l'autonomia i aconsegueix així desfer-se del teixit del món.

---

<sup>295</sup> Veure per exemple el poema: *Op. 98* inclòs dins *Els Miralls*.

Com diu George Steiner<sup>296</sup>, només un trencament radical del contracte que les paraules tenen amb el món, un trencament del contracte utilitari i filosòficament fal·laciós pot recuperar pel discurs humà “l’aura” que representa la creativitat sense límits. La presentació d’aquesta idea apel·la a una tradició prou concreta de la poesia moderna. I tot i que és evident que aquesta influència té conseqüències sobre tota la poesia de l’autor que vindrà després, en *Els miralls* creiem que és decisiva a partir del moment en què la seva obra és un intent de tematitzar-la, convertint-se en l’assumpte del poemari.

Aquesta tradició concreta de què parlem és la que ens porta directament a Rimbaud o, potser millor, a un element concret de la poètica de Rimbaud. Fem al·lusió a la decidida voluntat de tractar les paraules com a objectes i a igualar la música i la literatura com a arts abstractes, entenent que els mots admeten diferents associacions no només construïdes a través del sentit que poden generar diferents nodes isotòpics<sup>297</sup>. Així, en Rimbaud, darrera de la intenció de presentar en la seva obra aquesta ruptura amb el referent mitjançant l’enterboliment dels processos de predicació i referencialitat, hi ha una voluntat de destrucció del llenguatge poètic. Moltes vegades aquest procés no passa necessàriament per la destrucció de les estructures sintàctiques, sinó que passa per petits canvis en les construccions més primitives, com en la coneguda frase “Je est un autre”. La finalitat a la qual tendeix el poeta és la recerca, des de l’espai poètic, de quelcom inhabitual, de quelcom que sigui completament “altre”, sense cap altra possible precisió. Com explica Marie Joséphine Whitaker:

“Sa pensée [de Rimbaud], n’est à l’aise que dans cet éloignement orgueilleux de la vie extérieure, elle n’est elle-même alors qu’elle a creusé –

---

<sup>296</sup> Steiner, G., *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p.98

<sup>297</sup> La isotopia d’un enunciat o d’un text és un repartiment dels diferents semes associats a les diferents paraules. Aquesta repartició assegura, pel seu caràcter repetitiu, la cohesió i la coherència de l’enunciat o del text. Veure: Greimas, A.-J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966

avec mépris – entre elle et le vécu un fossé infranchissable: ce refus de l'existence par une faculté créatrice qui se veut libre et libre”<sup>298</sup>.

A aquesta idea, que acompanya l'obra de Gimferrer, s'hi afegeix la veneració de les paraules enteses com objectes abstractes. Pot servir com a exemple d'aquesta devoció per les possibilitats de sentit que ofereix el text, el cèlebre del sonet “Les voyelles”<sup>299</sup>. Més enllà del simbolisme associat a cada vocal, ens interessa remarcar com les vocals es converteixen en objectes que porten en elles mateixes la seva pròpia realitat. 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<sup>300</sup>, on s'inclou un significatiu epígraf de Louis Aragon que diu : “*Ici commence la grande nuit des mots*”. En 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. Com, per exemple, en el fragment següent:

“ No cercaré la mort al teu cos clos d'espases  
clos de fosc clos cos cos cot sang a les dents  
a les genives sang els pulmons són com brases  
el ventre com forn i els orbs ulls roents.”<sup>301</sup>

Aquest seguit de ruptures que es manifesten en el text – ruptura amb el referent, ruptura amb les associacions de sentit - i de les quals l'escriptura en conservarà l'empremta, apunten precisament cap a l'intent de superar un límit imposat. Marià Manent, comenta aquesta necessitat que troba Gimferrer d'experimentar en l'obra la tensió del llenguatge:

---

<sup>298</sup> Whitaker, M.J., *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, p.23

<sup>299</sup> Rimbaud, A., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1972, p.53

<sup>300</sup> Munné, A., “*Función de la poesía y función de la poética.*”, *Op. Cit.*, p.42

<sup>301</sup> Gimferrer, P., “El poeta inicia una acció pràctica”, *Obres completes I. Poesia, Op. Cit.*, p.129

“Ja en *Els miralls*, el seu primer llibre en català, retreia la seva sensibilitat per copsar la tensió del llenguatge, per dirigir-la amb l'esment despert, anul·lada la “distància entre allò que hom vol dir i allò que diu realment”. Aquest domini el duia, de vegades, a extremer formes del joc verbal, fins i tot ell que ha escrit versos meravellosament eufònics, a l'aspra i volguda cacofonia, quan les paraules semblen xocar i repel·lir-se configurant un balbuzeig anguniós”<sup>302</sup>.

Aquest mecanisme del qual ens parla Manent és una manera que troba l'autor de franquejar la barrera per arribar a allò inexpressable. I en aquest sentit resulta indispensable la lectura en llengua original de la mateixa manera que Gimferrer ho reclama per a la lectura de Rimbaud:

“Rimbaud es intraducible. [...] Ha sido traducido con resultados estéticos muy notables [...], pero Rimbaud en sí, sólo se puede percibir en francés. Lo que puede llegar en una traducción al idioma que sea un equivalente, en el mejor de los casos, una aproximación al campo semántico en que actúa Rimbaud, y algo parecido a un comentario de sus poemas, no los poemas mismos”<sup>303</sup>.

Gimferrer exposa en aquestes línies una de les idees centrals de la poètica de Rimbaud i que ell mateix explorarà en la seva poesia. El que cerca la poesia es troba més enllà d'un camp semàntic concret al qual el poeta pot fer al·lusió. Per aquesta raó, el lligam amb la llengua resulta indissociable de la poesia mateixa i, per tant, no pot ser traduïble. Allò que cerca el poeta es troba més enllà del significat que convoca. Aquesta recerca, que sobrepassa l'aspecte denotatiu dels mots, ens porta directament a la necessitat que el poeta esdevingui un *vident*, tal i

---

<sup>302</sup> Manent, M., "Hora foscant, de Pere Gimferrer", *Poesia, llenguatge, forma*, Barcelona, Edicions 62, 1973, p.153

<sup>303</sup> Gimferrer, P., *Rimbaud y nosotros*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005, p.13

com diu Rimbaud en les conegudes *Cartes del vident*<sup>304</sup>: “Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant”<sup>305</sup>. Aquesta vidència de cap manera haurem d’entendre que va lligada a la mirada o a la visió, sinó que té a veure 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’un altra i entendre la vidència com una experiència que ha de ser traslladada al llenguatge poètic: “Je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens”<sup>306</sup> diu Rimbaud, és a dir, inventar un llenguatge universal propi per la poesia; fer una llengua autònoma. Amb aquesta actitud, el poeta no pretén transmetre una línia de conducta com ho féu Victor Hugo. Tampoc cal entendre que el poeta es vincula a una mena de pensament màgic o profètic, sinó que aquesta *voyance* sorgirà a partir del treball de recerca i esgotament de les possibilitats de l’artefacte poètic. Com diu Jean-Pierre Bertrand:

“Il est question de travail « immense et raisonné » - ce que Rimbaud appelle ailleurs de l’”étude”: “chercher”, “éprouver”, se mettre à la “torture”, déployer une “force surhumaine”, c’est dans ces termes que se conçoit le grand œuvre. Avec à la clé des bénéfices tangibles pour le Poète: devenir « le suprême savant », « arriver à l’inconnu »”<sup>307</sup>.

La tasca que es planteja Rimbaud reclama una finalitat precisa que consistirà en trobar una llengua per a traslladar l’experiència de la vidència al llenguatge poètic. L’esforç del poeta haurà de servir per a trobar una llengua pròpia, i aquest és també l’esforç de Gimferrer:

“Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce

---

<sup>304</sup> Rimbaud, A., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999 [1973], p.84

<sup>305</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>306</sup> “Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dereglement de *tous les sens*” dins Rimbaud, A., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, Op.Cit.*, p.84

<sup>307</sup> Bertrand, J.-P., *Les poètes de la modernité*, Paris, Seuil, 2006, p.249

qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, - plus mort qu'un fossile, - pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie!"<sup>308</sup>

Aquesta és la missió del poeta: aconseguir el llenguatge universal, per arribar al que fins al moment resta desconegut<sup>309</sup>, i tot i que després el mateix Rimbaud dins *L'alchimie du verbe*<sup>310</sup> ironitzi sobre aquesta seva antiga pretensió, ell sap que ha emprès un camí sense tornada i que caldrà desertar i deixar-ho tot. Després d' *Une saison en enfer*, com diu Octavio Paz<sup>311</sup>, només hi ha dos camins possibles i tots dos van ser intentats per Rimbaud: l'acció, o bé intentar escriure el final de la poesia.

L'interès de Gimferrer per Rimbaud no només es fa evident mitjançant els vincles que l'autor és capaç d'establir amb la seva poesia, sinó que és també present – directament o indirecta - en molts dels seus textos teòrics i crítics. Entre els diferents escrits podem destacar el llibre *Rimbaud y nosotros*<sup>312</sup> que sorgeix d'una conferència impartida l'any 1991 a la *Residencia de Estudiantes* de Madrid. Tot i així, Gimferrer no és el primer poeta en llengua catalana que s'interessa per l'obra de Rimbaud. Anys abans, trobem altres escriptors que també s'acosten a la proposta poètica de l'autor francès. El cas més notable és el de Josep Palau i Fabre que organitza el seu univers creatiu a partir de la figura de l'*alquimista* que és un arquetip de clares ressonàncies rimbaldianes. Potser el seu poemari més conegut és *Poemes de l'alquimista* de l'any 1952. Com comenta Enric Bou: "L'alquímia

---

<sup>308</sup> Rimbaud, A., "Rimbaud a Paul Demy", *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, p.252

<sup>309</sup> Rimbaud, A., "Lettres dites du voyant", *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, *Op. Cit.*, p.248-256

<sup>310</sup> Rimbaud, A., "L'alchimie du verbe", *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, *Op. Cit.*, p.106

<sup>311</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.257

<sup>312</sup> Gimferrer, P., *Rimbaud y nosotros*, *Op. Cit.*

és un mètode que unifica els pressupostos poètics i ideològics de tota l'obra de Palau i Fabre. [...] L'assaig alquímic indaga camins en la paraula, l'art modern [...] celebrar les figures d'un univers que són afins als pressupostos de la visió "alquímica", és a dir fora de les regles del pensament convencional, i on és important l'atenció envers la part irracional del subjecte[...]"<sup>313</sup>.

A més del vincle amb la seva producció poètica, Palau i Fabre també va traduir les obres de Rimbaud recollides en el volum *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*<sup>314</sup> que va ser publicat l'any 1966. Joan Brossa és un altre dels poetes interessats en l'obra de Rimbaud i l'any 1974 publica la traducció d'una selecció dels seus poemes<sup>315</sup>.

Després de Rimbaud, tota la poesia deutora d'aquesta tradició s'ha dedicat a fer crítica de l'experiència poètica, o bé ha pretès negar la possibilitat mateixa d'aquesta experiència. Aquest és el doble camí que també pren Gimferrer i és des d'aquí, des de les consideracions de Rimbaud a propòsit de la poesia a les quals hem fet esment – la vidència del poeta, les paraules-objecte, les relacions entre mots allunyades de la lògica del sentit- que parteix el seu periple creatiu en català. Per a 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 i com hem vist, el camí de Rimbaud era un camí sense sortida. El crític Harold Bloom en el seu llibre *The anxiety of influence*<sup>316</sup> ens parla de la por suportada pel poeta modern en veure que ja no queda res per accomplir. Si importem aquesta situació al nostre cas particular, veiem que s'hauria de produir en Gimferrer el que Bloom anomena un moviment d'autopurgació<sup>317</sup>, d'*Askesis*, que té com a finalitat

---

<sup>313</sup> Bou, E. (ed.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona, Vicens Vives, 2009, p.345

<sup>314</sup> Rimbaud, A., *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*, Barcelona, Vergara, 1966

<sup>315</sup> Brossa, J., *Les ungles del guant. Ronda de Rimbaud*. Barcelona, Curial, 1974

<sup>316</sup> Bloom, H., *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973

<sup>317</sup> *Ibidem*, p.15



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 de seu ésser poètic i que s'expressa a través d'una ceguesa purgativa que li haurà de servir per a aconseguir ser més fort<sup>318</sup>. Aquesta actitud resulta indispensable per a poder mantenir el vincle amb la tradició i a la vegada prosseguir el procés creatiu. I és per això, per exemple, que Gimferrer, tot i integrar la crítica o la negació de l'experiència poètica, no abandona totalment la idea de la poesia com acció pràctica com per exemple en "El poeta comença una acció pràctica", "Interludi" o "Tròpic de Capricorn", desenvolupaments creatius que aconsegueixen la funció de desestabilitzar la relació que Gimferrer manté amb la influència, l'autoimmolació del *Poeta-Jove* de la qual parlava Bloom.

Haviem dit que eren dos els eixos sobre els quals es recolzava aquest poemari: 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 conseqüent 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<sup>319</sup>, 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<sup>320</sup>, per l'anulació del pacte referencial. Qualsevol text de Mallarmé està organitzat de tal manera que el

---

<sup>318</sup> *Ibidem*, p.121

<sup>319</sup> Rimbaud, A., *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, Op. Cit.*, p.192

<sup>320</sup> "Je dis une fleur! Et hors de l'oublie 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", Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, Vol. II, Paris, Gallimard, 2003, p.213

seu sentit resti indecidible, i així el “significant” resisteix i existeix, i es fa notar. I quan escriu: “Je suis profondément et scrupuleusement syntaxier”<sup>321</sup>, 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 perquè el text adopti un estrany aspecte de mai vist. És aquesta una de les aportacions més importants de Mallarmé a la teoria del discurs poètic. 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. Com comenta Jean-Pierre Richard:

“Le fameux “miroitement, en dessous”, auquel Mallarmé ramène la vraie “signification” de son poème n’est-il pas en même temps une clarté visible et une lumière cachée? Le discours étant “ce qui ne se dit pas du discours, nous voici par lui-même engagés à prospecter les marges silencieuses du langage, à pousser nos chemins dans cet infra-langage qui consiste pour lui la seule zone effective d’expression”<sup>322</sup>.

Així, una lectura atenta als seus efectes d’estructura i de sintaxi ha de permetre entendre les relacions entre paraules i sintagmes. Tot i així, aquesta idea no s’ha de confondre amb la idea del sagrat de Rimbaud que explicàvem abans. Tan sols el poema travessat per una lògica negativa podrà pretendre contenir el buit, allò que no “és” ni en la realitat física exterior - l’*Abolit bibelot d’inanité sonore*<sup>323</sup> - ni en la realitat interior del poeta: és a dir, en el “lirisme personal”. Això només podrà fer-se a través de la transposició<sup>324</sup>, que consisteix a reduir la realitat a la idea per a 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

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p.715

<sup>322</sup> Richard, J.P., *L’univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.17

<sup>323</sup> Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, Vol. I, Paris, Gallimard, 1998, p.37

<sup>324</sup> “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”, *Ibidem*, p.213

poema<sup>325</sup> que només registrarà el seu propi reflex en lloc de buscar correspondències extralingüístiques<sup>326</sup> 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 com exemple significatiu el sonet de Mallarmé conegut com "sonet en yx"<sup>327</sup>, emblema de la poesia mallarmeana, en el qual el poema s'anul·la 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 idea de límit i frontera, perquè era capaç d'oferir-nos en el poema el reflex del món. Però mentre en Mallarmé és el pur mirall dels mots que reflecteix la sostracció del món, allò que ha estat eliminat<sup>328</sup> de l'espai del poema, en Gimferrer el mirall és la frontissa que requereix d'un vincle amb la vida i així ens pot parlar encara de la relació entre la poesia i l'experiència personal. Encara que aquesta experiència hagi esdevingut imatge en el text, caldrà mantenir certa il·lusió de transparència, tot i que sigui artificiosa. Ens sembla rellevant afegir que aquesta especulació del desig imaginatiu a través del reflex del mirall és quelcom molt semblant al pretext que servia a Gimferrer per organitzar el seguit d'imatges que ja apareixien a *Arde el mar*. La importància de la poètica mallarmeana és vindicada per l'autor des dels primers poemes del llibre:

"La poesia és  
un sistema de miralls  
giratoris, lliscant amb harmonia,  
desplaçant llums i ombres a l'emprovador: [...]"<sup>329</sup>

---

<sup>325</sup> Friederich, H., *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, Paris, 1999 [1956], p.182

<sup>326</sup> Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, Vol. I, *Op.Cit.*, p.1190

<sup>327</sup> Mallarmé, S., *Oeuvres Complètes*, Vol. I, *Op. Cit.*, p.37

<sup>328</sup> "Je n'ai créé mon oeuvre que par élimination. [...] La Destruction fut ma Béatrice."  
*Ibidem*, p.717

<sup>329</sup> "Sistemes", dins Gimferrer, P., *Obres completes I. Poesia, Op. Cit.*

Cal indicar també que el vincle que s'estableix entre l'imaginari dels dos autors és molt important. Partint de la poètica del poeta francès, Gimferrer resol afegir-hi el que segons la seva imaginació creativa cal per a arribar a completar-la, és a dir, allò que Mallarmé no va arribar a concloure, allò que d'una altra manera quedaria escapçat. El que Harold Bloom en diu un moviment de *Téssera*<sup>330</sup>, 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 de que el *Poeta-Jove* és capaç de desencadenar.

A partir d'aquí, des d'aquestes consideracions, Gimferrer seguirà escrivint i reprendrà certs elements d'aquesta poètica de la influència que hem intentat emmarcar. Havíem dit que l'*exfluència* resulta 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 aquesta obra de Gimferrer i que s'estén al llarg de tota la producció posterior. El text aconsegueix dos moviments: d'una banda, accepta els reptes que li exposa la *influència* i, de l'altra, intenta prolongar-los en el procés d'*exfluència* que no serà altra cosa que exposar en el text la seva voluntat de pretendre i d'intentar deslliurar-se'n.

---

<sup>330</sup> Bloom, H., *The anxiety of influence*, *Op. Cit.*, p.17



### 1.3 La modernitat com a mecanisme subversiu de la tradició

Quan hem comentat la relació de Gimferrer amb el que hem definit com a *tradició moderna* hem fet referència estricta a l'àmbit de la creació poètica. En aquest capítol, centrant-nos en la producció no poètica de Gimferrer, donarem una sèrie d'exemples d'obres corresponents a gèneres diferents, on el nostre autor posa en dubte les condicions inicials que crea el gènere en què, per defecte, s'inclou l'obra. Pel que fa als *Dietaris*, veurem com mitjançant certs mecanismes lingüístics, l'autor desafia la suposada condició de *factualitat* associada històricament a tot text autobiogràfic. Mitjançant el concepte d'intertextualitat, ens aproparem a la novel·la *Fortuny* per veure com aquesta obra replanteja el que pot considerar-se essencial del gènere novel·lístic. Posant en dubte els apriorismes que generen les expectatives del lector davant un gènere literari determinat, Gimferrer subverteix la relació que tot lector pot tenir amb la seva obra. Seguidament, i partint de les conclusions obtingudes dels casos anteriors, explorarem la relació entre hibridació genèrica i modernitat que ja apuntàvem en el capítol anterior.

#### 1.3.1 El *Dietari*: Un moviment ficcional en l'escriptura autobiogràfica

Ens acostarem aquí a les relacions que manté la ficció amb el gènere autobiogràfic. Són relacions complexes, sens dubte, com ho son totes les relacions de frontera. Potser per aquesta raó, l'autobiografia ha estat descrita per alguns autors<sup>331</sup> com una forma literària no ficcional, mentre per alguns altres teòrics no és més que un lloc on es decideix la necessària ficcionalització de tota escriptura

---

<sup>331</sup> Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

narrativa<sup>332</sup>. Un dels escassos indicis que a priori ens hauria de servir per a arribar a distingir el règim narratiu de la ficció del de l'escriptura autobiogràfica, dins del qual podem incloure el *Dietari* de Pere Gimferrer, és la identitat que s'estableix entre l'autor, el narrador i el personatge. L'associació d'aquestes tres instàncies es troba a l'origen del "pacte autobiogràfic" tal i com l'ha definit Ph. Lejeune<sup>333</sup>. En el *Dietari* de Gimferrer hi trobem cert esperit transgressor davant del que suposa aquesta hipòtesi i això es manifesta a través de la posada en dubte d'aquest pacte, en el sentit que s'introdueix en el text cert moviment ficcional que desafia la condició genèrica inicial dels textos.

En el *Dietari* de Gimferrer podem distingir dos grans models de textos. D'una banda, tenim els textos que podem anomenar "associatius" que són els que compleixen la igualtat autor = narrador = personatge i que, una vegada admesa la "hipòtesi d'autenticitat"<sup>334</sup> que reclama tot text autobiogràfic, no ens posen cap problema respecte la seva factualitat - parlarem de factualitat per referir-nos a la no-ficció, seguint la terminologia de Gérard Genette en la seva obra *Fiction et diction*<sup>335</sup> -. Aquest model "associatiu" correspon perfectament al que esperàvem trobar en un *Dietari*, és a dir, Gimferrer existeix en una realitat i al mateix temps assumeix la veracitat de certs esdeveniments explicats. Aquests esdeveniments seran signes transformadors de la realitat de Gimferrer i, en conseqüència, hauran de ser entesos com un exercici d'interpretació de la pròpia circumstància. D'altra banda, tenim un model de textos que anomenarem "dissociatius" i que és el conjunt al qual ens agradaria parar atenció. El model "dissociatiu" ens indica un procediment invers respecte l'associativitat de la qual parlàvem abans: Gimferrer intentarà amagar-se darrera la seva escriptura. Encara que el paratext<sup>336</sup> ens

---

<sup>332</sup> De Man, P., "Autobiography as a De-Facement", *Modern Languages Notes*, 94, 1979, p.919-930

<sup>333</sup> Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique, Op. Cit.*, p.16

<sup>334</sup> Pozuelo Yvancos, J. M., "La frontera autobiogràfica", *Poètica de la ficció*, Madrid, Síntesis, 1993, p.203

<sup>335</sup> Genette, G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

<sup>336</sup> Aquest concepte fa al·lusió al conjunt de marques (títol, subtítol, prefaci, notes...) que acompanyen el text i tenen una funció pragmàtica. Veure : Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

indiqui que estem llegint un dietari públic d'escriptor, és precisament aquesta al·legació de factualitat la que sembla protegir l'autor per permetre-li produir un efecte ficcional. Gimferrer, en aquests textos, no es lliurarà pas a la retrospectió breu dels fets més recents que s'han esdevingut just abans de la datació de la seva escriptura, sinó que marcarà una distància temporal arbitrària –i que no intervindrà en la selecció dels esdeveniments narrats- entre el temps de l'enunciació, és a dir, el moment imposat *de facto* per la datació en la qual s'acomoda l'escriptura, i el temps de l'enunciat. Totes aquestes precisions no impossibiliten però, que la data que apareix en l'encapçalament de cada fragment del dietari no sigui decisiva en el procés d'escriptura, tot el contrari, ja que tal i com va dir Maurice Blanchot<sup>337</sup>, potser l'única característica del dietari és la submissió, de manera explícita, del text al calendari. Sota la protecció que ofereix la regularitat dels dies ordinaris, Gimferrer ens podrà explicar no només tota experiència viscuda simultàniament al temps de l'enunciació, sinó tota experiència que tingui una relació directa o indirecta amb la seva vida. Evidentment, aquesta condició és estrictament constructiva i no pas essencialista. És a dir, que aquest arrelament a la realitat “documental” de la data és el que permet a l'autor subratllar la natura fictícia i elaborada d'aquest particular projecte literari.

El vincle entre experiència vital i experiència textual que fa explícit l'autor des de les pàgines del *Dietari* cal considerar-lo com un acte eminentment modern, en el sentit que comentàvem més amunt de relació entre vida i creació. La datació es presenta com un element essencial de l'escriptura diarística, i és exactament aquest desenvolupament regular que la progressió temporal reclama, el que defineix el vincle de Gimferrer amb el temps efectiu en el qual s'inscriu la seva escriptura. Com comenta Xavier Pla referint-se a les característiques formals dels dietaris:

---

<sup>337</sup> Blanchot, M., « Le journal intime et le récit », *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 2003 [1955], p.252



“L’única característica que unifica i singularitza, a primera vista, els diaris íntims és la presència d’una inscripció temporal que encapçala els fragments o alguns d’aquests fragments, encara que seria probablement una mica absurd intentar fixar la freqüència òptima, o mínima, d’aquesta pràctica. En tot cas, el que sembla inevitable és que hi aparegui una relació periòdica datada. Per aquesta raó, sembla indispensable citar el que el crític francès Jean Rousset, en una de les seves reflexions sobre els dietaris, va proposar anomenar la *lleï Blanchot*, segons la qual la única regla del dietari seria la seva submissió explícita a un calendari regular.”<sup>338</sup>

Una vegada analitzades les característiques particulars del gènere diarístic cal que tornem a l’obra que ens ocupa. Els dos models de textos que acabem de definir ens permeten albirar ja la complexitat del moviment que es produeix en el text que tenim al davant, on es mostrarà la posada en dubte de tota possible definició estable de gènere que vingui definida per la instauració de certs esquemes convencionals.

### 1.3.1.1 **Transversalitat de gèneres: Dietari i ficció**

La inclusió d’estratègies pròpies de la ficció sembla incompatible amb la sinceritat esperada d’un enunciat com el que ha d’oferir un dietari canònic. Aquesta inadequació de les estratègies narratives a les expectatives que genera el text podria posar en dubte l’actitud de Gimferrer en relació amb el gènere. Aquesta vacil·lació entre expectatives i estratègies descobreix certa propensió convencional, importada directament de la poètica d’Aristòtil<sup>339</sup>, a convertir tota marca de literarietat en un signe revelador de ficcionalitat. Segons Aristòtil, la literatura es diferencia de les altres arts pel seu “medi d’imitació”. Dins la literatura, cal establir certes diferències a partir del seu registre -“objectes a imitar” -. Aquestes imitacions poden ser realitzades en diferents tons -alt, mitjà o baix- i això és el que constitueix els diferents “modes d’imitació” que corresponen

---

<sup>338</sup> Pla, X., *Ficció autobiogràfica i veritat literària*, Op. Cit., p.396

<sup>339</sup> Aristòtil, *Poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1998, [1451b]

als diferents gèneres literaris. Més que no pas organitzar les possibilitats creatives, el que pretén Aristòtil amb aquestes classificacions és donar un seguit d'eines per a poder exercir la crítica literària<sup>340</sup>. De tota manera, a partir d'aquest moment, la literatura queda enllaçada a la ficció i per aquesta raó l'escriptura diarística planteja problemes teòrics importants vinculats a la ficcionalitat. Com explica Gérard Genette:

“La réponse d'Artistote est claire: il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événements imaginaires; [...] Pour Aristote, la créativité du poète ne se manifeste pas au niveau de la forme verbale, mais au niveau de la fiction, c'est-à-dire de l'invention et de l'agencement d'une histoire.”<sup>341</sup>

Si tenim en consideració aquest fet i tornem sobre el *Dietari* de Gimferrer, hem de reconèixer l'absència de tot pacte referencial en els textos que hem definit com “dissociatius”. D'aquesta manera, el lector atribuirà sense cap problema una existència ficcional als diferents personatges que van apareixent en els textos. Recordem a propòsit d'això que l'autor escriu sobre petits instants de la vida d'escriptors, músics, actors o personatges ficticials, tot construint l'espai de l'escriptura allunyat de la contingència del temps present. Certament, la presència d'un narrador extern als esdeveniments no constitueix un criteri suficient per a la ficció, però el que és innegable és que si trobem un narrador extern que no participa de l'acció en un gènere tan codificat com és el dietari, estarem casi obligats a creure en la tendència volgudament ficcional que amaga el discurs o, almenys, en la pretensió per part de l'autor d'hibridar les relacions entre ficció i factualitat.

---

<sup>340</sup> Garrido Gallardo, M.A., “Una vasta paràfrasis de Aristóteles”, dins Garrido Gallardo, M.A., (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, p.10

<sup>341</sup> Genette, G., *Fiction et diction, Op. Cit.*, p.96

Les estratègies enunciatives utilitzades pel narrador, i amb les quals intentarà introduir elements ficticials en les seves entrades diàries, tenen a veure amb el decalatge existent entre el temps de l'enunciat i el temps de l'enunciació. Utilitzat de forma totalment deliberada pel narrador, es produeix en el text tan aviat un efecte de proximitat com d'allunyament, establint-se, de manera contínua, una ambivalència entre els diferents temps emprats. Això és el que portarà, per exemple, Castellet a parlar de la "simultaneïtat històrica" del *Dietari*<sup>342</sup>. D'entre aquestes estratègies, cal destacar l'ús de l'"anticipació" que fa que el narrador avanci esdeveniments posteriors a la situació narrada:

"Encara faltaven dos dies per a l'equinocci de tardor –és a dir, encara no havia començat verament la tardor- quan aquell noi va escriure el seu poema. Era el 19 de setembre de 1819, i ell tenia vint-i-tres anys; només viuria fins als vint-i-cinc, i la mort d'aquell noi –que es deia John Keats i era un gran poeta- és un d'aquests fets però alhora dolorosament closos en una mena de lògica interna, de necessitat, fèrria i profunda [...] En aquell setembre remot i suau, John Keats era a Winchester. Havia deixat momentàniament d'escriure's amb la seva estimada [...]”<sup>343</sup>

El narrador anticipa els fets que tindran lloc en el text i, al mateix temps, atesta que la vida del protagonista del fragment continua més enllà dels límits de la narració. Utilitza, doncs, el que Gérard Genette anomena "prolepsis externes"<sup>344</sup> que tenen per funció fer d'epíleg del text i serveixen per a conduir fins al seu terme lògic la línia d'acció explicada, tot i que sigui posterior a la narració.

D'aquest textos també ens crida l'atenció, l'alteració constant del codi focalitzador dominant, a través de la qual el narrador omet els noms dels personatges protagonistes fins a la fi dels textos per a crear una certa intriga.

---

<sup>342</sup> Castellet, J.M., "Introducció", dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.5-16

<sup>343</sup> *Ibidem*, p.54

<sup>344</sup> Genette, G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.106

Aquesta estratègia, emprada normalment en textos de ficció, pot semblar massa complexa per a un dietari, però Gimferrer se'n serveix per mantenir fins al final l'ambigüitat referencial del fragment. Aquesta pràctica està fortament lligada a la utilització d'anafòrics sense antecedent. Gimferrer introdueix sovint els personatges que apareixen en les seves anotacions del dietari amb un pronom personal que no reenvia a cap segment anterior del discurs, produint així un efecte d'estranyesa en el lector. Com en aquest inici:

“Corpulent, el patriarca arribava aquí. Algú força més jove ens ho ha explicat. La gent pel carrer el coneixia, potser l'aturava i tot: d'altres de lluny o de prop, el miraven passar. Ell era a tot arreu: enmig de la gernació, [...] o bé covant somnis dins la solemnitat polsosa dels prestatges antics de les grans biblioteques ventejades.”<sup>345</sup>

Amb l'abús d'aquest procediment típicament ficcional es mira de mantenir una certa dialèctica mistificadora de la informació que el text transmet. L'absència de noms provoca en el lector una deflació de la il·lusió referencial basada precisament en la imposició de noms. Un text factual, com podria ser el cas d'un dietari canònic<sup>346</sup>, es caracteritza en canvi per ser un text “saturat” d'anafòrics amb antecedent a través dels quals el narrador intenta assegurar la cohesió i, al mateix temps, fer desaparèixer l'ambigüitat de la informació.

Una altra estratègia específicament ficcional és l'ús enganyós dels díctics temporals que, després que s'hagi produït una alteració de la situació enunciativa a partir d'una ruptura discursiva, ja no ens remetent al moment de l'enunciació sinó al temps de l'enunciat. Això es produeix quan l'autor utilitza una localització

---

<sup>345</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.12. Altres exemples dins *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982, Op. Cit.* : “En una plaça de cases vermelles” p. 12, “El poeta iranià” p.232, “Retrat d'un gentilhome” p.241, “Musil l'espectador” p.259, “Marilyn i els escriptors” p.224

<sup>346</sup> Poden servir com a exemple de dietari canònic els textos “associatius” del mateix *Dietari* de Gimferrer.

temporal absoluta que ens permet situar l'esdeveniment i, posteriorment, fa servir d'íctics temporals que ens envien a la nova situació d'enunciació ficcionalitzada:

“Som a Dublín el 4 de juny de 1904. El cuiro dels seients fa un carrisqueig. En la calma de cel·la, sota la volta solemne del sostram, un llum amb casqueta verda. I ara Stephen Dedalus –que no ha pas dinat, tot i que són més de les dues del migdia, però té uns quants gots de vi al cos- ho comenta inconnex i vehement, a l'auditori desballestat –un poeta local, un bibliotecari quàquer- que l'escolta.”<sup>347</sup>

El narrador ens transporta aquí al novè capítol de l'*Ulysses* de James Joyce, i diem que ens hi situa perquè evidentment hi ha una alteració del temps de l'enunciació que deixa de ser el divendres 19 de setembre de 1980, tal i com indica la datació del fragment del *Dietari*, i passa a ser el 4 de juny de 1904, data en la qual ens situa la primera frase del text i que serveix de localització temporal absoluta. L'ús del díctic temporal “ara”, relatiu al temps de l'enunciació –i fem al·lusió aquí al moment en què es fa efectiva la recepció del text –, fa referència al temps de la ficció de la novel·la. En el tipus de discurs factual, normalment, els d'íctics temporals fan al·lusió al temps d'aquell qui enuncia, mentre que en el discurs ficcional són sovint referits a la tercera persona com en aquest cas. En una altra variant d'aquest procediment, el narrador no utilitza la localització temporal absoluta, sinó una localització relativa al temps de l'enunciat que roman elidit. Només havent llegit tot el text, podrem emplaçar la situació enunciativa. Un exemple pot ser aquest text en el qual se'ns parla del poeta rus Alexandr Puixkin:

“No: aquest poeta ara, no el trobareu pas al camp. De més jove, hi havia viscut, i en una carta parlava dels fondos abismes i del vol alt, noble i solitari de

---

<sup>347</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.191. Altres exemples : *Dietari Complet (1979-1980)*: “Un brindis” p.153, “Una casa a la vall” p.134. *Dietari Complet (1980-1982), Op. Cit.*: “Mirant per la finestra” p.149, “Una aparició” p.143, “Senyores al jardí” p.106, “Dos noctàmbuls a París” p.34.

les àguiles, i de la verdor estesa i onejadora de les estepes.[...] Ara, però, el trobareu als salons.”<sup>348</sup>

Amb aquest procediment podem detectar la pretensió del narrador de relacionar el passat i el present a través de la ficcionalització de certs esdeveniments. El temps de la narració és el present contemporani de l'acció i el narrador, seguint un clàssic procediment d'escriptura diarística, fa coincidir el temps de l'escriptura amb la cronologia dels fets narrats i amb el temps del treball real de l'autor. La confusió de presents que es produeix mostra la subordinació de la narració a una subjectivitat modalitzant. Al mateix temps, ens assenyala certa inestabilitat que s'instaura entre el discurs factual garantit tan sols pel paratext i la desviació ficcional del text. Hi ha, doncs, una clara voluntat d'instaurar una narració simultània entre la cronologia de la narració i la del narrador, tot i que les indicacions de data del *Dietari* ens permetin distingir la separació entre el temps d'allò que se'ns narra i el temps efectiu d'escriptura – és a dir, el nivell “extratextual” “extradiegètic”<sup>349</sup>-. L'esdeveniment és entès com a contemporani de l'acte de lectura, i aquesta és precisament una de les propietats del temps de la narració ficcional: poder posar-se com a contemporània del temps de l'esdeveniment que s'explica.

Aquestes particularitats dels textos que hem definit com a “dissociatius” ens indiquen una sèrie de trets definitoris que semblen aproximar l'escriptura de Gimferrer als procediments utilitzats en la ficció. Tot i que no siguin característiques definitives per a poder parlar d'una narració ficcional - ja que tal i com hem indicat més amunt, només hi ha indicacions paratextuals i condicions extralingüístiques que puguin decidir sobre la ficcionalitat de l'escriptura<sup>350</sup>- ens

---

<sup>348</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.283. Altre exemples : *Dietari Complet (1979-1980)*: “El poeta i el dictador” p.33, “L'exiliat de Ravenna” p. 218, “Un rus a Florència” p. 236, “Senyores amb pells” p.74

<sup>349</sup> El nivell extradiegètic del relat és aquell en què la veu narrativa no participa en la història. Veure: Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.48

<sup>350</sup> Searle, J., “Le statut logique du discours de la fiction”, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1989, p.110

sembla important observar com aquest seguit de propietats constitueixen indicis que ens han de permetre entendre la voluntat d'integrar la ficció en l'espai factual de l'escriptura gimferreriana.

### 1.3.1.2 Problema referencial del moviment ficcional

Ara bé, el fet que aquests textos dels quals parlem estiguin integrats en una obra com el *Dietari* implica inevitablement una sèrie de convencions que hauran de permetre mantenir certa hipòtesi d'autenticitat<sup>351</sup>. La integració d'aquestes convencions sembla necessària per a posar en relació la xarxa de significacions que s'estableixen entre el text i el món. Hem de concebre-les, doncs, com unes regles que estableixen connexions verticals, necessàries, entre llenguatge i realitat i que estan destinades a assegurar la relació entre el significat i el referent. El fet que en els textos "dissociatius" es produeixi el "moviment horitzontal" que hem descrit, podria justificar que no es faci cap referència directa a la realitat contingent que correspondria a la datació del fragment i suposadament al moment d'escriptura.

En els textos de ficció es produeix un distanciament del referent perquè el discurs no remet a referents reals sinó essencialment ficticials. Així, des del punt de vista estrictament lingüístic, el discurs ficcional es defineix per la denotació nul·la de les descripcions definides, els noms propis o els dítics que, encara que tinguin un sentit, són denotativament buits perquè no ens remeten a cap element referencial. Amb la presència d'aquest seguit de denotacions nul·les, integrades en l'espai del seu *Dietari*, Gimferrer insisteix en la necessitat d'entendre, dins l'espai literari, que tot discurs –ficcional o factual– obeeix a un seguit de convencions igualment arbitràries. Al mateix temps, l'autor manté el dubte davant del lector, que tot i admetre, *de iure*, la distinció factual / ficcional, es veu impel·lit a abolir les fronteres entre ficció i qualsevol altre tipus de discurs.

---

<sup>351</sup> Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, *Op. Cit.*, p.30

Els vincles del text amb el món vénen representats per diferents estratègies. En primer lloc, tenim les “referències històriques” amb les quals Gimferrer fa al·lusió al context històric en el qual es desenvolupa l’esdeveniment explicat. L’autor inclou en els seus textos referències històriques exteriors al discurs en les quals quedarà confós el significat del text. Aquest fet pot ser entès, en la mesura que el referent històric confronta el lector no al llenguatge sinó a la realitat mateixa, com un exemple del que Roland Barthes en deia “efecte de realitat”<sup>352</sup>.

“El 3 de juliol, ja en la sequedat de tralla de l’estiu a l’altiplà. Velázquez arriba baldat a Madrid, perquè durant tot el viatge no ha fet més que caminar de nit –no es podia viatjar sota l’assolellada- i treballar de dia. Morirà el 6 d’agost, i el 12 la muller, ombra esborradissa i muda. Un gran silenci, com un espai en blanc al fons d’una tela, o com aquelles figures vites tènueament en un mirall a “Las Meninas” ”<sup>353</sup>.

La introducció de les dates precises del esdeveniments contrasta amb la presència d’elements que ens parlen d’unes condicions ficcionalitzades del viatge que es relata: “Viatjar sota l’assolellada”, “L’ombra esborradissa i muda”. La funció d’aquests elements “històrics” – les dates precises -, com ho era per Roland Barthes el baròmetre que apareixia en el conte *Un coeur simple* de Flaubert, no és altra que poder atestar la veracitat dels esdeveniments que s’expliquen.

Un altre vincle utilitzat és la “referència nominal”: Gimferrer no crea cap personatge en el *Dietari*. Podem trobar, en els seus textos, “personatges històrics” i “personatges ficticials” i, en ambdós casos, la seva presència indica una adhesió a l’obra d’elements referencials que pertanyen a diferents àmbits: el referent

---

<sup>352</sup> Barthes, R., “L’effet de réalité”, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.179-187

<sup>353</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.154. Altres exemples : *Dietari Complet (1979-1980), Op. Cit.*: “Uns ulls” p. 226, “El poeta americà” p.232, “Un brindis” p.153, “L’estufa mortal” p.138, “La dama de nova anglaterra” p.127, “Un rus a Florència” p.236. *Dietari Complet (1980-1982), Op. Cit.*: “En un camp de Batalla” p.73, “La mort del trobador” p.75, “Brahms en tres imatges” p.184



històric en el cas dels personatges històrics i el referent ficcional en el cas dels personatges fictivals. Gimferrer no fa cap tipus de diferència ontològica entre els dos tipus de personatges, tot i que els personatges fictivals denotin la seva absència palpable del món. La manera de què parla dels personatges fictivals indica que aquests són emprats com qualsevol altre nom propi, com a designadors rígids units a certs individus particulars que continuen referint-hi malgrat els possibles canvis de les seves propietats i les variacions que puguin modificar la nostra coneixença del personatge en qüestió. Així, doncs, estructuralment parlant, no podem considerar cap diferència d'ús entre noms propis fictivals i històrics. Aquest ús indistint fa explícita la intenció de l'autor de convertir l'espai del *Dietari* en un espai que vivifiqui els éssers fictivals. Funciona, d'aquesta manera, una certa transitivitat entre el món i la factualitat de la qual participa el *Dietari*. Aquest fet no té lloc en els textos fictivals perquè són intransitius, no pas perquè els seus enunciats no tinguin l'estatut ontològic, sinó perquè els personatges al quals s'adhereixen no tenen existència fora d'ells i ens hi reenvien. La transitivitat que anunciàvem ens explica el fet que els textos de Gimferrer incloguin tan sols personatges que existeixen fora dels propis textos i n'assegurin la referencialitat reclamada pel "pacte d'autenticitat" del qual ens parla Philippe Lejeune.

La darrera estratègia que utilitza Gimferrer per a posar en relació els textos "dissociatius" i el món és la cita. L'autor introdueix fragments de textos de diferents autors per unificar el referent i l'esdeveniment contat. L'ús del discurs directe serveix a l'autor per a delegar la responsabilitat de veritat del discurs. No ho haurem de llegir com una simulació, ja que fa al·lusió a certs textos existents, sinó com un discurs que intenta insistir en la garantia de factualitat del text presentat :

"Aquell que jo vaig ser, el poeta lleuger del amors tendres, aquell que tu llegeixes, aprèn a conèixer-lo, posteritat!" Qui parla és Ovidi, exiliat al pont Euxí, en un clima aspriu i inhòspit, entre gent que sovint ni tan sols parlaven

llatí, per uns motius que encara no sabem, ni possiblement no sabrem mai de manera certa.”<sup>354</sup>

Tot i així, no s’haurà d’entendre la citació com una simple repetició d’un enunciat. L’acte de citar habilita també la singularitat de l’enunciat i en tant que enunciat té un sentit vinculat a aquesta “segona” ocurrència. Ara bé, el sentit de l’enunciat original no és radicalment eliminat i aquí és on es fonamenta l’interès factual de l’aparició d’aquestes frases en el *Dietari*. Com comenta Antoine Compagnon:

“ Le sens survit à la citation: il est là, en sommeil ou en réserve, évoqué de manière indirecte, par l’intermédiaire de la dénotation de la citation. Le sens du mot cité est éloigné de deux degrés de la citation mais la chaîne qui les relie l’un à l’autre n’est pas tranchée, elle peut être parcourue afin que la réception de la citation réalise simultanément le sens de « t » et le sens de t ”<sup>355</sup>.

Amb la introducció d’aquest seguit d’estratègies fictivals, l’autor ens mostra com la literatura pot convertir-se en un multiplicador del món i que escriure només podrà ser-ho en un sentit absolut. Com deia Roland Barthes, aconseguir fer coincidir l’acció i l’afecció<sup>356</sup>: efectuar l’acte d’escriptura i quedar-ne afectat. La imaginació ficcionalitzant de Gimferrer aconsegueix, doncs, no tan sols una funció mimètica i descriptiva, sinó una funció projectiva que li haurà de permetre crear un “nou efecte de referència” que ajudi a desestabilitzar els esquemes definidors del gènere establerts a mode de calcificació normativa convencionalitzada.

---

<sup>354</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.27. Altres exemples: *Dietari Complet (1979-1980), Op. Cit.*: “Perplexitats eròtiques” p.31, “Tardor” p.54, “Un brindis” p.153, “La desaparició d’un bruixot” p.41, “Un àlbum de fotografies” p. 85, “La muller i la amant” p.348. *Dietari Complet (1980-1982), Op.Cit.*: “Una història de passions” p.171, “Un foraster, a Mallorca” p.129

<sup>355</sup> Compagnon, A., *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p.87

<sup>356</sup> Barthes, R., “Écrire, verbe intransitif?”, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 29

“*Écrire* moderne: écrire, c’est aujourd’hui se faire centre du procès de parole, c’est effectuer l’écriture en s’affectant soi-même, c’est faire coïncider l’action et l’affection, c’est laisser le scripteur à l’intérieur de l’écriture, non a titre de sujet psychologique [...], mais a titre du verbe de l’action.”<sup>357</sup>

En aquest sentit, podríem considerar que el *Dietari* de Pere Gimferrer pot ser un exemple del que s’ha definit com la teoria integracionista de la ficció<sup>358</sup>, al no considerar cap diferència ontològica entre la ficció i les descripcions no fictícies de l’univers. Gimferrer, de la mateixa manera que els defensors de les teories integracionistes, retira tota especial consideració de veritat davant dels textos factuais – en el sentit que siguin confrontables a la realitat referencial - i a la vegada manté l’escepticisme davant la possible factualitat de qualsevol text, fet que l’obliga a abolir les fronteres entre ficció i no ficció per la simple raó que tot discurs obeeix a convencions igualment arbitràries i sense cap junció amb la veritat. Poder desfer-se del que Roland Barthes en deia la ideologia totalitària del referent<sup>359</sup> permet incorporar a l’escriptura una dimensió creativa que implica la presa de riscos, la recerca dels límits, i pot conduir amb el temps a l’establiment de nous esquemes convencionals que reorganitzin el pacte entre l’autor i el lector. Aquesta incorporació de nous models textuais es percep ara com a marginal només per oposició a la fixació cultural temporalment elevada a rang de norma, evidenciant així el costat innovador que suposa l’alteració dels processos ja establerts. Aquí es fonamenta la crítica del *Dietari* de Gimferrer que es pot llegir com una posada en dubte de tota possible institucionalització o formalització del gènere que intenti convertir la forma literària en una manera de detectar una intimitat constituïda fora del llenguatge. El *Dietari* no serà, doncs, considerat per Gimferrer com un gènere, sinó un espai per a qüestionar la noció mateixa de gènere. El *Dietari* és una figura de lectura i de coneixement indecidible que esdevé en tot text.

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p.29

<sup>358</sup> Pavel, T. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986, p.19-56

<sup>359</sup> Barthes, R., “Écrire, verbe intransitif?”, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 2002 [1984], p.21- 32

### 1.3.2 ***Fortuny: La tradició com a forma d'intertext***

De la mateixa manera que en el capítol anterior hem explicat com Gimferrer, en el seu *Dietari*, desestabilitza els esquemes definidors del gènere, ara, mitjançant el concepte d'intertextualitat, ens apropem a la novel·la *Fortuny* per veure com aquesta obra replanteja allò que pot considerar-se essencial i constitutiu del gènere novel·lístic.

A partir d'un apropament a certs aspectes de la novel·la *Fortuny* intentarem posar de relleu de quina manera el terme intertextualitat ens permet reconsiderar certs mecanismes de l'escriptura entesa com a procés i qüestionament dels gèneres. No es pretén, doncs, adequar certs conceptes teòrics a un exemple concret, sinó mostrar com l'aparició del concepte implica una nova distribució significant de tot text.

*Fortuny* és una novel·la en la qual Pere Gimferrer intenta recórrer la transmissió d'un imaginari. Generar, crear un imaginari des de les pàgines d'un llibre i resseguir-lo per a construir de nou un món artístic. Aquest imaginari va des de Marià Fortuny i Marsal, pintor, fins a Orson Welles, cineasta, passant per personatges tan diferents com Francisco de Goya, Marcel Proust, Gabriele d'Annunzio o Charles Chaplin. Personalitats allunyades en el temps i d'àmbits artístics diversos que formen part d'un mateix imaginari que es va construint al llarg dels anys.

Forjar en el text la transmissió d'un món artístic, d'un imaginari dèiem, que és subsidiari de la projecció d'una personalitat. És, precisament, en aquesta voluntat de construir el que no s'ha produït on radica la seva especificitat: intentar transmetre allò que no es pot transmetre i deixar veure el que no s'ha donat de manera concreta. Què és un imaginari? o encara millor, com es crea un imaginari?, i és precisament aquesta seva condició dilatòria d'intentar transmetre una cosa que no és efectivament, l'infinit reenviament de l'escriptura, l'eterna

pròrroga, el que desvetlla la pluralitat del text. No podem servir-nos, doncs, de la il·lusió referencial com a font fonamental i pràcticament exclusiva del coneixement que associem a la literatura, sinó que haurem de posar en joc certes relacions secretes que només la literatura pot indicar – evidentment sense explicitar-les –, i que hauran de permetre evocar un cert espai no decidit, no concret: l’imaginari. Allò de què es vol parlar és quelcom d’insondable que no es pot dir sinó preservant-ho en secret. I no perquè sigui alguna cosa que es pugui representar però que per les raons que sigui es vulgui guardar de dir – llavors ja no podríem de parlar de secret, en tot cas d’amagat o no dit – sinó que consisteix més aviat en un secret que es mantindrà de manera absoluta i que és coextensiu a l’experiència de la singularitat de la lectura. Allò secret no serà, doncs, altra cosa que allò irreductible a l’àmbit de la literatura, allò no tematitzable literàriament.

Hi ha un pas important en aquest exercici al qual hem fet al·lusió que no podem menystenir si parlem d’intertextualitat<sup>360</sup> i que és el pas del que anomenem real, tangible, al que anomenem textual. Això, aquest exercici de construcció necessàriament generador, és essencialment un exercici intertextual en el sentit més fort i decisiu del terme, és a dir, a la base de tot el que pot romandre i roman obert en un text hi trobem l’intertext com a efecte de lectura i de creació; així és com el text esdevé un conjunt de pressupòsits que poden donar a pensar, que poden permetre anar més enllà del que el text convoca, aplaçant-ne el sentit únic. Arribats fins aquí podem dir que a efectes d’intertext, la història i el text són la mateixa i única cosa: un conjunt de suposicions a les quals cal exposar-se inevitablement. És en la particularitat de la forma literària que tenim al davant, la novel·la *Fortuny* de Gimferrer, i no al darrera del que sembla causar-la, que

---

<sup>360</sup> Oficialment, va ser Julia Kristeva qui va compondre i introduir el terme d’intertextualitat. Va aparèixer en dos articles apareguts a la revista *Tel Quel* i va ser reprès en la seva obra de 1969, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Cal dir que va ser a partir de l’anàlisi i la difusió de l’obra de Mikhaïl Bakhtin a França que Kristeva construï la definició del terme: “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.” Kristeva, J., *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p.145. Aquesta idea abstracta, en principi poc útil per a l’anàlisi literària, va ser reformulada per altres autors com R. Barthes o Ph. Sollers. Per a conèixer l’evolució històrica del concepte: Samoyault, T., *L’intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001

haurem d'anar a cercar el pensament que ve produït des de la literatura i en cap cas per allò que la precedeix. La pregunta del crític creiem que no haurà d'anar dirigida cap a l'intent d'elucidació de certa voluntat originària que sigui fundadora de sentit o font de veritat, és a dir, que no ens preguntarem perquè Gimferrer emplaça en el seu text als habitants de Mart, Richard Wagner, Dolores del Río o Julie Christie i els considera personatges de la seva novel·la, des de l'intent de trobar en aquesta pregunta certa resposta definitiva d'allò que constitueix el text, sinó que caldrà pensar des del fet que s'emplaci als habitants de Mart a Richard Wagner a Dolores de Río o a Julie Christie i a partir d'aquí pensar què es produeix en el text. No l'origen en tant que origen del text sinó el treball que opera el text que tenim al davant sobre l'origen.

Això també ens ho ha deixat pensar la intertextualitat. El text ja no podrà ser més una reserva de sentit fixat sinó un espai de sentit inestable, l'entretext d'un altre text deia Roland Barthes<sup>361</sup>. Una vegada acceptat això, la lectura haurà de pretendre explicitar certs fenòmens de correspondència que en el text s'esdevenen amb el món i que ens permetran comprendre la intertextualitat com un mecanisme de comunicació literària que pretén assimilar allò extratextual per a considerar-ho com una part més del text. Tot allò que pertany a l'intertext caldrà entendre-ho, doncs, fora de les lleis totalitzadores de la cronologia imposada pel referent.

### 1.3.2.1 Tres epígrafs

La novel·la s'obre amb tres epígrafs dels quals només ens interessa fer esment del darrer<sup>362</sup>. Una observació de Henry James fa referència a l'art que neix de la gent que mira el món i la vida no pas directament, sinó des del reflex que se'n

---

<sup>361</sup> Barthes, R., (1973) « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Vol.XV, 1973, p.1014

<sup>362</sup> Gimferrer, P., « Fortuny » dins *Figures d'art, Obra Catalana Completa 14*, 1996, p.253: "It is the art of culture, of reflection, of intellectual luxury, of aesthetic refinement, of people who look at the world and at life not directly, but in the reflection and ornamental portrait of it furnished by art itself in other manifestations; furnished by literature, by poetry, by history, by erudition. Henry James"

constitueix des de la literatura, la poesia, la història o l'erudició. Aquesta reflex del qual ens parla Henry James, ¿no és precisament la necessitat d'entendre la obra com un lloc d'interacció complexa en el que intervenen, redistribuits, diferents codis, fragments o models?, és a dir, ¿no és la necessitat d'entendre que fer un text no és res més que arranjar-lo i imposar certes transicions que n'assegurin certa significació? Al nostre entendre, en aquest moviment tot el llenguatge, anterior i contemporani, fa cap al text. Així, doncs, tot enunciat que es produeixi anirà lligat indefectiblement a una idea de llengua considerada com a totalitat i és a través d'aquesta idea de llengua que haurem d'entendre l'obertura que es dona en el text sobre el món. L'intertext ja no es produeix tan sols en l'estricta relació entre diferents textos, com intentarà fer veure una lectura utilitària del concepte d'intertextualitat com la que fa per exemple Gérard Genette en el seu llibre *Palimpsestes*<sup>363</sup>, sinó en l'obertura cap al món que això aconseguirà produir. I si alguna cosa ens sembla entendre de l'epígraf de Henry James i que ens orientarà la lectura és precisament aquesta: la literatura no és tan sols el reflex més o menys esbiaixat de la realitat, sinó la realitat mateixa d'aquest reflex. Com explica Dolors Oller:

“De fet, la realitat anecdòtica que apareix a *Fortuny* és inexplicable, entre altres coses perquè no n'hi ha cap de tangible. O, millor dit, seria perfectament explicable amb moltes pàgines que, en realitat, ja han estat escrites: un estudi biogràfic, assaigs estètics, cròniques i anàlisis sociològiques. Cap d'aquests materials no compon la novel·la de Gimferrer tot i que, el·lípticament hi són inclosos”<sup>364</sup>.

La reflexió que desenvolupa Dolors Oller exposa de manera diàfana aquesta distància entre la literatura i la realitat. Aquest fet implica una posada en dubte del gènere novel·líctic - definit històricament per la instauració de certs esquemes convencionals de les relacions entre l'escriptura i el món - des de les pàgines d'una novel·la. En el cas de *Fortuny* podem trobar que hi ha certa alteració de la

---

<sup>363</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

<sup>364</sup> Oller, D., “Fortuny”, *Op. Cit.*, p.45

linealitat del temps cronològic i certa fragmentarietat de l'escriptura que no es correspon amb el que s'espera d'una novel·la. Per aquestes raons podem dir que, al contrari del que passava en el cas del *Dietari*, aquí es produeix una alteració del codi ficcional. Veiem també que l'autor dóna més importància a la descripció que no pas a la narració:

“Al plató, Orson Welles duu un abric rus, engavanyat de pells de fera hircaniana com el gavany esclau de Coco de Madrazo als saraus del Petit-Palais. L'arreu és poderós i plomallós, fosfòric i bosfòric en les clarors del Bòsfor. A la nit turquesca i turquesa, l'aiguat, violent i blanc en la llum ennegrida, arrasa la cortina nua i, rebotant a l'ala del capell, entela les ulleres de l'assassí, a Istanbul.”<sup>365</sup>

Ocupant l'espai de la representació, la descripció és utilitzada per aconseguir posar en relació ficció i realitat dins l'espai del text. La imatge, a la vegada que es *re-crea*, ens exigeix tota la nostra credulitat i ens demana que acceptem la seva existència fora del text, és a dir, que siguem capaços de reconèixer que té un vincle referencial amb el món i, en certa manera, espera que es doni en el text el reconeixement d'aquest lligam. Acceptar això resulta determinant per la relació que el lector manté amb el gènere i, al mateix temps, fonamenta la pertinència del missatge, cosa que no nega, però, que tot intent de descripció precisa i exacta es converteixi inevitablement en una invocació metafòrica, singular i autònoma, i és aquí on la particularitat de l'escriptura entra en joc. Segons el que hem exposat anteriorment, el discurs literari és intrareferencial, en el sentit que ens envia a un real extralingüístic que és, precisament, la seva pròpia producció. El referent de la literatura no pot ser altre que el que ella mateixa és capaç de generar. Entès així, tot exercici literari, tot i participar de certa il·lusió referencial, no té altra pretensió que marcar aquesta intrareferencialitat. Com explica Michel Riffaterre:

---

<sup>365</sup> Gimferrer, P., “Fortuny”, *Figures d'art, Obra Catalana Completa /4*, Barcelona, Edicions 62, 1995 [1983], p.305-306



“C’est à ce stade que le mode d’illusion référentielle particulier à la littérature entre en scène. Tout se joue dans la différence entre signification et *signifiance*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu’il prétend représenter [...]“Mais en littérature, l’unité de signification, c’est le texte lui même. [...] Le lecteur qui essaie d’interpréter la référentialité aboutit au non sens: cela le force à chercher le sens à l’intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte.”<sup>366</sup>

Abans hem fet al·lusió a la construcció d’un imaginari, i un imaginari té sempre alguna cosa de fantasmagòric, és a dir, que pretén generar certa il·lusió a través d’una representació desproveïda de qualsevol fonament. Si el que volem fer es construir-lo en l’escriptura, i si com hem dit no podem explicitar-lo, l’única cosa que podrem fer serà recompondre allò que hem llegit, tot sotmetent-ho a les lleis de la lectura que és el que li haurà d’assegurar certa cohesió i un estatut particular. L’imaginari es situa així, com digué Michel Foucault, entre el llibre i la bombeta, i imaginar no consistirà en crear un món contra el real, sinó més aviat en la pretensió de recompondre les lectures que el conformen. Certa equivalència, doncs, entre la biblioteca i el món. Michel Foucault en el seu text *La bibliothèque fantastique* escriu:

“L’imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser, il s’étend entre les signes, de livre à livre, dans l’interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l’entre-deux textes. C’est un phénomène de bibliothèque”<sup>367</sup>.

L’imaginari, encara diríem, és alguna altra cosa que un fenomen de biblioteca, com diu Foucault, ja que és en si mateix un fenomen d’intertextualitat. La construcció d’un imaginari serà la restitució d’una cosa que no és ni ha estat mai tangible a partir de certs fragments de llenguatge, a partir de certs estereotips,

---

<sup>366</sup> Riffaterre, M., “L’illusion référentielle”, dins V.V.A.A, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p.94

<sup>367</sup> Foucault, M., “La bibliothèque fantastique”, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p.106

certes formules anònimes d'origen difícilment localitzable i certs detalls precisos que cauen del costat de la ficcionalització de la Història. Alguna cosa semblant a la *Biblioteca de Babel* de Borges: “El universo (que otros llaman biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito de galerías hexagonales con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas”<sup>368</sup>.

### 1.3.2.2 La conferència

Alguns anys després de sortir publicada la novel·la que ens ocupa, concretament el 7 de març de 1989, Pere Gimferrer va fer una conferència a la Fundació “La Caixa” de Barcelona intitulada: “L’imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque”<sup>369</sup>. Com podem sospitar per l’evidència del títol, aquesta conferència, que serà publicada temps després en el llibre *Valències* de l’autor, versarà, tal com ell mateix ens indica, sobre la transmissió del món característic del pintor Marià Fortuny, des del seu àmbit inicial fins a un altre molt posterior. D’alguna altra manera, i tot i que pugui semblar el mateix “motiu” temàtic que ja havia tractat en la novel·la, el que intentarà fer ara l’autor en l’espai d’una conferència no té gaire o res a veure amb el que havia publicat sis anys abans. La voluntat amb la qual un autor s’enfronta a l’escriptura d’una novel·la no pot ser la mateixa amb què ell mateix es pot disposar a redactar una conferència o amb la voluntat que el pot portar a escriure un dietari, encara que sigui per encàrrec. Cada cas és tota una altra cosa. Per començar, i ens quedarem aquí, en la conferència hi ha d’haver certes idees a transmetre o almenys una voluntat d’explicar quelcom amb més o menys profunditat a un públic més o menys interessat. Pel que fa a la voluntat de la novel·la no hi entrarem pas, però en tot cas el que podem dir és que això no cal que es doni, almenys no necessàriament.

---

<sup>368</sup> Borges, J. L., “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1957

<sup>369</sup> “L’imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque”, dins Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.177-201

Així, doncs, acceptem que el que intenta fer Gimferrer en la conferència sobre l'imaginari de Fortuny no és en cap moment el mateix que havia fet en la novel·la. Ja no intentarà construir un imaginari en el sentit que ho havia fet a la novel·la, sinó que farà un exercici d'erudició per donar certes raons històriques que ens puguin portar a parlar de la creació d'un imaginari. Ens donarà els motius originals que ens poden fer creure que allò de què no se'ns pot parlar, el secret, va succeir efectivament, és a dir, intentarà fonamentar en certes raons històriques un imaginari: de quina manera Fortuny ingressa en el classicisme pictòric; com era el públic burgès de la seva època; la renúncia de Fortuny fill a tot allò modern o el seu vincle amb Orson Welles, Marcel Proust, etcètera. Hi ha en aquesta conferència de Gimferrer un sotmetiment del discurs a la lògica abassegadora de la cronologia a través de la qual s'intenta inferir tot allò que en queda fora com pot ser en aquest cas un imaginari. Es dona, inductivament, la prolongació d'una llei - en aquest cas la llei dels fets, de tot allò que va succeir efectivament - fora dels límits d'allà on ha estat determinada. En tot cas, encara que en quedi fora, l'explicació provindrà sempre del referent real que en permet la inferència.

Ens trobem davant de dues maneres diferents d'evocar un mateix imaginari: en primer lloc, la novel·la, que intenta parlar d'un imaginari a través de la seva construcció. Aquest imaginari quedarà caracteritzat mitjançant certes operacions de composició i l'intertext generarà aquest nou món a partir de certs detalls necessàriament ficticials. En segon lloc, la conferència, caracteritzada a través de certes operacions de resolució, en la qual es reproduïx allò que inductivament podríem dir que va existir. D'aquesta altra pràctica per acostar-se a l'imaginari, i que s'oposa al procediment intertextual, en podríem dir "extrapolació" ja que decidides certes condicions que suposem en la lectura, tot l'imaginari que se'n destil·la n'és una conseqüència. El que fa que la novel·la fugi de l'exuberància d'una posició dominant, és a dir, fugi de la relació causa-efecte que podem dir que són les relacions que s'estableixen en la conferència, és precisament la inestabilitat en la qual la intertextualitat s'assenta, privilegiant abans la producció de sentit que no pas la resolució de certes condicions a priori verídiques. Mentre que la intertextualitat podríem dir que funciona sintèticament, l'"extrapolació"

hauríem de dir que funciona analíticament ja que l'únic que fa és resseguir el que li proposa el referent, anant del sentit a la veritat.

A *Fortuny* no ens trobem un discurs amb sentit únic, sinó que s'hi fa palès com tot enunciat que s'hi integra porta marques d'un diàleg que s'ha establert entre l'enunciador – aquell qui enuncia- i l'enunciat o entre el narrador i el destinatari del text, entès aquest com dipositari de sentit. La noció de dialogisme bakhtinià, que es troba a l'origen del concepte d'intertextualitat, ja presenta de manera diàfana que tota relació de diàleg consisteix en la relació semàntica que s'estableix entre tots els enunciats que intervenen en la comunicació verbal. L'exemple de Dostoievski que utilitza Bakhtín per a exemplificar-ho és molt evident:

“On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur. [...] Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui [...]”<sup>370</sup>

Aquesta polifonia on totes les veus ressonen de la mateixa manera implica el dialogisme. El text esdevé així un lloc dinàmic d'interacció on apareix constantment el diàleg. La noció d'alteritat sembla decisiva per a posar en marxa aquest moviment constant que es produeix en el text. Segons Bakhtín, aquest creuament de veus és el mateix que es produeix a la vida i el que ha de fer la novel·la és reproduir-lo: “Dans la vie nous faisons cela à chaque pas: nous nous apprécions nous mêmes du point de vue des autres. [...] En un mot: constamment et intensément nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes.”<sup>371</sup> La prosa literària és, doncs, i així ho

---

<sup>370</sup> Bakhtín, M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.33

<sup>371</sup> M. Bakhtín, citat per Todorov, T., “Bakhtine et l'altérité”, *Poétique*, 40, (XI/1979), p.509

exemplifica la nostra novel·la, l'espai paradigmàtic perquè es pugui desenvolupar aquesta dimensió intertextual que organitza tot discurs. Això és el que nosaltres hem intentat demostrar.

### 1.3.2.3 **Dietari o novel·la: estratègies paral·leles?**

*Fortuny* va aparèixer l'any 1983 i és, fins a dia d'avui, l'única novel·la en català que ha publicat Gimferrer. La publicà poc després que hagués sortit el segon volum antològic del seu *Dietari* que, com hem explicat, agrupava material aparegut a *El Correo Catalán*, entre 1980 i 1982. En el fet que *Fortuny* i el *Dietari* es publiquin consecutivament, cosa que podria ser considerada tan sols com accidental, ens sembla trobar-hi latent una idea necessàriament unificadora. El *Dietari* i el *Fortuny* participen d'una mateixa problemàtica a la qual ja apuntàvem en el capítol anterior i que podríem intentar formular de la manera següent: com aconseguir incloure's des de la literatura en l'espai no concret que es dona en tota narració entre el que és ficcional i el que no ho és.

Una de les estratègies enunciatives que Gimferrer utilitza tant en el *Dietari* com en *Fortuny* és la fragmentació del text. Ens trobem, en ambdós textos, davant d'escenes closes sobre elles mateixes encapçalades per un títol. El fragment és entès aquí com quelcom que s'ha distanciat d'una altra cosa i a la vegada com un element que funciona autònomament, que es pot constituir i es constitueix com una part d'un Tot que ja l'inclou i al mateix temps com una part d'un Tot al qual encara no pertany. Caldrà veure com aquesta fragmentació afecta a les obres diferentment. El fet que l'escriptura del *Dietari* estigui sotmesa a la regularitat cronològica que imposa la datació dels diferents fragments fa que la discontinuïtat sigui intrínseca al gènere. Tot i que Pere Gimferrer marca una distància temporal arbitrària – que no intervé en la selecció dels esdeveniments explicats – entre el moment d'escriptura efectiva i el temps de l'enunciat, la data resulta igualment decisiva ja que sota la protecció que la datació li atorga, en cap cas amenaçada, l'autor podrà arrelar en la quotidianitat qualsevol fet, establint així un diàleg entre

el passat i el moment d'escriptura efectiva. La fragmentació resulta, doncs, essencial en l'escriptura del *Dietari*. Veiem per exemple l'anotació del divendres 19 de setembre de 1980:

“Són dos testaments de senyors benestants: dos cavallers rurals, diríem, potser, ara. El primer –el més recent- ens el retreu el quequeig embarbussat de la veuassa d'un jove mig bohemi. És un professor llicenciat en Arts, que discurseja al despatx del director de la Biblioteca Nacional. Som a Dublín, el dijous 4 de juny de l'any 1904. El cuiro dels seients fa un carrisqueig. En la calma de cel·la, sota la volta solemne del sostram, un llum amb casqueta verda. [...],”<sup>372</sup>

Pel que fa a la novel·la, no és exactament el mateix ja que no comptem amb la necessitat de la fragmentació. A través de la contínua interrupció de les escenes que es presenten, podríem dir que s'intenta *re-presentar* el món de manera incompleta i parcial, i això permet pensar l'imaginari del qual parlàvem i que queda “més enllà”, canviant la coherència que s'espera del gènere per certa intensitat i imprevist. Aquesta elecció deliberada del fragment posa en escena el problema de la integritat del sentit que sempre s'ha d'acabar de completar i que està permanentment diferit, és a dir, que el significat complet és allò no aprehensible que tal vegada podria arribar a ser en un futur, però que no arribarà a acomplir-se mai.

Una altra estratègia que es dona en el *Dietari* i en el *Fortuny* és que l'autor no fa cap tipus de diferència ontològica entre els diferents personatges que van apareixent, ja siguin històrics o ficticials. Pel que respecta a la designació no hi ha cap diferència d'ús. Els noms propis són designadors rígids que es refereixen a certs personatges particulars, fet que fa explícita certa transivitat del text amb el món i al mateix temps ens deixa entreveure la retirada de tota especial consideració de veritat davant dels textos factuais, entenent així que tot discurs

---

<sup>372</sup> Gimferrer, P., “Dos testaments”, *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982, Op. Cit.*, p. 191

obeeix a unes convencions igualment arbitràries. Veiem com a *Fortuny* ens descriu Isabelle, personatge ficcional de Gabriele d'Annunzio:

“...Isabelle s'és embolcallada en un model de Fortuny: un xal de gasa oriental amb un tint de rosa de lluna quan neix, amb gernació estampada d'astres, de plantes i de bèsties. Damunt una catifa de blau fosc i blanc d'ivori, Isabella, amb els peus nus, té els talons de color de vermelló i balla al ritme de sonsònia d'una música de sistres.”<sup>373</sup>

En el *Dietari* trobem per exemple aquesta descripció del comissari Maigret, personatge de ficció de Georges Simenon:

“No: no cal que mireu més. No trobareu, aquí, la Brasserie Dauphine. Sí, això és el quai des Orfèvres, i quan el comissari Maigret surt del seu despatx a la P.J. – la policia judicial – i no té temps per anar a dinar a casa, truca a la senyora Maigret i baixa a prendre alguna cosa a la brasserie Dauphine.”<sup>374</sup>

És precisament aquesta una de les característiques que fan més evident la condició de transitivitat de la qual parlàvem abans que s'estableix entre el discurs i el món i ens permet parlar de la Història i el Text com la mateixa i única cosa. L'espai literari entès de manera absoluta, ja sigui factual, és a dir, que es construeix a priori fora de la ficció, com pot ser el cas del *Dietari*, o bé sigui ficcional com pot ser el del *Fortuny*, és considerat com un espai que haurà de servir per posar en relació els éssers reals i els de ficció, al mateix temps que n'haurà d'eliminar les diferències i pretendre assegurar-ne l'existència en la construcció de l'imaginari. Així, doncs, hi ha una posada en dubte de les suposades característiques que estableixen el gènere novel·lístic i s'estableix al mateix temps un diàleg entre la voluntat d'una representació idealista de l'existència referencial i la consciència de la impossibilitat d'aconseguir-ho. A les darreres pàgines de *Fortuny* ens trobem

---

<sup>373</sup> Gimferrer, P., “Fortuny”, *Figures d'art, Obra Catalana Completa 14*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 287

<sup>374</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.330

una llista dels *dramatis personae* que han intervingut en les diferents escenes i un petit comentari que els identifica. D'aquesta manera ens trobem, per exemple, els *mamelucs* i els *arcabussejats*, que són definits com personatges històrics i a la vegada com a personatges de Goya, just després de trobar-nos Othel·lo, Iago i Desdèmona, que són definits com a personatges de Shakespeare i d'Orson Welles al mateix temps. També apareixen, entre d'altres, Marcel Proust, David W. Griffith, Julie Christie, Francesca de Rimini, Enrico Caruso o Rodolfo Valentino. I, precisament, aquesta llista de *dramatis personae* ens permet entendre no tan sols els éssers històrics com a ésser ficticials, sinó que permet entendre els éssers ficticials com a éssers històrics, atès que no som ni en un espai ni en l'altre sinó en l'espai inconcret que genera la literatura. Per aquesta raó, podem entendre la intervenció constant en el text de personatges literaris o d'actors de cinema, ja que permeten a Gimferrer manifestar la mateixa problemàtica que ja trobàvem en el *Dietari*. Registrant en el text noms de personatges que reenviïn explícitament a altres textos, a altres mons – i aquest és el valor que atribuïm a la relació de *dramatis personae* de què hem parlat – aconseguix imposar un sistema de referència particular i cotextual al mateix temps.

Un altre element que també trobem en les dues obres, i a través del qual l'autor reprèn encara sota una altra forma el problema de la representació – entès com un dels problemes més pertorbadors del discurs -, és la contínua voluntat de transposar en el text certes imatges, especialment quadres i fotografies. Com en aquest exemple en el qual Gimferrer intenta descriure un conegut quadre de Marià Fortuny:

“L'odalisca té una cabellera llarga i negra, esbandida en l'aire quiet i embafador. El cos nu li jeu en un llençol blanc que cobreix i ofega un llenç d'un vermell esponerós i vívid. Molt alt, allà enllà damunt el cap de l'odalisca, hi ha un cortinatge de color verd fosc. L'odalisca ofereix el cos, com ofereix, obert el palmell de la mà. Un àrab amb turbant li seu als peus.”<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Gimferrer, P., *Fortuny, Op. Cit.*, p.255



La qüestió que planteja l'ècfrasi<sup>376</sup> és el problema de la transposició d'una imatge en el text. Aquesta problemàtica ve a consolidar la importància de l'assumpte de l'arbitrarietat del signe que ja hem formulat abans. Fem al·lusió a la dificultat que implica per a l'escriptura l'intent de fixar una imatge en el text, si acceptem que les paraules no en tenen de cap manera la capacitat. Com incloure l'espai en el temps? La intertextualitat apareix com a condició central en el sentit que s'intenta portar a terme la representació de quelcom i que això no es podrà fer d'una altra manera que no sigui amb la creació de tota una altra cosa que rep un tractament artístic diferent, ordenat ara pel llenguatge literari i que per aquesta única raó opera en un altre sistema semiòtic. Com podran, doncs, les paraules intentar representar allò que és, per la pròpia condició del llenguatge, irrepresentable? És a dir, com es podrà intentar capturar en la seqüència temporal de la literatura, una dimensió visual, un espai? Per a portar a terme aquest exercici impracticable a priori, cal conciliar dos impulsos oposats: per una banda, la fixació temporal que reclama la imatge, i d'aquí podem dir que sorgeix part de les pràctiques crítiques artístiques, i de l'altra, la voluntat de la imatge d'incloure's en la llibertat del flux temporal que ve determinada precisament per la no fixació de sentit de la qual participa la llengua i que li permet un ajornament constant. L'intent de fondre espai i temps en l'escriptura, la pretensió de fer concordar allò visual i allò verbal ens sembla que pretén aconseguir combinar allò permanent i allò que no ho és. I aquí prenen sentit les paraules d'Octavio Paz quan ens diu que *Fortuny* no és un llibre per a ser pensat sinó per a ser vist a través de la lectura<sup>377</sup>. Imatges fetes de paraules.

---

<sup>376</sup> “En rhétorique, on peut utiliser ce mot strictement transcrit du grec dans un sens précis: une *ecphrasis* est une description d'une oeuvre d'art. L'*ecphrasis* renvoie ainsi à une des questions les plus fondamentales et les plus troublantes du discours : celle de la représentation et de la *mimèsis*, qui sont justement à la base de certaines conceptions aristotéliennes. La description constituant une des fonctions essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste en un modèle codé du discours qui décrit une représentation.” dins, Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, 1992, p.121 Resulta interessant veure, Riffaterre, M., “L'illusion d'ekphrasis” dins, Mathieu-Castellani, G. (ed.), *La pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994, p.211-229

<sup>377</sup> Paz, O., “La trama mortal”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.62

Recurrentment, en el *Dietari*, el narrador comença el fragment mirant una fotografia, un gravat o una pintura que li evoca l'esdeveniment narrat. En aquest cas, les imatges, a les quals se'ls atorga certa funció documental, tenen la pretensió d'atestar el caràcter verificable de la informació transmesa. El fet que la imatge conservi un passat que va existir fa que esdevingui un objecte de fascinació als ulls de l'escriptor. A través de la descripció no s'intentarà reproduir el referent, sinó que l'autor procurarà crear una percepció particular de l'objecte, tal i com explicàvem en el cas de les citacions. Així, doncs, es tractarà de crear de nou la imatge i no només cercar el seu reconeixement. Com en aquesta descripció d'un retrat de l'escriptor Mariano José de Larra:

“La cara és ampla; el cabell, abundós, com agitat per un vent, per una tempesta invisible, en desordre, excedint el contorn del rostre refusant-ne la llisor: veritablement una cabellera romàntica. L'expressió dels ulls, el plec de la boca sota els bigotis, en el retrat que tinc davant meu – un gravat imprès a París, el segle passat - no em donen una imatge definida. No és un home trist o malencònic, tampoc no és un home irònic; no és noble ni plebeu.”<sup>378</sup>

A diferència d'aquest cas, a *Fortuny* ja no tindrem cap necessitat de buscar en la imatge allò que aferra el text al referent. En canvi, aquesta necessitat sí que la trobàvem en el *Dietari* tot i que les digressions constants intentaven allunyar-nos-en, intentant abolir les tèbies fronteres entre realitat i ficció. Així, doncs, tot i que l'exercici que es porta a terme a *Fortuny* pugui semblar el mateix que es dona en el *Dietari*, no ho és, ja que l'actitud que reclama el gènere, entès com la fixació d'un conjunt de singularitats, no és la mateixa.

De tota manera, si abandonem l'horitzó genèric i ens centrem en la descripció, podem percebre certes similituds entre les dues estratègies discursives. De fet, la

---

<sup>378</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.49

descripció mateixa reclama un pacte de lectura que s'allunya necessàriament de les constriccions genèriques. Com comenta Xavier Pla:

“En llegir una descripció es produeix un veritable contracte d'intercanvi intersemiòtic entre l'autor i el lector. Perquè, encara que no ho sembli, l'equivalència entre una sèrie de mots i el referent descrit, sempre serà el resultat d'una convenció que relligarà l'autor i el lector, i que afectarà la credibilitat que el lector atorgarà al text”<sup>379</sup>

Tot i així, a *Fortuny* l'autor fuig de l'ècfrasi literal, és a dir, del vincle amb el món - i aquesta és una de les particularitats de l'obra -, per a poder explorar lliurement els poders il·lusoris del llenguatge. Gimferrer utilitza les paraules no sotmeses a la llei del real, però que n'asseguren certa intel·ligibilitat, per parlar-nos d'alguna cosa que resta fora, evidenciant els problemes de la representació verbal - el mateix que passava amb la representació de l'imaginari del qual parlàvem abans -. La finalitat de la descripció d'una imatge no serà tan sols aconseguir acostar-nos a la comprensió de la significació que pugui aportar, sinó també aspirar a crear una percepció particular de l'objecte, creant-lo i no pas intentant buscar-ne el *reconeixement*. Això permet alliberar l'escriptura de qualsevol automatisme perceptiu. La imatge tornarà a ser per primera vegada. El valor *performatiu*<sup>380</sup> del llenguatge, és a dir, poder acceptar el fet que el llenguatge es presenti destinat a transformar la realitat, és consubstancial a la seva existència dins la modernitat – tant pel que fa al que consisteix en marques de literarietat, com pel que té a veure amb l'activitat mateixa d'escriptura -. Com en aquest exemple:

“La jaqueta dels uniformes de la cavalleria espanyola és blava; duen pantalons vermells, xarretes daurades, i branden el gran llamp blanc dels sabres desembeïnats que tallen l'aire sec i nu., damunt de fons de blau imperiós

---

<sup>379</sup> Pla, X., *Josep Pla: Ficció autobiogràfica i veritat literària, Op. Cit.*, p.318

<sup>380</sup> J.-L. Austin distingeix dos tipus d'enunciats: els enunciats **constatius**, que són els que descriuen un esdeveniment sense pretendre modificar les coses, i els enunciats **performatius**, que són els que estan destinats a transformar la realitat. Veure: Austin, J.-L., *How to do Things with Words*, London, Oxford UP, 1962

i unànime. Baixant en una sola exhalació, mai no prou vista, pel pedregar esquerp i rancuniós, aquesta gernació contradictòria de volums aturats en un moviment instantani, aquest escamot d'àrabs vestits de blanc o de verd o de vermell o de groc o d'un color que sembla violeta, sota la senyera vermellejant en un vendaval flamíger, també és un poble de gent que no acaba de tenir cara. Bruscos en l'encesor del moviment, són tots instant, rampell de colors fúlgides.”<sup>381</sup>

I no es pas que la imatge generi el desenvolupament del text, sinó el text que genera el quadre –com quelcom que és més enllà del llenguatge – indicant-nos com el signe verbal és capaç d'anar més enllà de les paraules. Les representacions pictòriques obliguen a establir certes associacions d'idees oposant-se així a que la imatge expliciti directament el seu significat, allò que vol dir. Sens dubte aquesta característica que acabem de descriure està molt relacionada amb l'escriptor *descriptor* i amb la figura de la descripció que ha estat estudiada abastament per Philippe Hamon<sup>382</sup>. Xavier Pla ens explica les particularitats d'aquest tipus d'escriptor:

“El descriptor es relaciona sobretot amb la classificació escrita, és algú que classifica, que organitza i que regeix el seu text més que no el deixa avançar o derivar tot sol en funció de la història que explica. Es troba també més a prop de l'exhaustivitat, de la precisió i de la llegibilitat que no pas del suspens narratiu, de la intriga o del suspens novel·lesc. Es tracta d'un discurs que desenvolupa una mena de competència enciclopèdica que sol·licita el saber del lector, que apel·la a la seva competència lexical, al coneixement que té del món i dels mots.”<sup>383</sup>

Fer llegible una imatge és la intenció de l'escriptor i per això reclama el saber del lector. Per la mateixa raó, la imatge haurà de ser creada de nou des de les pàgines del llibre com explicàvem més amunt. El que determinarà la representació

---

<sup>381</sup> Gimferrer, P., “Fortuny”, *Op. Cit.*, p.257

<sup>382</sup> Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981

<sup>383</sup> Pla, X., *Josep Pla: Ficció autobiogràfica i veritat literària*, *Op. Cit.* p.294-295

escriptural no és, doncs, l'obra pictòrica, la qual és tan sols el pretext del que es vol escriure, sinó que el text vindrà dictat exclusivament per la descripció que en fa l'autor i no pas al revés. L'espai de l'escriptor és tan sols l'escriptura mateixa però no pas com a forma pura sinó com a únic espai possible de qui escriu. Per aquesta raó, com explica Xavier Pla: “quan un escriptor recorre a la descripció com a tret dominant de la seva prosa, se serveix de mecanismes de representació i de construcció del món a partir de la realitat lingüística que fa servir.”<sup>384</sup> Aquesta *il·lusió descriptiva* és competència exclusiva de la literatura i Gimferrer incidirà en aquesta especificitat.

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, p.318

### 1.3.3 Llenguatge poètic i poètica del llenguatge

En aquests dos capítols anteriors, hem explicat de quina manera el *Dietari* i *Fortuny* presentaven certa inestabilitat genèrica que dificultava la possibilitat d'encasellar aquestes obres en els gèneres en què quedaven incorporades a priori. Per a la teoria literària del segle XX, els gèneres representen una noció essencialista i clàssica de la qual la modernitat ha intentat escapar. La frase d'André Breton “il faut chasser la bête folle de l'usage”<sup>385</sup> exemplifica el postulat modern que advoca per l'abolició dels gèneres.

El que es posa en joc en tots els canvis, èpoques, temes i moviments interns que hem exposat fins aquí, i que es van produint al llarg de l'itinerari de l'escriptor, forma part d'un procés que passa de necessari a voluntari i que està vinculat a la creació d'una màscara, a la recerca d'una veu pròpia per part del poeta. De la mateixa manera que, al nostre entendre, la tria de la llengua resulta un element decisiu – tema del qual ens ocuparem més tard -, en la construcció d'aquesta veu, ens sembla veure que també cal atorgar un paper important a la funció que hi juga la hibridació genèrica. Ens sembla que aquest moviment es troba al centre neuràlgic de la poètica de Gimferrer. Com ell mateix recorda:

“Mi vocación de ser varios escritores simultáneos: en verso, en prosa, en varias tonalidades... Porque la mía es una voz integrada por muchas voces: un poeta en castellano y en catalán; un prosista que puede ser un ensayista erudito o poemático.”<sup>386</sup>

Veiem que Gimferrer situa al mateix pla la importància que pot tenir en la formació d'aquesta veu el canvi de llengua i els diferents canvis de gènere literari que efectua al llarg de la seva obra. Sembla que l'autor opta per l'elaboració d'un univers autònom, individual i autosuficient – això implica la introducció de certs

---

<sup>385</sup> Breton, A., *La crise de l'objet*, citat a Picon, G., *Le surréalisme*, Genève, Skira, 1976, p.154

<sup>386</sup> García de la Concha, V., "Entrevista a Pere Gimferrer", *Op. Cit.*, p.28

referents i lectures en els seus textos, ja sigui de manera explícita o velada – que ha de permetre definir la màscara poètica. “Se ha desvanecido la ficción del hablante único, la del texto unívoco – y con ella la de los géneros literarios, que se sustentaba en una acotación y demarcación de las posibilidades expresivas y semánticas”<sup>387</sup>.

La seva producció crítica i d'estudis de la literatura, Gimferrer l'escriu indistintament en català i castellà i podem considerar-la, com ell mateix explica, separada de la seva activitat com a creador. Segons el mateix autor, la diferència entre els dos àmbits és diàfana: “aquest fet que es evidentíssim, només afecta la creació pròpia i no té res a veure amb l'assaig.”<sup>388</sup> Si ens fixem en la seva activitat creativa veiem que es produeixen una sèrie de fases que convé separar. A més del ja mencionat pas del castellà al català l'any 70, en la seva producció posterior també hi trobem un seguit d'etapes definides que tot i que no es distingeixen tan rotundament com el canvi de llengua, ens sembla important remarcar. Com hem comentat anteriorment, resulta si més no revelador que quan Gimferrer comença a escriure el *Dietari*, a partir de l'any 1981, precisament en aquell moment deixa d'escriure poesia i, posteriorment, quan comença a escriure *Fortuny*, que es publicarà l'any 1983, deixa d'escriure el *Dietari*. El seu següent llibre de poesia, *El vendaval*, no sortirà fins l'any 1989. Ens sembla important tornar a les paraules del nostre autor:

“O sigui que de fet, jo deixo d'escriure poesia quan començo a fer el *Dietari*, que publico el 81. Per tant *Aparicions* i *Com un epíleg* són coses escrites entre el 78 i el 79. De fet hi ha un cicle que va de *Miralls* a *Com un epíleg*, del 70 al 79. Llavors és quan començo el *Dietari*. En faig un primer bloc molt extens i un altre que no ho és tant, perquè és el torn de *Fortuny*. Escric molt poca poesia en aquells moments.”<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> Gimferrer, P., *Radicalidades*, *Op. Cit.*, p.73

<sup>388</sup> Gimferrer, P., *Valències*, *Op. Cit.*, p.34

<sup>389</sup> Mengual, G. & Bacardí, M., "Pere Gimferrer, una altra història", *Op. Cit.*, p.28

Podem percebre en el que ens diu el poeta de quina manera el procés de “canvi” de gènere implica l’exploració de les possibilitats que ofereix cada gènere literari, tal i com el canvi de llengua explorava les possibilitats de cada llengua. Sembla, d’entrada, que aquests dos processos - canvi de gènere, canvi de llengua - són dependents l’un de l’altre. Tot i així, mentre que amb el canvi de llengua sí semblava que les distintes etapes permetien diferenciar alguns aspectes de la producció, no podem dir que passi el mateix en el cas del canvi de gènere. Albirem alguns vincles entre diferents obres inscrites en gèneres diferents i que en sembla important destacar. En primer lloc, el vincle que existeix entre *Fortuny* i el poema *Oda a venecia ante el mar de los teatros* inclòs dins el poemari *Arde el mar*. Vint anys més tard, Gimferrer agafa el material del poema i intenta fer-ne un tractament més extens en un altre gènere literari. La prosa li permet expressar-se d’una manera diferent a la que autoritza la poesia:

“*Fortuny* es la sedimentación de una serie de temas que me habían estado interesando toda la vida pero que no habían convergido en un solo proyecto. Traté, y lo conseguí – para bien o para mal, está por ver –, de hacer una cosa que tuviera cierto papel de revulsivo dentro de, por un lado, la narrativa peninsular y muy concretamente en la narrativa en catalán, y por otro lado en el uso literario del catalán. Que llamó la atención es un hecho”.<sup>390</sup>

Es dóna en aquest cas una connexió temàtica entre un poema escrit en castellà als anys seixanta i una novel·la escrita en català més de vint anys després. Aquest tipus de connexions no es produeixen tan sols en l’ordre temàtic, sinó en un ordre teòric que té a veure amb el tractament de la realitat i la manera de vincular-la amb les estratègies de la ficció. L’ús d’un gènere literari determinat ja implica una manera precisa de voler relacionar-se amb el món i no és la mateixa relació la que es pot establir amb el gènere autobiogràfic que amb la poesia o la novel·la<sup>391</sup>. Per exemple, amb el *Dietari* o *Fortuny*, com hem explicat, no podem deixar de veure

---

<sup>390</sup> Guerrero Martín, J. "El mundo no sería el mismo sin Rimbaud", *Op. Cit.*, p.10

<sup>391</sup> Schaeffer, J.M., “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”, *Poétique*, 53, 1983, p.3-18



la voluntat de l'autor de posar en contacte la llengua literària amb la factualitat històrica. Ens sembla que això genera un vincle interessant d'explorar entre el *Dietari* i *Fortuny*. Problematitzant ja la relació genèrica l'autor ens diu: “Mi dietario no es un verdadero diario íntimo, sino una sucesión de ensayos breves.”<sup>392</sup>

El parentiu invisible entre el *Dietari* i *Fortuny*, que no fonamentem en cap cas en el sol fet que es publiquen un després de l'altre, queda lligat a algunes traces d'ambdós textos que mostren, com hem vist, un tractament de la realitat com a ficció i de la ficció com a realitat. Altra vegada la unicitat del món i el text. Com diu Gimferrer: “La poesía se basa en la analogía – la metáfora es designación analógica – y constituye una lectura del universo y del lenguaje mediante esta operación”<sup>393</sup>. Com hem vist, dins el *Dietari* trobem certes pràctiques enunciatives que després també trobem en el *Fortuny*. Així, doncs, l'experiència pròpia de l'obra i les relacions que a partir d'ella s'estableixen deixen de ser incomunicables. Algunes de les idees que trobem en el *Fortuny* segueixen essent exactament les mateixes que trobàvem en el *Dietari*, però en la mesura en què no hi ha cap empremta visible del que havia estat anteriorment. En certa manera podem dir que el *Fortuny* substitueix, sense desplaçar-la, l'experiència de l'escriptura del *Dietari* que pot ser entès com un conjunt de fragments que anuncien el llibre que es voldrà realitzar o que s'està realitzant. La diferència vindrà decidida tan sols per l'actitud que es prengui davant del discurs, i això és el que farà que la repetició de certes estratègies sigui considerada diferentment. Semblant, d'alguna altra manera, al propòsit atordidor amb el qual Pierre Menard intentà tornar a escriure el Quixot, paraula per paraula, tres-cents anys després, per intentar fer un altre llibre<sup>394</sup>.

“El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco,

---

<sup>392</sup> Blanco, M. L., “Pere Gimferrer. Estoy intentando interpretar mi propia vida”, *Op. Cit.*, p. 2

<sup>393</sup> Gimferrer, P., *Radicalidades*, *Op. Cit.*, p.75

<sup>394</sup> Borges, J. L., “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1997 [1957]

olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante”<sup>395</sup>.

La pretensió de Menard és la de tornar a escriure el Quixot de Cervantes. El problema vinculat a recepció passava per acceptar que aquell text que Pierre Menard insistia en construir era, necessàriament, una altra cosa diferent de la projectada per Cervantes. En aquest sentit dèiem que les mateixes estratègies narratives i lingüístiques eren llegides de manera diferent tal i com passa en el nostre cas.

Aquest exemple de contactes genèrics que reclamen diferents lectures no fa res més que assenyalar de quina manera el gènere és una noció que no té altra funció que portar al límit – en diferents sentits - les possibilitats de la llengua i del discurs. El gènere – si l’entendem com una tria de classes determinades de textos decidides per un seguit de propietats discursives i operada per una societat entre un seguit de codificacions possibles<sup>396</sup> - no té altra funció que estendre certes possibilitats de la llengua i en aquest sentit qualsevol gènere haurà de servir per fer literatura, per atribuir matisos a la veu que s’està construint. “La narrativa me ha influido notoriamente, sobre todo la idea de que los géneros confluyen y las novelas son en cierto modo poemas y ensayos.”<sup>397</sup>

Els crítics han tingut problemes i disputes per definir genèricament obres com els casos analitzats del *Dietari* o *Fortuny*, que són un clar exemple de la hibridació genèrica que, com explicarem més endavant, sorgeix a partir del segle XIX i que

---

<sup>395</sup> *Ibidem*, p.47-48

<sup>396</sup> La definició que agafem apareix a: Todorov, T., “L’origine des genres”, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p.33

<sup>397</sup> Munné, A. “Función de la poesía y función de la poética. Entrevista”, *El Viejo Topo*, 26, (XI/1978), p.40-43

és un exemple de les transformacions sofertes en la literatura a partir de la crisi romàntica. Com recorda Maurice Blanchot<sup>398</sup>, ja no existeix cap intermediari entre l'obra particular i la literatura sencera, i no n'hi ha perquè és precisament cada obra que esdevé un qüestionament sobre l'essència i el paper de la literatura en general. Resulta, doncs, que la literatura ha dissipat els gèneres i cada llibre reclama certa relació "essencial" amb la literatura. I és perquè no hi ha pensament sense llenguatge, que en literatura la forma és la primera i darrera instància de la responsabilitat de l'autor. Aquesta responsabilitat es desenvolupa entre l'horitzó que imposa la llengua – convertit en un cos de prescripcions comú a tots els escriptors d'una època determinada – i la verticalitat que proposa l'estil de cada escriptor.

“Langue et style sont des forces aveugles; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets; l'écriture est une fonction: elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire”<sup>399</sup>.

Un llibre no pertany ja a un gènere determinat i això, com hem vist, queda clar en diferents moments de l'obra de Gimferrer, però un dels exemples on aquest fet queda més palès és en el *Dietari*. Els dietaris d'escriptors comencen a publicar-se, segons ens diu René Girard<sup>400</sup>, a partir de 1910. A França, per exemple, no són pocs els escriptors que publiquen dietaris després de la Gran Guerra: per a posar alguns exemples, parlarem d'André Gide, Paul Valéry, Paul Léautaud o Jules Renard. Aquest fet es produeix en un moment capital de la història de la literatura i la revolució del llenguatge literari. A mesura que avança el segle XIX, la transparència que reclamava el mirall stendhalià es va eliminant, i les formes literàries van adoptant un poder segon allunyat de la ideologia i del mercadeig de la imitació realista. La literatura esdevé autònoma i ja no és només un espai útil

---

<sup>398</sup> Blanchot, M., *Le livre à venir*, Paris, Seuil, 1956

<sup>399</sup> Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.24

<sup>400</sup> Girard, R., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963

per a fer circular relats, sinó un espai simbòlic que es pensa a si mateix. Cal precisar que quan fem al·lusió al *realisme* som coneixedors de la dificultat que porta inoculada la noció. És cert que la noció de realisme és un dels conceptes problemàtics que ha generat més discussió en la història de la poètica occidental. Com comenta Xavier Pla:

“Entre els qui conceben la literatura des d’una inequívoca inclinació cap a l’autonomia de l’art i els que ho fa pensant-la en exclusivament en la seva capacitat de testimoniatge o de reflex de la realitat, el concepte de realisme ha hagut de sotmetre’s en les últimes dècades, a revisions successives que han tendit a abandonar les teories que el definien simplement com una reproducció o imitació de la realitat en favor de visions que l’acosten a nocions com les de creació o invenció de realitats mitjançant el llenguatge verbal”<sup>401</sup>.

Prenent això en consideració, direm que hi ha un moviment de descrèdit de la *retòrica del realisme*<sup>402</sup> com a estratègia literària, més que no pas del *realisme* i que va lligat a la inclinació de l’art cap a la seva autonomia. A aquest descrèdit és al qual nosaltres volem fer al·lusió.

El pes lleuger de l’eufòria del llenguatge ens porta al cas de Flaubert, que pot ser considerat un vàlid paradigma del procés al qual fem referència, per qui l’escriptura és un procés de fabricació. D’aquest límit, el pensament literari ja no se n’ha pogut desdir mai més. La crisi del llenguatge i la seva capacitat per expressar adequadament l’experiència humana, s’experimenta i s’expressa en primera persona, autobiogràficament si voleu, com la Carta de Lord Chandos<sup>403</sup> de Hugo von Hoffmannsthal publicada l’any 1902 i que no per casualitat era una carta, és a dir, un gènere inclòs dins de les “escriptures del jo” i que segons l’escriptor Claudio Magris “constitueix el manifest del desmai de la paraula i del

---

<sup>401</sup> Pla, X., *Josep Pla. Ficció autobiogràfica i veritat literària, Op. Cit.*, p.244

<sup>402</sup> *Ibidem*, p.244

<sup>403</sup> Von Hofmannsthal, H., *Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007

naufregi del jo en el fluir convuls i indistint de les coses que ja no són denominables ni dominables pel llenguatge”<sup>404</sup>. I això cal llegir-ho com que una vegada s'accepta la literatura com a objecte, com una forma de llenguatge consistent, profunda, fascinant, encantadora en si mateixa, l'*escriptura intransitiva*<sup>405</sup> que deia Roland Barthes, llavors els gèneres considerats fins aleshores menors són gèneres que de cop i volta poden ser interessants literàriament i, per tant, publicables com a obres literàries.

Si volem valorar la incidència del dietari com a gènere, no podem menystenir la seva proximitat amb altres territoris fronterers de l'escriptura que s'allunyen de l'exercici introspectiu com poden ser el de l'articulisme, la reflexió poètica o el relat de viatges. Com molt bé va estudiar Enric Bou en el seu llibre *Papers privats*, dins la tradició literària catalana la literatura del jo ha estat fèrtilment transitada com ho demostren els exemples de Marià Manent, Gaziell o, evidentment, Josep Pla. *El quadern gris* és un exemple paradigmàtic que ens pot servir per entendre l'exercici de construcció i ficcionalització que comporta tot exercici literari, essent aquesta una obra que, com ens explica Xavier Pla<sup>406</sup>, participa de la simulació i la imitació<sup>407</sup>. No hem d'oblidar que Gimferrer dedica el darrer text del segon dietari a l'autor empordanès:

“En Josep Pla s'aixeca, amb vigoria, enèrgic en la flaqueza vulnerable de la senectud; en Josep Pla s'aixeca i em mira i m'assenyala amb el dit, i em diu –la veu ve de molt lluny, és tota trencadissa, però els mots, amb so ofegat i somort, són precisos, són nítids–: “Vostè escriu un dietari...” Potser en fa l'elogi, potser no diu res més, o gairebé res més. L'autor del *Quadern gris*, l'autor del Dietari, de

---

<sup>404</sup> Magris, C., “Pròleg”, dins Von Hofmannsthal, H., *Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*, *Op. Cit.*

<sup>405</sup> Barthes, R., “Écrire, verbe intransitif?”, *Op. Cit.*

<sup>406</sup> Pla, X., *Josep Pla: Ficció autobiogràfica i veritat literària*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.499

l'únic Dietari amb lletres capitals, m'ha dit que jo, precisament jo, escric un dietari”<sup>408</sup>

Dins de la tradició hispànica, de la qual Gimferrer també n'és deutor, aquesta tipus de literatura també existeix, però disfressada de opinió o crònica periodística. Recordem que Gimferrer publica totes les entrades del *Dietari* dins la premsa periòdica, i que *Los raros* - que es pot entendre com una derivació de les formes inspeccionades en el Dietari - neix d'una col·laboració setmanal al diari *El País*. Com comenta Jordi Gracia:

“El artículo literario ha acentuado y difundido la clave de la escritura del yo. A menudo los textos fingen ser crítica literaria cuando bien pudieron ser anotación de dietario; pasan por articulismo literario cuando exploran un segmento de la propia biografía, disfrazan de reseña lo que es testimonio de una reflexión privada y periódica, o asumen el formato de ensayo porque el dietario como él era un género inexistente.”<sup>409</sup>

A partir d'aquesta idea, que Gimferrer recolza<sup>410</sup>, ens resulta molt fàcil entendre el pes que també acaben tenen autors de la tradició hispànica amb un perfil a priori tan distanciat com poden ser: Azorín, Baroja, Ruano o Francisco Umbral. És potser aquest el cas que ens pot resultar més interessant i no només perquè publiqui diaris com *Diario de un escritor burgués* (1979), sinó per la insistència amb què es situa en la inestabilitat genèrica amb la publicació de novel·les com *Mortal y rosa* (1975) o *La bestia rosa* (1998), ambdues ordenades com a diaris íntims. Hi ha un fragment de *Mortal y rosa* que ens interessa convocar i que ens pot ajudar a entendre la idea que Umbral tenia del gènere íntim:

---

<sup>408</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982, Op. Cit.*, p.324-325

<sup>409</sup> Gracia, J., *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001, p.146

<sup>410</sup> Gimferrer, P., “Literatura catalana i periodisme”, *L'obrador del poeta (1970-1996)*, Barcelona, La Magrana, 1996, p.144

“¿Por qué se escribe un diario íntimo? No por vanidad, ya, a estas alturas y en mi caso, ni por egocentrismo, ni por vedetismo, sino por buscar la sencillez última, por huir de ese artificio que en último extremo suponen todos los géneros literarios. [...] Hemos perdido el paraíso, estamos maleados por la cultura [...] y resulta que el diario íntimo se llena de lirismos, de lucimiento, de improvisaciones muy preparadas, o bien, si se opta por el prosaísmo más directo, cae uno en la cuenta del mercado, en la anotación banal, esquemática, doméstica y monótona. [...] Tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo.”<sup>411</sup>

Aquesta idea que exposa Umbral sobre la relació dels gèneres i la literatura, és la mateixa que podíem resseguir en Gimferrer. És a dir, que l'interès del dietari dins la institució literària no és tant l'interès pel gènere mateix com l'interès per vincular l'escriptura a la llibertat com a projecte íntim i individualitzant, condició i límit d'una manera d'estar en el món. L'interès del dietari és, doncs, l'interès de la literatura. Això permet que en la lectura d'un dietari ens trobem la dispersió pròpia del gènere, la fragmentació com a estratègia discursiva o la repetició temàtica, on l'escriptor no té cap intenció de construir una realitat coherent sinó que només pretén recollir i agrupar un seguit de notes al marge. Com explica Enric Bou, els dietaris més dramàtics són els dels escriptors: “Els dietaris més dramàtics són, no pas els dels homes d'acció, ja que, evidentment, si ho són de veritat, no tenen temps d'escriure tot allò que els passa, sinó els dels literats, fets amb retalls de l'obra que preparen, que resulta com un negatiu de l'obra – de ficció, poètica – que sí que escriu”<sup>412</sup>.

Aquest compendi de característiques superficials i difuses que podríem considerar generals de tot dietari – hibridació, dispersió, amalgama, liquiditat -, ens fa evident el problema que ens planteja la literatura moderna quan han deixat d'haver-hi intermediaris entre el cas particular i el cas general, quan tota obra, tot llibre, consisteix a desafiar amb una pregunta l'existència mateixa de la literatura. Com ens diu Maurice Blanchot en el seu llibre *Le livre à venir*:

---

<sup>411</sup> Umbral, F., *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra, 2007 [1975], p.210

<sup>412</sup> Bou, E., *Papers privats*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p.125

“Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seules de donner à ce qui s'écrit la réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature.”<sup>413</sup>

Així, doncs, podem dir que el dietari i la seva inclusió en l'imaginari dels gèneres literaris representa un dels detonants per a l'explosió de la noció mateixa de gènere literari. Un punt sense retorn. El dietari esborra el gènere. Un clar exemple també de l'*obra oberta*<sup>414</sup> de la qual ens parlava Umberto Eco per referir-se a les gran obres del segle XX, com les de Proust i Joyce, obres en continua expansió. Aquest camí sense retorn que consolida el pas de la representació a la producció textual és el que Jacques Derrida anomena l'“escriptura”.

“Mes textes n'appartiennent ni au registre "philosophique" ni au registre "littéraire". Il communique ainsi, je l'espère du moins, avec d'autres qui pour avoir opéré une certaine rupture, ne s'appellent plus "philosophiques" ou "littéraires" que selon une sorte de paléonymie [...] Donc, prélèvement, greffe, extension: vous savez que c'est ce que j'appelle, selon le processus que je viens de décrire, l'écriture.”<sup>415</sup>

Tot i que com acabem de veure, Maurice Blanchot i Jacques Derrida insisteixen en què la ruïna dels gèneres i el pas a l'escriptura és una de les conseqüències de la modernitat, ens sembla veure en aquesta ruïna l'únic refugi que li queda a l'escriptor modern. L'intermediari entre l'obra irreductible i singular, i la

---

<sup>413</sup> Blanchot, M., *Le livre à venir*, Paris, Seuil, 1956 [1982], p.272-273

<sup>414</sup> Eco, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

<sup>415</sup> Derrida, J., *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p.95



literatura. Entenem, així, que els gèneres són convencions discursives que no podem defugir. És a dir, que ens podem plantejar la seva dissolució perquè som conscients de la seva existència consolidada.

“Disons d’entrée de jeu que si la notion de genre a une validité par-delà les procès qu’elle a subis, c’est du côté de la lecture, de la phénoménologie de la lecture. Lisant, je fais une hypothèse sur le genre ; cette hypothèse guide ma lecture ; je la corrige si le texte la contredit ; non, ce n’est pas un sonnet français ; non ce n’est pas une tragédie classique ; non, ce n’est pas roman noir ; au bout du compte cette œuvre n’appartient peut-être à aucun genre défini, mais pour que j’arrive à cette conclusion, il faut que je l’aie lue en faisant des hypothèses sur son appartenance générique et en révisant ces hypothèses au fur et à mesure de ma lecture.”<sup>416</sup>

L’escriptor no pot negar la codificació genèrica, però això no vol dir que l’escriptor no dediqui la seva escriptura a intentar transgredir-la. És precisament l’intent de frustrar les expectatives de lectura que el mateix gènere genera, de frustrar les hipòtesis que el text va produint, una de les característiques del text modern. El pas de la literatura a l’escriptura<sup>417</sup>.

Aquesta concepció de l’escriptura resulta indispensable per entendre la poètica de Gimferrer i com es desenvolupa el tractament dels diferents gèneres literaris. L’autor dialoga amb la literatura, encara que mediatitzat pels gèneres, des de l’escriptura. Un dels elements que resulta paradigmàtic d’aquesta relació és que un dels elements més importants per a Gimferrer a l’hora d’escriure és el ritme i la sonoritat de les paraules. Com ell repeteix en diverses ocasions<sup>418</sup>, la materialitat de les paraules és allò que ve primer, anticipant-se al sentit. Així, el missatge literari tan sols existeix en tant que una formulació verbal particular del

---

<sup>416</sup> Compagnon, A., “Introduction: forme, style et genre littéraire”, *La notion de genre*, [en línia : [www.fabula.org/compagnon/genre1.php](http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php)]

<sup>417</sup> Barthes, R., “Écrire, verbe intransitif?”, *Op. Cit.*, p.21-32

<sup>418</sup> Veure, per exemple: Gimferrer, P., *Valències*, *Op. Cit.*, p.39, 71

llenguatge, i així cal considerar-lo perquè és aquest llenguatge allò que determina i conforma la diferència de l'escriptura amb qualsevol altre mitjà d'expressió.

“Surge en forma de un embrión verbal que tiene ya una formulación rítmica precisa y que contiene parte del léxico que compondrá los versos iniciales. Hay un núcleo verbal o rítmico, y después se procede a través de un tanteo sobre ese núcleo inicial. Esto da origen a un borrador, y el poema es terminado a veces en un par de días. Generalmente, el primer verso precede a su posible justificación racional.”<sup>419</sup>

Per aquesta raó, segons el nostre autor, allò poètic – que va més enllà del que anomenem poesia -, la funció poètica del llenguatge, té a veure amb un determinat funcionament rítmic de la llengua, i això es pot donar tant en la prosa com en la poesia, si acceptem aquesta oposició que, com ens recorda Gérard Genette<sup>420</sup>, és tal vegada la contraposició més antiga entre el fet literari i allò que considerem no-literari.

“Et c'est en songeant à cette propriété qu'à le langage de déborder de toutes parts son investissement esthétique que Roman Jakobson assignait pour objet à la poétique non pas la littérature comme fait brut ou empirique, mais la *littérarité*, définie comme “ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art.”<sup>421</sup>

Cal entendre que és aquesta una de les maneres com, segons Gimferrer, es revela la poeticitat. El mot s'experimenta tan sols com a mot i no com la substitució de l'objecte al qual al·ludeix. Per tant, no s'ha de produir la identitat entre el signe i l'objecte. “Les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur

---

<sup>419</sup> Basualdo, A., “La palabra regresa lentamente. Entrevista a Pere Gimferrer”, *El País*, (5/II/1989)

<sup>420</sup> Genette, G., *Fiction et diction*, *Op. Cit.*, 1991

<sup>421</sup> *Ibidem*, p.92

propre poids et leur propre valeur.”<sup>422</sup> Aquesta aparició de la poeticitat, que sobrepassa els límits de la poesia, és allò que Roman Jakobson ha anomenat la “funció poètica”<sup>423</sup> del llenguatge i que el que fa és projectar el principi d’equivalència de l’eix de la selecció a l’eix de la combinació.

Això ens ajuda, sens dubte, a entendre millor la poètica de Gimferrer i ens serveix també per comprendre la insistència en la materialitat sonora de certes paraules catalanes dites per la seva estimada, que apareixen a l’últim capítol de *L’agent provocador* i que Gimferrer insisteix en repetir de manera exacta com la única manera que troba de fer present el que fins al moment li havia estat manllevat. Reprenem un exemple que ja hem citat: “Un mot enter, no trencadís, irreductible: “paranys”, deies, i de cop i volta era tot un poble que s’encenia [...] perquè un sol mot és suficient per a trencar el temps de la impostura”<sup>424</sup>. L’autor ens parla d’una obligació moral respecte la llengua i nosaltres no podem sinó, en certa manera, relacionar aquest vincle moral amb un vincle polític, no tant en el sentit de militància, sinó en el sentit que pot atorgar-li l’afortunat vers de Mallarmé: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”<sup>425</sup>, on el poeta sembla suggerir que és ell mateix qui haurà de vetllar per la recuperació de la singularitat significant del mot dins una comunitat particular. Per aquest camí passa, també, l’activitat de l’artista.

“La paraula poètica es caracteritza pel fet de donar a l’expressió verbal una funcionalitat diferent de la que té en la seva comesa habitual. Com afirma T.S. Eliot a fi de descriure, per contrast, l’estil de Djuna Barnes, és alguna cosa totalment distinta dels “sons que fan els éssers humans en les seves simples necessitats diàries de comunicació”<sup>426</sup>.

---

<sup>422</sup> Jakobson, R., *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

<sup>423</sup> Jakobson, R., “Linguistique et poétique”, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963

<sup>424</sup> Gimferrer, P., *L’agent provocador*, Op. Cit., p.77

<sup>425</sup> Mallarmé, S., “Tombeau d’Edgar Allan Poe”, *Œuvres Complètes*, Vol.I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.38

<sup>426</sup> Gimferrer, P., *Reflexions sobre la paraula poètica*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2008, p.5

Aquests mots aconsegueixen alliberar-se del correlat històric que els havia tocat viure. Són mots que a través de la literatura poden escapar del seu vincle amb el món, que poden subvertir “el temps de la impostura” com repeteix ell mateix. És aquesta no correspondència entre significat i significat, aquesta arbitrariedad del signe, com deia Saussure, i la relació convencional que mantenen l’un amb l’altre, que dóna sentit a l’existència de la funció poètica. Si no hi hagués aquesta distància, si hi hagués una assimilació total del significat i el significat, no existiria la paraula poètica. En un cèlebre i críptic fragment de *Crise de vers* de Mallarmé, el poeta francès explica la necessitat d’aquesta distància, d’aquest *écart*, per a poder parlar de la funció poètica del llenguatge:

“Je m’imagine, penser étant écrire sans accessoires, vite, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, que la diversité, par la terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature, — on s’y bute avec un sourire — que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l’heure, tourné à de l’esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l’instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d’ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait qu’un terme de splendeur brille, ou qu’il s’éteigne, inverse ; en restant dans des alternatives lumineuses simples — Seulement, sachons n’existerait pas le vers : lui, philosophiquement ou historiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.”<sup>427</sup>

Les paraules no poden exercir cap acció sobre la realitat objectiva perquè el llenguatge ja no pot expressar-la. En conseqüència, la descripció de la realitat fenomènica ha estat desestimada per ser considerada impossible. El llenguatge no

---

<sup>427</sup> Mallarmé, S., “Crise de vers”, *Œuvres Complètes*, Vol. I, *Op. Cit.*, p.364

es troba en condició de proporcionar un control sobre el món en què vivim. Lluny de ser un intent interpretatiu, el llenguatge modern es té a si mateix com a objecte i les seves paraules fan una absència d'allò que designen. Una vegada desvetllat el caràcter extremament problemàtic del llenguatge, comencen a qüestionar-se les possibilitats creatives de l'escriptor i el domini que aquest pugui tenir de la seva activitat literària.

A partir d'aquesta concepció del llenguatge poètic Gimferrer estableix la seva poètica del llenguatge. Hi ha en la seva obra una preocupació constant per la materialitat de les paraules i l'especulació sobre les propietats sensibles de la llengua literària. Aquest llenguatge incideix en un espai desplaçat del referent i sense la literatura no podria ser ni formulat. El tractament abstracte de les paraules al qual al·ludim és una de les possibilitats que distancien el seu ús del llenguatge corrent. I, en aquest sentit, la noció de poesia sobrepassa l'obra lírica o el vers estricte. Com explica Gimferrer:

“Tots sabem que, etimològicament, el “mot” poesia fa referència a qualsevol forma de creació artística de caràcter verbal, i les principals definicions de poesia dels repertoris lèxics en català, castellà o anglès per exemple, no es limiten pas certament al vers, ni tan sols a la prosa lírica”<sup>428</sup>.

De la particular poètica de Gimferrer que integra els distints gèneres per a construir una veu, en podem trobar altres mostres. Com per exemple *L'agent provocador* o *Interludio azul*. Aquests dos textos els podríem considerar poemes en prosa o *écits poétiques*<sup>429</sup>. Amb el poema en prosa, el nom de Baudelaire torna a aparèixer, i si bé el poeta francès no n'és l'inventor, si que és ell el que proporciona a aquest gènere híbrid la seva condició moderna. El que li interessa a Baudelaire dels poemes en prosa, és al mateix temps el seu caràcter *oximorònic* i la seva dimensió conceptual. I per aquesta raó, per donar la possibilitat

---

<sup>428</sup> Gimferrer, P., *Reflexions sobre la paraula poètica, Op. Cit.*, p.14

<sup>429</sup> Tadié, J.-Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994

d'emancipar-se dels gèneres existents i per la seva condició aporètica, indecidible, ha resultat una gran “troballa” per a la modernitat, un espai alliberat. Com explica Baudelaire al seu editor Arsène Houssaye quan li envia els textos de *Le spleen de Paris*: “Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi, et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture. [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine”<sup>430</sup>.

Tot i que, evidentment, *L'agent provocador* i *Interludio Azul* són irreductibles en tant que obres particulars, observem que la problemàtica textual que Gimferrer planteja en aquests textos és la mateixa que hem exposat a partir de l'auscultació de *Fortuny* i el *Dietari*. Com explica Jordi Gracia: “Hay relato en *L'agent provocador* como lo hay también en *Interludio azul*, pero hay sobre todo inspección introspectiva armada con recuerdos del lenguaje del arte y de su memoria para situar y aludir a las emociones o a las mismas vivencias.”<sup>431</sup> L'exploració del vincle entre vida i art – factualitat i ficció -, de la frontera que els separa, és molt evident en aquests dos llibres, tal i com era evident, de diverses maneres, a *Fortuny* i al *Dietari*. Gimferrer mateix ho fa explícit dins les pàgines d'*Interludio Azul*: “Ahora, en esta noche de invierno, solo ante la negrura con esta voz que repiquetea, me siento más bien un personaje de Dostoievski. Lo inmediato, en C. Y en mí, es el impulso de convertirnos, mediante las palabras, en personajes de novela”<sup>432</sup>.

Tot i així, dins d'aquests dos llibres hi ha una experiència nova que s'explora de manera similar i que no apareix en els altres llibres. Fem referència al vincle entre l'experiència viscuda per l'autor i l'experiència relatada. Si al *Dietari* vèiem com es posaven en marxa un seguit d'estratègies que hem definit com a fictionals i que

---

<sup>430</sup> Baudelaire, Ch., *Le spleen de Paris*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Col. Pléiade, 1961, p.229

<sup>431</sup> Gracia, J., “Pere Gimferrer”, dins Ródenas, D. (ed.), *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008, p.639

<sup>432</sup> Gimferrer, P., *Interludio azul*, *Op. Cit.*, p.29

tenien lloc en un espai factual, en aquests dos llibres el vincle s'estableix de manera inversa: des d'un espai pretesament ficcional, l'autor desenvolupa el relat d'uns fets que, com ell mateix indica, són verídics. La narració d'aquests llibres se centra en dos episodis paral·lels on l'autor – esdevingut personatge poètic – descobreix o redescobreix l'amor. El treball dels dos llibres, paral·lels al nostre entendre, consisteix en reviure l'experiència personal des de l'experiència artística per aconseguir “expresar lo que solemos llamar la vida real, y que acaso sólo al escribirla llegue a serlo verdaderamente”<sup>433</sup>. De fet, Gimferrer només aconseguirà viure *la seva vida* quan aconseguixi vincular-la al món de l'art, i això passa per la construcció, en l'espai de l'escriptura, del relat – directe o indirecte - dels fets viscuts. D'aquesta manera es produeix la fusió entre experiència amorosa i experiència textual: “nedo a les fosques i em trobo a mi mateix trobant un text, trobant un cos”<sup>434</sup>.

Així, l'autor aconsegueix explorar, d'un altra manera, les relacions entre vida i obra que, com hem explicat en el capítol anterior, era un dels signes més clars que s'incorporaven dins el projecte de l'artista modern. Com Gimferrer diu: “En espíritus muy imbuidos de arte, ciertas vivencias se expresan con formas artísticas, pero no es mi deseo que la vida imite al arte, sino concebirla como obra de arte”<sup>435</sup>. Aquest lligam, que es desenvolupa de manera clara en aquests dos llibres, està vinculat a la manera com Gimferrer comprèn la tasca que ha d'acomplir la literatura en la seva vida i el coneixement que aquesta ha d'aportar. Aquest indicatiu, que quedava clar en l'obra poètica, també és formulat de manera diàfana a *L'agent provocador*: “la naturalesa del poema que jo practico – que consisteix bàsicament a fer que el meu personatge poètic, és a dir, jo com a protagonista del poema, parli indirectament de mi, a fi d'arribar a conèixer-me

---

<sup>433</sup> *Ibidem*, p. 108

<sup>434</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.44

<sup>435</sup> Doria, S., “El melodrama es para mí una metáfora de la vida”, *ABC. Cultural*, (14/III/2006)

d'aquesta manera obliqua – requereix, per ser eficaç, una prèvia autoconsciència.”<sup>436</sup>

A partir d'aquesta connexió, Gimferrer aconsegueix unir experiència amorosa i experiència textual, i així com a *L'agent provocador* hem trobat mostres evidents d'aquest vincle a través del mot “paranys”, també les trobem dins d'*Interludio azul*:

“hablamos y hablamos. No a torrentes ni a borbotones, no: destilando las palabras como artesanos de alta licorería, o haciéndolas esponjarse y destellar como vidrieros de Murano. Cada palabra, bruñida, es a la vez una obra de arte y un objeto erótico inmaterial”.

En els diversos cicles que Gimferrer ha anat configurant en la seva obra hi trobem les marques d'una evolució coherent. Aconseguir mostrar aquestes marques és un dels propòsits d'aquest treball. Tota l'obra és travessada per una poètica personal, per una personal poètica del llenguatge que l'autor ha anat configurant des de les primeres pàgines que va escriure – i que va llegir -. Com explica Enric Bou: “L'artista vol detenir l'instant i captar amb el llenguatge allò que visualment, allò que llegit i relacionat amb un teixit dens d'altres lectures, provoca una realitat nova”<sup>437</sup>.

Aquesta part del treball ens ha permès mostrar, a partir d'exemples concrets, com aquesta particular concepció del fet poètic – concepció i finalitat - depassa l'obra lírica. Gimferrer ens mostra així, una vegada més, la particular unitat de la seva proposta estètica, més enllà dels gèneres que treballa.

---

<sup>436</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.24

<sup>437</sup> Bou, E., *Papers privats*, *Op. Cit.*, p.118





## **Segona Part:**

### **Canvi de llengua: Problemàtica i enfocament**



## 2.1 Escriptura i extraterritorialitat

### 2.1.1 L'escriptor de frontera i les fronteres de l'escriptor

A més de les diferents estratègies d'hibridació genèrica que es produeixen en l'obra de Gimferrer i que hem identificat com una marca de la voluntat de l'autor d'adscriure's a cert model estètic que hem anomenat *modernitat*, ens apareix una altra qüestió - que també entenem com un problema eminentment modern - que està íntimament lligada a una de les problemàtiques que hem descrit a la primera part d'aquest treball. Ens referim al canvi de llengua que es produeix en un moment determinat de l'obra creadora de Gimferrer. Aquest és un altre dels mecanismes – potser el més significatiu - que el nostre autor troba per a situar-se, una altra vegada, a cavall entre dos imaginaris, de situar-se en la incertesa. Aquest espai indecís que sembla cercar podem associar-lo a la idea de frontera.

Un dels grans teòrics de la noció de frontera i del paper que aquesta juga en la construcció de l'imaginari europeu modern és l'escriptor triestí Claudio Magris. En un dels seus textos<sup>438</sup> ens explica de manera precisa de quina manera la noció de frontera la podem vincular a la literatura. La frontera engloba metafòricament una sèrie de conceptes que tenen a veure amb la modernitat i que participen de la possibilitat de poder establir un concepte tan difús com pot ser la identitat:

“Toda frontera tiene que ver con la inseguridad y con la necesidad de seguridad. La frontera es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay siquiera una

---

<sup>438</sup> Magris, C., «Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera», *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milano, Graziati, 2001. [trad castellana: *Utopia y desencanto*. “Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas”, *Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2001]

existencia real, porque esta queda absorbida en lo informe y lo indistinto. La frontera conforma una realidad, proporciona contornos y rasgos, construye la individualidad, personal y colectiva, existencial y cultural. Frontera es forma y es por consiguiente también arte. La cultura dionisiaca, que proclama la disolución del yo en un confuso magma pulsional, que debiera ser liberatorio y en cambio es totalitario, priva al sujeto de toda capacidad de resistencia e ironía, lo expone a la violencia y a la cancelación, disgrega toda unidad portadora de valores en un polvillo gelatinoso y salvaje. El yo es como el barón de Münchhausen, que tiene que salir de las arenas movedizas tirando de su propia coleta. Puede contar solamente con su coleta y con esa difícil y contradictoria posición, pero esa condición irónica es su fuerza.”<sup>439</sup>

La frontera no només fa referència a un territori, sinó que representa quelcom més abstracte. Un espai difús que resultarà decididament necessari per a arribar a constituir el que acceptarem com a individual. Apel·lar a una exterioritat serà l'única manera de centrar una presència específica que és capaç de ser distingida de la resta, un límit. Com ens diu Claudio Magris, aquest límit és important poder traçar-lo, ja estigui vinculat a un espai personal o col·lectiu, cultural o existencial.

L'espai literari és un espai individual. I el fet de construir-lo *entre* dues llengües com és el cas de Gimferrer, pot entendre's – i des d'aquí començarem - com un intent d'explicitar-ne les fronteres, de verificar-les, d'indicar que encara estan presents i així poder modificar-les amb la intenció de construir quelcom individual, personal o existencial. Tal vegada la literatura – i la modernitat fa d'aquest fet una de les seves condicions essencials - és un dels pocs reductes on és possible anar a la recerca d'allò que som sense saber-ho. La recerca d'aquest recer que es pot reconèixer com estable – i que serà la identitat - és al mateix temps l'explicitació d'un desig d'escapar del seu jou. Cal remarcar la condició paradoxal d'aquest fet que acabem d'enunciar. Potser és aquesta – la paradoxa – la figura retòrica de la modernitat que pot ser considerada emblemàtica i és la frontera el concepte que la representa millor, essent l'espai intern i l'extern al mateix temps.

---

<sup>439</sup> *Ibidem*, p.64

“El escritor de frontera se encuentra con frecuencia entre Escila y Caribdis, entre la retórica de una unidad compacta y la de una identidad huidiza. Todos conocemos y despreciamos a los primeros, a los escritores que se hacen torvos guardas custodios de las fronteras - de la *italianidad*, de la *eslovenidad*, de la *germanidad*. Pero también los otros, que se enfrentan a ellos desde posiciones mucho más nobles, caen a menudo presos de otra retórica de frontera, la que consiste en querer negar a toda costa cualquier frontera, en ponerse siempre del otro lado, en sentirse – por ejemplo en Trieste – italiano entre los eslovenos o esloveno entre los italianos o bien – en el Tirol – alemán con los carabineros e italiano con los *Schützen*.”<sup>440</sup>

La frontera imposa necessàriament un límit i això en l'escriptor genera peculiaritats i, en conseqüència, genera individualitat. Com comenta Magris, necessàriament per salvar aquesta oposició irresoluble caldrà aprendre a acceptar-les com dues *retòriques* que es complementen recíprocament i haurem d'acceptar-les com a parts integrants de la identitat. Així, la *unitat compacta* que és la identitat, sense el seu component fugisser, esdevé un constructe falsari de la identitat mateixa. Caldrà entendre's en un espai compacte i a la vegada en un espai difús i en aquest sentit la idea del canvi de llengua ens situa precisament en aquesta tessitura. Una retòrica sense l'altra, considerada aïlladament, esdevé una vàcua abstracció. La frase de Baudelaire que ha resultat emblemàtica de la modernitat ja indica precisament un doble moviment de l'artista: “L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.”<sup>441</sup> Recordem també que la modernitat tal com la definí Baudelaire, ja reclamava una component eterna i una altra de fugissera que es complementaven:

---

<sup>440</sup> *Ibidem*, p.65

<sup>441</sup> Baudelaire, Ch., “De l'essence du rire”, *Curiosités esthétiques, Œuvres Complètes, Op. Cit.*, p.979

“La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l’unique femme avant le premier péché.”<sup>442</sup>

Sembla, doncs, que la “frontera” és un concepte que, a més de ser-nos útil, reprèn algunes de les idees que s’han anat desenvolupant a partir de la modernitat baudelairiana. De la mateixa manera, la idea del “mirall”, de notable importància en l’obra de Gimferrer i que hem desenvolupat anteriorment, també podríem considerar-la sota el prisma que ens ofereix el concepte de frontera.

Aquesta identitat que recerca l’escriptor modern aproximant-se a la idea de frontera té a veure amb la pregunta per la *natura* de l’existència, és a dir, la idea segons la qual mentre s’existeix un és igual a si mateix encara que ocorrin indefinits canvis del tipus que siguin. Evidentment, per a poder seguir essent igual a alguna cosa haurem d’acceptar la possibilitat de ser diferent i aquí és on la noció de frontera i la conceptualització magrisiana ens pot resultar útil. En aquest camí que ens porta al coneixement d’un mateix i a l’acceptació de l’oposició que integra la identitat, descrita per Magris, el canvi de llengua hi juga un paper fonamental. En una de les entrades del *Dietari* de Gimferrer dedicada al filòsof Spinoza, l’autor ens parla de l’essència de l’èsser i el seu vincle amb la identitat. Hi trobem:

“Spinoza ens diu: “tota cosa, en tant que és, s’esforça a perseverar en el seu ésser.” I afegeix: “L’esforç amb què cada cosa s’esforça a perseverar en el seu ésser constitueix l’essència actual d’aquesta cosa. ” És a dir jo sóc aquest

---

<sup>442</sup> Baudelaire, Ch., “Le peintre de la vie moderne”, *Œuvres Complètes, Op. Cit.*, p.892-893

desig de continuar existint que em manté en vida. En això consisteix la meva essència.[...] En silenci, escrivint en llatí per a ell mateix i per a un demà que ell no veuria, havia albirat, potser, la clau de l'existència humana.”<sup>443</sup>

El fragment ens parla de la constitució de la identitat a partir del desig de seguir essent allò que s'és, però són sobretot dos elements que podrien considerar-se accessoris els que ens criden l'atenció de manera més clara. D'una banda, hi ha la noció de la literatura com a font de coneixement que evidentment ens relliga Spinoza amb la noció moderna rimbaldiana - que hem explorat anteriorment - vinculada a la necessitat de descobrir allò insondable a partir de la invenció d'una nova llengua *lligada, un dia o altre, a tots els sentits*. D'altra banda, ens sembla molt adient l'exemple precís que tria Gimferrer per a poder tematitzar aquesta qüestió. Spinoza, filòsof jueu del segle XVII nascut a Amsterdam que escriu en llatí, com ens comenta Gimferrer, és també un autor que per unes determinades circumstàncies - molt diferents de les del nostre escriptor - es situa en un espai fronterer que resulta ser l'espai en què s'inscriu aquell qui escriu entre dues llengües. De fet, no només cal escriure *entre* dues llengües per a situar-se en aquest espai sinó que tot escriptor, ho vulgui o no, és un individu que es situa a la frontera:

“La literatura es por sí misma una frontera y una expedición a la búsqueda de nuevas fronteras, un desplazamiento y una definición de las mismas. Cada expresión literaria, cada forma, es un umbral, una zona en el límite de innumerables elementos, tensiones y movimientos distintos, un desplazamiento de las fronteras semánticas y de las estructuras sintácticas, un continuo desmontar y volver a montar el mundo, sus marcos y sus imágenes, como en un estudio cinematográfico en el que se reajustaran continuamente las escenas y las perspectivas de la realidad. Todo escritor, lo sepa y lo quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella ; deshace, niega y propone

---

<sup>443</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.54



valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento sin tregua que es un continuo desplazamiento de fronteras.”<sup>444</sup>

Tot exercici literari està vinculat a la frontera perquè tota escriptura implica un desplaçament de sentit i, al mateix temps, una definició estable. Escriure vol dir fer explícites les tensions semàntiques dels mots i les tensions sintàctiques dels enunciats. Totes les metàfores que Claudio Magris utilitza per a parlar d'aquest desplaçament de l'escriptura es mouen també en un espai indecís. Així mateix, els casos que hem analitzat sobre la hibridació genèrica de Gimferrer també s'hi movien. Havent-nos ocupat ja del desplaçament genèric com un procés de Gimferrer per a cercar noves fronteres i plantejar des dels textos com aquestes desplacen el sentit sense que existeixi la possibilitat de fixar-lo, ens ocuparem ara del problema del canvi de llengua, entenent-lo també com un nou procés de deslocalització, de desterritorialització de l'escriptor. Aquest procés eminentment modern – necessari per a la configuració del que hem convingut anomenar la identitat - haurà de replantejar les seves relacions amb la literatura i, com a escriptor modern, també les seves relacions amb el món.

---

<sup>444</sup> Magris, C., “Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas”, *Op. Cit.*, p.67-68

## 2.1.2 L'escriptor entre dues llengües

### 2.1.2.1 La tria de l'escriptor

Abans de posar-se a escriure, caldrà que l'escriptor es determini per una de les llengües que té a la seva disposició. Aquesta tria no pot considerar-se de manera separada del context històric en què viu l'escriptor. Per aquesta raó, la tria, que resulta fonamental perquè comporta l'elecció del *camp literari*<sup>445</sup> sobre el qual l'escriptor voldrà incidir, depèn d'un seguit d'elements que han anat variant d'importància al llarg del temps. Evidentment, la resolució inclou l'acceptació d'una sèrie de factors que apel·len tant a la individualitat com a la societat. Georg Kermmitz<sup>446</sup>, per explicar i justificar aquesta tria, separa els diferents condicionants en dos gran grups: els factors interns a la llengua i els que considera externs, és a dir, els motius que corresponen a qüestions intrínseques a la pròpia llengua d'escriptura i els altres, vinculats a qüestions extrínseques. D'aquests factors que incideixen en la tria, podem anunciar-ne alguns que han estat decisius.

D'una banda, doncs, l'elecció sembla decidir-se per qüestions merament subjectives, difícilment perceptibles. En aquest cas, la tria individual de l'escriptor vindria motivada per un seguit d'elements pertanyents al domini social. En aquest sentit podem tenir en compte, per exemple, l'extensió del públic a qui es vol dirigir l'escriptor, és a dir, el conjunt de potencials lectors per a qui l'escriptor decideix escriure. Com sembla evident, i especialment des de la modernitat, l'escriptor ja no escriu per a un lector identificable i particular, sinó que ho fa per

---

<sup>445</sup> Fem al·lusió al concepte de Pierre Bourdieu, Bourdieu, P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

<sup>446</sup> Kermmitz, G. *Literarische Mehrsprachigkeit: Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren: soziale, psychische und sprachliche Aspekte: Ergebnisse eines internationalen Workshops des IFK*, 10-11 Nov. 1995, Wien, IFK citat per Soler, M. "Fronteres i franquícies dels escriptors i escriptores multilingües", *Escribir entre dos lenguas: Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*, Kassel, Reichenberger, 2001

a un *lector model*<sup>447</sup>, un individu virtual que forma part d'una comunitat lectora i que ve determinat per dues qüestions: l'imaginari que comparteix amb l'autor i la llengua en què llegeix. La cerca d'aquest *lector model* pot ser una de les motivacions que porti a un escriptor en particular a escriure en una determinada llengua. Aquest lector serà capaç d'actualitzar els diversos continguts de significació de tal manera que podrà descodificar el text. De fet, el mateix concepte d'interpretació està vinculat a la figura del *lector model* ja que és ell el que serà capaç d'actualitzar semànticament el text. Com comenta U. Eco: “Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de las estrategias de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro”<sup>448</sup>.

En aquest sentit, i si bé l'obra pot ésser traduïda o incorporada posteriorment a altres *campus literaris*, sembla evident que nosaltres fem referència a l'àmbit i la tradició sobre la qual inicialment l'escriptor té voluntat d'incidir. Així, doncs, la tria de la llengua de creació no pot deixar d'estar condicionada per la voluntat de l'escriptor de dirigir-se a un lector o a un altre. Sembla lògic, almenys a priori, que l'”espai literari” en el qual l'autor pretén construir la seva obra sigui l'espai al qual correspon l'imaginari en què se sent integrat individualment.

Així, doncs, la tria de l'escriptor no es resol tan sols per qüestions subjectives i no podem menystenir la importància de l'aspecte sociològic. A part de les qüestions individuals, hi ha altres aspectes com per exemple la recepció, les condicions que ofereixen les diferents institucions literàries - universitat, editorials, premsa... -, el públic lector o la recepció crítica, que també tindran un pes important en la decisió. En optar per una llengua, un escriptor no podrà deixar d'identificar-se, encara que sigui de manera esporàdica, amb l' imaginari dels seus lectors i amb la seva cultura i tradició. Els escriptors que escriuen en dues llengües diferents es

---

<sup>447</sup> El concepte de “*Lector model*” que aquí fem servir va ser desenvolupat per U. Eco en el seu llibre *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 [trad. cast: *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1999]

<sup>448</sup> Eco, U., *Lector in fabula*, *Op. Cit.*, p.79

veuen impel·lits a mantenir una mena de doble vida, d'acord amb els diversos codis culturals dels diferents camps literaris on s'insereixen. A més d'aquest seguit de raons vinculades a l'àmbit social, la tria de la llengua d'escriptura pot estar basada en el treball literari sobre les particularitats lingüístiques de cada llengua. Un exemple on es fa evident aquesta motivació és en la traducció que un escriptor fa d'un text propi. En aquest cas, l'escriptor hi introduirà modificacions fins a obtenir un text diferent del de la llengua original. Un dels escriptors que pot ser representatiu d'aquest cas, i del qual ens ocuparem més tard, és l'escriptor irlandès Samuel Beckett.

Aprofitem l'ocasió per a comentar un fet que si bé no és massa decisiu en la problemàtica que estem desenvolupant sí que pot resultar significatiu. L'any 1980 Gimferrer publica un llibre amb les traduccions al castellà dels seus poemes en català<sup>449</sup>. En la nota introductòria, l'autor precisa que la intenció del text castellà “no pretende, pues, otra cosa, que ser un calco fiel del texto catalán, y facilitar su lectura a quienes no conozcan dicho idioma”<sup>450</sup>. Gimferrer intenta, doncs, traslladar al castellà el sentit literal dels seus poemes i, per aquesta raó, l'únic criteri que té en compte a l'hora d'afrontar la traducció és el criteri de la *literarietat*. Per aquest motiu, es veu obligat a remetre al lector a la versió catalana pel que fa als aspectes rítmics i fònics de cada poema. Tot i l'intent de transposar, en una llengua diferent, el sentit dels poemes, Gimferrer és conscient de la impossibilitat d'aconseguir un resultat reeixit: “Respecto a mi propia obra, y por más que me esfuerce en ello, no tengo a fin de cuentas ni distancia ni perspectiva para tomarme libertad ninguna con la menor garantía de acierto”<sup>451</sup>. Aquest exemple ens pot ser útil per a poder explicar la vindicació per part de l'autor de les característiques particulars de cada llengua. A partir de *La llum* (1990), Gimferrer deixarà de ser el traductor al castellà dels seus propis poemes.

---

<sup>449</sup> Gimferrer, P., *Espejo, espacio y apariciones*, Madrid, Visor, 1988

<sup>450</sup> *Ibidem*, p.7

<sup>451</sup> *Ibidem*, p.7

Si tornem a les raons de la tria, direm que a més dels factors emotius, socials i de les raons que genera el text mateix, el gènere literari pot influir decisivament en l'elecció d'una llengua o una altra per part de l'escriptor. Històricament, trobem exemples clars d'aquesta importància del gènere en la tria de la llengua d'escriptura. Durant l'edat mitjana i el renaixement, era el gènere i no pas la nacionalitat de l'autor el que indicava la llengua que havia d'utilitzar l'escriptor. Per exemple, els escriptors utilitzaven el llatí per discutir sobre l'ús i la importància de l'escriptura en llengua vernacular, discussió sobre la qual s'organitza el llibre de Dante *De vulgari eloquentia*<sup>452</sup>, i no usaven en cap cas la llengua vernacular en qüestió - cal admetre, però, que la publicació d'aquest llibre serví de motivació per a la posterior publicació de les obres *Dialogo delle lingue* de Sperone, del *Dialogo de la lengua* de Valdés i de la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay, totes escrites en llengua vernacular -. Seguint amb algun altre exemple distanciat en el temps, veiem que Leibniz, com explicàvem abans, deixà de banda l'alemany i escrigué la seva obra científica en llatí perquè en el seu temps era la llengua internacional del saber.

Si parem atenció a l'actualitat, avui un text especialitzat que allò que pretén és vehicular un coneixement científic i vol tenir incidència en una comunitat d'experts més enllà del país al qual pertanyin, tindrà tendència, a priori, a escriure en una llengua majoritària. A les antípodes d'aquesta tendència, trobem el cas de la poesia que al ser un gènere molt vinculat a les particularitats de cada llengua i al conjunt d'imatges que basteixen el seu imaginari, difícilment podrà ser concebuda en una llengua diferent de la llengua en què fou escrita.

Tots els factors que hem descrit, els haurem de tenir en compte per a poder acostar-nos als motius de la tria de la llengua d'escriptura per part de qualsevol autor. Ara, voldrem veure com aquests condicionants externs lligats a qüestions històriques i sociològiques ens permeten determinar, a gran trets, una possible

---

<sup>452</sup> Va ser escrit durant els anys que van precedir el desterrament de Dante de la seva natal Florència, a principis del segle XIV.

tipologia d'escriptors, a partir de la relació que poden mantenir amb la seva llengua d'escriptura.

### 2.1.2.2 **Escriure en dues llengües**

Deixant ja de banda les circumstàncies que poden portar un escriptor a escriure en una llengua i les motivacions que ho poden provocar, ens interessarà centrar-nos en els diferents tipus d'escriptors multilingües que podem trobar. A partir d'aquesta qüestió, pretendrem oferir una tipologia a través de la qual poder organitzar les diferents casos de canvi de llengua que es poden produir dins la creació literària.

El primer cas és el que podríem anomenar el cas de “*diglòssia literària*”<sup>453</sup>, en el qual l'escriptor, pel que fa a la creació literària, abandona la seva llengua familiar i quotidiana, en favor d'una altra llengua que li és aliena, apresada secundàriament i de la qual fa un ús eminentment culte. Si ens remuntem en la història, trobem que és el cas històric del llatí dels clergues i posteriorment dels humanistes que així usaven i mantenien una llengua socialment reservada a un determinat estatus social i que no imposava límits geogràfics. El provençal i el galaico-portuguès també van arribar a ser llengües supranacionals, però reservades al gènere líric<sup>454</sup>. Aquesta convenció històrica, que es convertí en “canònica”, requeria que fos, a més de l'estil o del tema de què tractava, el gènere i no pas la nacionalitat de l'autor allò que decidís la llengua que devia utilitzar l'escriptor. Com hem explicat anteriorment, temps després, gràcies a la divulgació que les guerres i els viatges

---

<sup>453</sup> Per a definir aquest terme partim del concepte de *diglòssia*: “Situation linguistique relativement stable dans laquelle deux variétés d'une même langue ou deux langues distinctes sont utilisées de façon complémentaire”, dins Hamers, J.F., *Bilinguïté et bilinguïsm*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983

<sup>454</sup> “L'aparició dels primers “poetes vulgars” es pot situar a Provença pels volts de 1140 i va acompanyada d'una interessant explicació sociològica, el fet que les dones eren tradicionalment *illitteratae*: per això el primer que va començar a dir *sí* com a poeta vulgar, va fer això perquè va voler que l'entengués una dona, a qui era difícil d'entendre els versos llatins” Tavoni, M., “Introducció”, dins Dante, *De vulgari eloquentia*, Vic, Eumo, 1995, p.13

feren de les llengües vernaculars, es tractà d'assignar a cada llengua una temàtica per a la qual fos adient. En aquest cas, en què s'associà a cada llengua un seguit de característiques estètiques, històriques o erudites, es tractava de vincular les diferents possibilitats intrínseques de la llengua amb l'ús que de cada una d'elles se'n pogués fer. La llengua era tractada com un instrument reductible a un seguit de característiques que sintetitzaven i decidien la seva utilitat. A l'època en la qual el llatí era l'única llengua escrita d'Europa occidental, tot escriptor que parlava en llengua vernacular no contemplava cap altra opció que no fos escriure en llengua llatina. La tria idiomàtica organitzada a partir del gènere no es donà tan sols en temps remots, sinó que en podem trobar alguns exemples en l'actualitat. Actualment, per exemple, resulta difícilment concebible que algú decideixi escriure una novel·la en llatí, atesa la poca repercussió que tindria, de la mateixa manera que resultava impensable que al segle XVI algú decidís fer un tractat filosòfic en francès.

Un dels casos d'aquest tipus de multilingüisme de *diglòssia literària* més coneguts és el cas de l'escriptor Jorge Semprún, que troba en la lectura de *Paludes* d'André Gide la motivació necessària per a decidir-se a escriure literatura en francès.

“Si je cite ainsi, calme amie –qu’y a-t-il de plus tendre que de parler d’un livre qu’on a aimé avec une amie chère?- C’est pour bien vous faire entendre à quel point cette prose est extraordinaire. À quel point est-il inconcevable de parvenir, dans une langue autre que la française, à un semblable équilibre des éléments d’une phrase, du précis et du précieux, de la rigueur et de la fantaisie. J’avais besoin de cette clarté comme on a, assoiffé, après une longue marche épuisante, besoin d’une eau de source. J’avais besoin de cette langue, qui apparemment, coulait de source, mais dont la limpidité était le résultat d’un exigeant travail sur l’inertie et l’opacité naturelles du langage”.<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> Semprun, J., *Adieu vive clarté*, Paris, Gallimard, 2000, p.119

Veiem com en el cas de Jorge Semprún la decisió d'escriure en francès ve donada perquè l'escriptor associa al francès una sèrie de característiques que si bé no estan lligades al gènere literari de cada obra, com ho podien estar durant altres períodes històrics, sí que estan relacionades amb les característiques particulars que, segons sembla, li atorga la llengua, particularment: "*du précis et du précieux, de la rigueur et de la fantaisie*". Aquesta actitud no és corrent en la modernitat i precisament per això ens interessa assenyalar-la. Apellar a la precisió de la llengua per vindicar el seu ús no és un dels motius assenyalats pels escriptors per triar una llengua en lloc d'una altra. Assumit des de la lingüística que cada llengua correspon a una partició particular del real, no sembla que cap escriptor pugui ancorar-se en aquest motiu per a justificar l'elecció. La decisió passarà per la relació de l'individu amb la llengua, no pas per la consideració autònoma de la llengua, aïllada de l'ús que cada escriptor en fa. Això no vol dir que un major domini de la llengua decideixi necessàriament la tria per part de l'escriptor. Paradoxalment - encara som a la paradoxa -, de vegades serà la insuficiència en el domini d'un idioma el que portarà a un escriptor a triar una llengua en lloc d'una altra.

L'obra novel·lística de Semprún se centra en els grans esdeveniments que han configurat la seva existència. Podem dir que en els seus llibres s'hi acumulen fets vinculats a la història del segle XX i a la seva existència singular. La seva obra cal entendre-la com un testimoni reflexiu sobre l'experiència personal del nazisme a París o sobre el seu confinament al camp de concentració de Buchenwald. El desarrelament de Semprún, la seva condició d'estranger i les raons que l'han portat a ser-ho, configuren la seva obra. Totes aquestes motivacions personals el porten a escriure, als 40 anys, la seva primera novel·la en francès i no pas en la que resulta ser la seva llengua materna:

“C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que l'appropriation de la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français. Il me fallait



répondre non seulement à la boulangère du boulevard Saint-Michel mais aussi, d'une certaine façon, à mon professeur du lycée Henri-IV, M. Audibert"<sup>456</sup>.

Motivacions personals, doncs, per a respondre a la tria de la llengua, deixant la llengua francesa com la única llengua d'escriptura emprada. En aquest sentit sí que podem parlar d'un clar cas de "*diglòssia literària*" on a excepció del llibre *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), escrit en llengua espanyola, la resta de producció literària de Jorge Semprún, fins a l'any 2003, és produïda en francès. Ens sembla també interessant deixar constància que en el cas de Semprún la tria de llengua no ve en cap cas condicionada per l'intent de desempallegar-se de la llengua materna, com pot ser el cas d'altres escriptors, com per exemple el del romanès instal·lat a París, Emil Cioran. Com explica Semprún:

“ J'aurais pu l'écrire en espagnol, sans doute. D'un certain point de vue, il était même plus logique que je l'écrive en espagnol. J'étais dans la langue de mon enfance – maternelle, matricielle – comme un poisson dans l'eau, à l'époque. Eaux lustrales, baptismales, autour de moi, comme les cris des rémouleurs dans la ville de mon enfance, jadis. Du point de vue de la matière même du récit, la langue, espagnole ou française, n'y changeait rien. L'essence de ce récit ne tenait pas à sa langue.”<sup>457</sup>

Semprún, abans de *Le grand Voyage* (1963), encara no havia escrit cap llibre del qual hagués d'allunyar-se o pogués penedir-se de la memòria de la seva llengua materna. “Je sais que ma double identité linguistique est une chose à laquelle je tiens beaucoup. J'essaie, coûte que coûte, de maintenir cette singularité”<sup>458</sup>. Tot i així, tot i aquesta voluntat de mantenir la doble identitat lingüística i cultural, en l'acte d'apropiació de la llengua francesa com a llengua d'escriptura literària no deixa d'amagar-s'hi un acte de llibertat que deslliga Semprún de la llengua castellana, llengua que segons l'autor estava molt marcada ideològicament.

---

<sup>456</sup> *Ibidem*, p.122

<sup>457</sup> *Ibidem*, p.121-122

<sup>458</sup> Semprun, J., *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.99

“Mais l’appropriation de la langue française - nouvelle patrie sans aucune des horreurs du patriotisme; enracinement dans l’universel en non dans un quelconque terroir. (...) n’entraînait pas dans mon cas l’oubli encore moins le reniement de l’espagnol.”<sup>459</sup>

Així, doncs, l’escriptor considera que la llengua espanyola no deixà mai de ser també la seva llengua i d’aquesta manera, com ell mateix comenta, no deixà mai de pertànyer-li, de ser seva. “Du point de vue de la langue, je ne devins pas français mais bilingue. Ce qui est tout autre chose, de bien plus complexe, on peut l’imaginer.”<sup>460</sup> Ens trobem amb el cas d’un escriptor bilingüe que no abandona la llengua espanyola, tot i que la dediqui a altres usos diferents de l’ús literari.

Però, què entenem en aquest cas per bilingüisme? Si prenem la definició del fenomen del bilingüisme per Claude Hagège, tenim que:

“ (...) bilingue est celui qui a la possibilité de fonctionner dans deux (ou plusieurs) langues, au sein de communautés soit unilingues soit bilingues, conformément aux exigences socioculturelles de compétence communicative et cognitive individuelles requises par ces sociétés et par l’individu lui-même, au même niveau que les locuteurs natifs, ainsi que la possibilité de s’identifier positivement aux deux communautés ou à tout ou partie de ces groupes linguistiques et de leurs cultures. (...) Un profil idéal de bilinguisme serait celui qui, tant du point de vue de l’individu lui même que du point de vue de la société, offrirait une possibilité optimale de réalisation de moi aussi bien que de compétence sociale en tant que membre à part entière de la société.”<sup>461</sup>

Podríem dir que aquest tipus de multilingüisme que proposem, el model de diglòssia literària que hem explicat i exemplificat amb el cas de Semprún, es correspon en gran mesura amb el que Claude Hagège defineix com bilingüisme i

---

<sup>459</sup> *Ibidem*, p.134

<sup>460</sup> *Ibidem*, p.135

<sup>461</sup> Hagège, C. *L’ enfant aux deux langues*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1996, p.217

que insisteix sobre tres aspectes concrets: per un costat, la competència “tècnica” i comunicativa; d'altra banda, un acoblament a la societat i la possibilitat d'identificar-se amb les dues comunitats - en l'aspecte que correspongui -; i, per acabar, la possibilitat que troba l'individu de realitzar-se socialment i individualment.

Però aquest no és l'únic tipus de multilingüisme que podem trobar. Un segon tipus de multilingüisme es dona quan un escriptor abandona la seva llengua materna i adopta, per a la creació, un idioma estranger que ha arribat a ser-li familiar. Es produeix, doncs, el que podríem anomenar una voluntària *transculturació lingüística*. Alguns dels casos més coneguts són els dels escriptors romanesos Emil Cioran o Eugène Ionesco, els quals van optar pel francès. En aquests casos, la llengua és el codi d'accés necessari per accedir a un univers cultural que intenten controlar. El francès se situa com la principal llengua *optativa* gràcies al pes cultural que té sobretot a partir del segle XVIII, arribant a substituir el llatí com a llengua franca entre la gent culta i les corts fins a la *Belle Époque*.

Aquest segon tipus de multilingüisme es genera adoptant com a llengua d'escriptura un idioma estranger que ha arribat a ser familiar per l'escriptor en altres àmbits més enllà del literari. El desplaçament cultural i lingüístic al qual al·ludim pot provocar en l'escriptor dos moviments que poden resultar contradictoris: d'una banda, el sentiment de no trobar-se *a casa seva*, sentint la distància respecte la llengua materna, quan s'expressa en la llengua d'adopció i, de l'altra, l'assumpció absoluta de la segona llengua que acaba esdevenint la llengua dominant, ocupant, gradualment, el lloc del que fins llavors havia ocupat la llengua primera. En el primer cas el desplaçament identitari incòmode del qual estem parlant és normalment analitzat pels escriptors com el resultat de la submissió de l'escriptor a les característiques específiques de la mateixa llengua d'adopció. El cas d'Emil Cioran ens pot resultar útil perquè exposa la necessitat que troba l'escriptor de plegar-se a les exigències de la llengua i no pas a les de

l'expressió, mostrant com la llengua determina en gran mesura la consolidació estilística de l'autor.

“J’ai commencé à écrire en français à trente-sept ans. Et je pensais que ce serait facile. (...) Tout d’un coup, j’ai eu d’immenses difficultés à écrire dans cette langue. Ça a été une sorte de révélation, cette langue qui est tout à fait sclérosée. Parce que le roumain, c’est un mélange de slave et de latin, c’est une langue extrêmement élastique. On peut en faire ce que l’on veut, c’est une langue qui n’est pas cristallisée. Le français, lui, est une langue arrêtée. Et je me suis rendu compte que je ne pouvais pas me permettre de publier le premier jet, le premier jet qui est véritable. Ce n’était pas possible! En roumain, il n’y avait pas cette exigence de clarté, de netteté, et je comprenais qu’en français il fallait être net. J’ai commencé à avoir le complexe du métèque, le type qui écrit une langue qui n’est pas la sienne.”<sup>462</sup>

Cioran, quan escriu en francès - comença a escriure-hi molt tardanament -, pateix el fet de ser desplaçat de les seves arrels lingüístiques. L'escriptor troba grans dificultats per escriure en llengua francesa però, tot i així, no deixarà mai d'escriure-hi, acceptant aquest sentiment d'exterioritat del qual ens parla. I és precisament des d'aquesta seva condició incòmoda que farà tota la seva obra més interessant, obtenint de la incomoditat en la qual estava instal·lada la seva relació amb la llengua una condició irrenunciable de la seva escriptura. El francès és per a ell una llengua parada, una llengua desarrelada, *des*-terrada que li permet canviar de vida. “par tempérament, la langue française ne me convient pas: il me faut une langue sauvage, una langue d’ivrogne”<sup>463</sup> El que cal admetre és que aquest desplaçament respecte la llengua li permetrà prendre distància respecte la seva vida anterior, és a dir, que, paradoxalment, la llengua deslligada de tot, acaba esdevenint un lligam identitari:

---

<sup>462</sup> Cioran, E. *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p.28

<sup>463</sup> *Ibidem*, p.28

. “En changeant de langue, j’ai aussitôt liquidé le passé: j’ai changé complètement de vie. Même à présent, il me semble encore que j’écris une langue qui n’est liée à rien, sans racine, une langue de serre.”<sup>464</sup>.

Aquesta desarrelament inevitable i incòmode que implica per a Cioran el canvi de llengua, no és compartit per tothom. Hi ha altres casos, com per exemple l’escriptor búlgar instal·lat a França, Tzvetan Todorov, que insisteix sobre la importància d’existir plenament en una llengua en particular.

“L’individu ne vit pas un tragédie en perdant sa culture d’origine, à condition qu’il en acquière une autre. C’est d’avoir une langue qui est constitutif de notre humanité, non d’avoir telle langue.”<sup>465</sup>

Trobem, doncs, en aquest cas, la necessitat de l’escriptor de posseir una llengua i sentir-se còmode habitant-la, més enllà que aquesta llengua sigui la llengua materna. Tal i com indica Todorov, que bandeja el búlgar i tria la llengua francesa com a llengua adquirida i definitiva, aquest canvi incideix de manera decisiva però en cap cas tràgica en el seu procés individual d’assimilació a la vida francesa. “Ma deuxième langue s’était installée à la place de la première sans heurt, sans violence, au fil des années.”<sup>466</sup> Així, el francès acabà esdevenint la llengua amb la qual l’escriptor s’expressa de manera habitual, mentre que la llengua materna queda reduïda a un limitat àmbit d’acció que inclou un seguit de situacions ben particulars:

“L’usage de ma langue maternelle y était réservé à trois ou quatre situations bien précises. Quelques mots en fin de conversation avec les rares Bulgares que je connaissais à Paris; la correspondance avec mes parents; quelques lectures bien espacées; (...) voilà à peu près toutes les circonstances où

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, p.29

<sup>465</sup> Todorov, T., *L’homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996, p.17

<sup>466</sup> *Ibidem*, p.14

en France je me servais du bulgare. La langue d'origine était clairement soumise à la langue d'emprunt."<sup>467</sup>

Todorov representa l'exemple paradigmàtic de l'escriptor bilingüe que viu de manera normal aquesta condició. Tot i així, no passa desapercebut de quina manera, en el text que acabem de citar, l'escriptor no pot deixar de parlar-nos de la submissió de la llengua d'origen a la llengua de préstec. Sembla que per a Todorov l'ús de les dues llengües implica una escissió irreconciliable entre dues posicions absolutes amb les quals l'autor no era capaç de fer-ne un tot que les incloqués. La impressió dominant per ell era la de la incompatibilitat entre les dues llengües. Al que fa al·lusió Todorov quan ens parla d'aquesta impossibilitat de combinar dues posicions diferenciades determinades per dues llengües, és a la condició mateixa de la llengua, que més enllà de consistir en un codi lingüístic i determinat diferent del d'una altra, implica un sistema de percepció coherent i compacte que genera en l'escriptura una experiència incomunicable.

“Les difficultés ont surgi au moment où je commençai à traduire mon exposé, écrit originellement dans ma langue d'emprunt, le français, dans ma langue d'origine. Ce n'était pas tellement une question de vocabulaire ou de syntaxe; mais en changeant de langue, je me suis vu changer de destinataire imaginaire. Il m'est devenu clair à ce moment que les intellectuels bulgares auxquels mon discours allait être adressé ne pouvaient pas l'entendre comme je le voulais. La désinvolture envers les valeurs nationales ne garde pas le même sens selon qu'on habite un petit pays (le sien), placé dans l'orbite d'un autre, plus grand, ou qu'on vit à l'étranger, dans un pays tiers, où l'on est -où l'on se croit - à l'abri de toute menace provenant d'un voisin plus puissant.”<sup>468</sup>

Resulta interessant observar que és precisament en el procés de traducció on Todorov pren consciència d'aquesta impossibilitat irresoluble. Com hem comentat anteriorment, no es tracta tant dels problemes vinculats a l'ús particular de cada

---

<sup>467</sup> *Ibidem*, p.22

<sup>468</sup> *Ibidem*, p.15

llengua - sintaxi, vocabulari -, sinó de l'imaginari cultural que cada llengua porta associat. Aquest ús simbòlic d'una llengua de què ens parla el text de Todorov que acabem de citar, i que se situa més enllà de l'ús literari que l'escriptor pugui fer de cada idioma, trobem un altre cas de plurilingüisme que podem vincular, no tant al sistema lingüístic pròpiament dit sinó més aviat al context cultural que l'acompanya. La forma en què poden mostrar-se aquestes incursions en cultures estrangeres és molt àmplia, des de la citació o la presència davant del text d'un epígraf en llengua original, fins a la versió, adaptació o traducció d'un text pertanyent a una llengua diferent a la llengua en què escriu l'escriptor. Aquesta assimilació d'una cultura estrangera s'incorpora, com hem dit, de diverses maneres en els textos de l'escriptor, provocant que es produeixi una convivència dins un mateix text de dues tradicions diferents. Alguns dels exemples més coneguts són els escriptors T.S. Eliot especialment significativa d'aquest multilingüisme és la seva obra *The waste land* i un altre cas és el de l'escriptor Ezra Pound amb la seva obra *Cantos* escrit entre 1922 i 1962. Aquesta mena de plurilingüisme pot donar-se en escriptors que no arriben a canviar mai de llengua d'expressió com és el cas de Borges. La imaginació de l'autor argentí va estar marcada per les innumerables incursions en cultures de fora de l'àmbit hispànic. Aquests vincles queden reflectits en la seva obra.

Una vegada feta la tipologia dels diferents models de multilingüisme que poden produir-se - com hem vist: diglòssia literària, adopció i multiculturalisme - ens interessarà ara, parar atenció al desenvolupament teòric del moviment multilingüe vinculat a la modernitat literària. Ens centrarem en les potencialitats que li ofereix a l'escriptor, l'escriptura en una llengua *estrangera*. Evidentment, això ens permetrà repensar el concepte de llengua pròpia.

### 2.1.3 A la recerca d'una llengua *estrangera*

La crítica moderna ha après a prestar atenció al procés constructiu de l'artefacte literari i a tenir en compte els elements que el constitueixen més enllà d'allò que afecta purament el procés comunicatiu. Tot i així, aquesta presa de consciència del llenguatge respecte si mateix que, com hem vist anteriorment, associem al *fin de siècle*, ha estat des de sempre, i no només des de la modernitat, una preocupació de la literatura. Ens sembla aclaridor incorporar aquí un comentari d'un dels teòrics capdavanters del formalisme rus, Víktor Shklovski, que comenta en un dels seus textos principals, "*L'art comme procédé*", com històricament i ja des d'Aristòtil, s'ha associat la creació d'una llengua literària a la condició d'estrangeria d'aquesta llengua. Assimilant, així, la forja de l'estil d'una llengua literària a la construcció d'una "llengua estrangera":

“Selon Aristote, la langue poétique doit avoir un caractère étranger, surprenant ; en pratique, c'est souvent une langue étrangère : le sumérien pour les Assyriens, le latin en Europe médiévale, les arabismes chez les Perses, le vieux bulgare comme base du russe littéraire ; ou une langue élevée comme la langue des chansons populaires proche de la langue littéraire. C'est l'explication de l'existence des archaïsmes si largement répandus dans la langue poétique, des difficultés de la langue du "*dolce stil nuovo*" (XIIe siècle), de la langue d'Arnaut Daniel avec son style obscur et ses formes difficiles (harte), des formes qui supposent un effort dans la prononciation”<sup>469</sup>.

Shklovski, a més de recalcar la desvinculació històrica entre llengua i territori pel que fa a la creació literària, tal i com hem comentat més amunt, sembla que apel·li al caràcter emancipador que això suposa per a la llengua. Ja des dels orígens de la teorització del fet literari, s'accentua la condició d'*estranger* de tot exercici poètic i potser en aquesta estrangeria podríem trobar-hi l'especificitat de cada llengua que reclama la literatura. El llenguatge literari, tant pel que té a veure amb els seus

---

<sup>469</sup> Shklovski, V., "L'art comme procédé", dins Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1965], p.94



constituents fonètics o lèxics, com pel que fa als seus constituents semàntics construït pels mots i per les relacions que entre ells s'estableixen, consisteix en una construcció deliberada centrada en el caràcter estètic d'allò que pretén ser literari i que es revela a través de la percepció atenta i desautomatitzada per part del receptor. Sklovski associa les possibilitats creatives d'una llengua a allò inesperat, a la seva condició d'estranyesa de la llengua poètica, a la seva condició *d'estrangera*.

Aquesta estranyesa, que ens acompanya i que resulta ser una de les principals condicions del fet literari, prové evidentment d'una convenció històrica i en cap cas d'un pressupòsit que configura la cosa mateixa. És a dir, que en aquest sentit, allò que considerem literari avui, allò que anomenem literatura, no pot trobar-se en res més que un difús acord – convencional, com dèiem abans - fundat en un conjunt de relacions intersubjectives i socials, que pot estar lligat a la condició d'estrangeria de tota llengua.

En el procés de construcció de la modernitat literària - allò que hem acceptat com a modernitat literària -, hi ha hagut una tendència - que resulta fonamental per entendre l'evolució de la literatura -, que han entès el procés d'escriptura no des del domini i control de la llengua literària d'escriptura ni, com dèiem anteriorment, des de la incorporació en el seu sistema cultural, sinó que ha insistit i s'ha construir a les antípodes d'aquest model. L'arquetip del qual parlem s'ha construït des del desarrelament, des de l'exterioritat que implica la llengua i la cultura a la qual es pertany i es participa. Són escriptors que han decidit escriure en una llengua que els resultava aliena, precisament per aquest fet.

La revolució del llenguatge literari que té lloc a finals de segle XIX passa, en gran mesura, per una reflexió metalingüística sobre els límits i les possibilitats del llenguatge mateix<sup>470</sup>. Com comenta George Steiner<sup>471</sup>, un dels aspectes importants

---

<sup>470</sup> Per una anàlisi aprofundida, veure per exemple: Kristeva, J., *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974

d'aquesta revolució resulta el sorgiment d'un pluralisme lingüístic en certs escriptors que podríem anomenar “*deslocalitzats*”. Ja no es tracta tan sols d'una relació conflictiva respecte la pròpia llengua – com podem considerar alguns casos anteriors com el de Hölderlin o el de Rimbaud – sinó d'escriptors que mantenen aquesta relació dialèctica en més d'una llengua. Fem al·lusió entre d'altres, als casos de Samuel Beckett, Franz Kafka o Vladimir Nabokov, figures representatives d'una literatura lingüísticament “exiliada”.

Tota escriptura procedeix a partir d'aquest doble moviment d'integració en un imaginari col·lectiu, la pertinença a la *langue*, si seguim la terminologia de Saussure, i la reacció contra aquest mateix imaginari a través de la *parole*<sup>472</sup>. En certa manera, tot escriptor es veu obligat a distanciar-se de la seva llengua per a poder escriure.

Quan Proust ens diu “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”<sup>473</sup>, fa al·lusió a aquesta distància que tot escriptor es veu compel·lit a construir. Proust no ens intenta pas dir que els “beaux livres” estiguin escrits en una llengua estrangera en el sentit d'una llengua diferent de la llengua pròpia, sinó que aquesta “*llengua estrangera*”, a la qual fa referència l'autor francès, es troba dins la llengua comuna d'escriptura i pertany al domini de l'art. Proust ens parla d'aquesta “*étrangeté*” de la literatura, per intentar justificar l'avinentsa dels contrasentits que provoca tota lectura, per parlar-nos del seguit de felices relacions que es creen involuntàriament en l'acte de lectura. Mitjançant l'estetització de

---

<sup>471</sup> Steiner, G., *Extraterritorialité, Essai sur la révolution du langage*, Paris, Hachette, 2003 [1968], p.8

<sup>472</sup> Potser no cal insistir en la diferència entre aquests dos conceptes saussurians. Tot i així, ens sembla interessant recordar que Saussure distingeix la *langue* de la *parole* considerant que la primera “n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement”. Pel que fa a la *parole*, “est au contraire un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle et le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons.”. Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 [1916], p.13-43, 155-184

<sup>473</sup> Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987 [1954], p.297-298

l'espectura, fins i tot els contrasentits acaben esdevenint productius i, per tant, remarcables literàriament a condició que aconseguixin crear una llengua a l'interior de la llengua primera. "Dans les beaux livres tous les contresens sont beaux"<sup>474</sup>. Un dels exemples que pren Proust per parlar-nos d'aquesta distància és el cas de l'espectur Gustave Flaubert. Per Proust, Flaubert escriu en una llengua estrangera perquè és capaç de construir des de l'estil individual un retorn de la llengua sobre ella mateixa a partir dels propis recursos, fins i tot dels més corrents, i aconseguir així una estanya familiaritat<sup>475</sup>. D'aquesta manera l'art és el procés mitjançant el qual la llengua pot esdevenir estrangera respecte a ella mateixa, arribant a una mena de refugi interior.

Es dóna, doncs, en tota la modernitat literària, un moviment simultani d'apropament i allunyament respecte la pròpia llengua. Aquesta "estranya familiaritat" superposa, en el mateix acte d'espectura, dos vincles antagònics: d'una banda, el reconeixement d'un constructe lingüístic particular i, de l'altra, un desconeixement d'aquest mateix constructe i, per tant, cal que sigui considerat com quelcom *estranger*. A aquest nexa paradoxal que es construeix en un interstici irresoluble fa al·lusió la metàfora de Gilles Deleuze "*être comme un étranger dans sa propre langue*"<sup>476</sup> que ens indica per on transita, necessàriament, la construcció de la veu d'un espectur, la confecció d'un estil.

"Un style c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait la nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même [...] Faire une ligne de fuite. Les exemples les plus frappants pour moi: Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard. [...]"<sup>477</sup>

---

<sup>474</sup> *Ibidem*, p.298

<sup>475</sup> *Ibidem*, p.200. " Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes."

<sup>476</sup> Deleuze, G. & Parnet, C., *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 10

<sup>477</sup> *Ibidem*, p.10

Aquest quequeig de què ens parla Gilles Deleuze fa referència a la missió de tot escriptor de trobar una veu. Aquest procés, del qual cap escriptor podrà desprendre's, passa per la posada en dubte de la relació que l'escriptor manté amb la seva pròpia llengua. El problema ja no es dóna tan sols en els escriptors que per diferents motius - obligacions, decisions o concessions - decideixen escriure en una llengua diferent de la llengua *pròpia*, sinó que, segons Deleuze, per a poder assolir un estil propi i autònom, cal aprendre a ser bilingüe en una sola llengua.

“ Nous devons être bilingue même dans une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre langue un usage mineur. [...] Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire, parler *dans sa langue à soi* comme un étranger.”<sup>478</sup>

I és precisament aquesta la mateixa condició que Marcel Proust imposava als bons llibres, que fossin capaços de crear una llengua estrangera a l'interior de la pròpia llengua. En la citació anterior de Deleuze apareix un concepte que sembla encriptar-se més enllà de la idea que resseguia la definició proustiana d'estil que ja hem comentat. “Nous devons faire de notre langue un usage mineur”<sup>479</sup>. Aquest ús menor de la llengua fa al·lusió de manera explícita al concepte de “*littérature mineure*” que Gilles Deleuze i Félix Guattari desenvolupen en el seu llibre “*Kafka. Pour une littérature mineure*”<sup>480</sup>. Els autors francesos parteixen de l'anotació del 25 de desembre de 1911 del dietari de Franz Kafka<sup>481</sup> per explorar

---

<sup>478</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>479</sup> *Ibidem*, p.11

<sup>480</sup> Deleuze, G. & Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975

<sup>481</sup> Kafka, F., *Diaris (1910-1923)*, [trad. de F. Martínez], Barcelona, Edicions 62, 1988, p.129 - 130: “El que jo conec de l'actual literatura txeca a través de les meves pròpies incursions em fa suposar que molts dels avantatges de la creació literària [...] poden ser produïts perfectament per una literatura que no té un grau de desenvolupament excessivament extraordinari, però que presenta aquesta imatge perquè hi manquen figures més significatives. Aquesta literatura té fins i tot més vitalitat que qualsevol altra on abunden les grans figures [...] Allò que en les grans literatures s'esdevé de sotamà i constitueix un soterrani no imprescindible edifici, aquí té lloc a plena llum; i el que allà tan sols és motiu d'un enrenou passatger, aquí desemboca justament en una decisió de vida o mort.”

més enllà del propi autor el concepte que l'escriptor txec esbossa en el seu text. Allí, Kafka, jueu txec que escriu en alemany, es defineix lingüísticament seguint els termes d'un autor que fa una literatura *menor* dins d'una literatura *major*. La condició de *menor* de la literatura kafkiana serveix a Gilles Deleuze i Félix Guattari per a teoritzar sobre la necessitat que troba la llengua literària d'aconseguir *minoritzar-se* dins ella mateixa. "Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure"<sup>482</sup>, accepció que resulta indispensable per entendre la distància necessària per la qual es produeix qualsevol canvi en els models literaris imperants. Fer *experimentar* a una llengua dominant un tracte que la faci esdevenir estrangera a ella mateixa i la pugui fer tendir cap als seus límits, cap als seus extrems, per a aconseguir posar en dubte els seus usos *majors*, els seus usos oficials al servei del poder. Segons els autors, tota literatura *menor*, més enllà del cas particular kafkià, posseeix tres característiques principals: la primera és que la llengua es veu afectada en gran mesura d'una gran coeficient de *desterritorialització*. La segona característica de les literatures *menors* és que en elles, a diferència de les literatures *majors* on tot procés escriptural és individual (familiar, conjugal, etcètera...), tota escriptura esdevé política. En tercer i darrer lloc, la tercera característica ens diu que, en qualsevol literatura *menor*, tota escriptura esdevé col·lectiva atès que tot el que l'escriptor d'una literatura *menor* diu, constitueix, pel sol fet de ser enunciat i independentment de si és integrat o no en el discurs col·lectiu, una acció comuna.

"En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individualisée*, qui serait celle de tel ou tel « maître », et pourrait être séparée de l'*énonciation collective*. Si bien que cet état de la rareté des talents est en fait bénéfique, et permet de concevoir autre chose qu'une littérature des maîtres : tout ce que l'écrivain dit constitue déjà une action commune, et ce qu'il dit ou fait est nécessairement politique, même si les autres ne sont pas d'accord."<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> Deleuze, G. & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p.29

<sup>483</sup> *Ibidem*, p.31

De les tres característiques esmentades, la que aquí ens interessa és la que té a veure amb la “desterritorialització de la llengua”. L’escriptor *menor* es converteix així en un escriptor *nòmada* perquè aconseguix defugir amb la llengua qualsevol assignació territorial o d’identitat per fer esdevenir nòmada la llengua mateixa. Escriure, doncs, com un jueu txec escriu en alemany ja que, com ens recorden Gilles Deleuze i Félix Guattari, la impossibilitat d’escriure en una llengua diferent de l’alemany és pels jueus de Praga el sentiment d’una distància irreductible amb la territorialitat primitiva txeca i, al mateix temps, la impossibilitat d’escriure en alemany constitueix una *desterritorialització* provocada per la utilització d’una llengua desvinculada del correlat històric.

Aquesta distància irreductible ens pot ser útil per a bastir la figura d’un escriptor deslocalitzat, com ens deia Steiner, que no es troba còmode en cap de les seves possibles llengües de producció, etern desplaçat, dubtós, en un espai fronterer com el que ens descrivia Claudio Magris. Ens resulten interessants les diferents manifestacions d’aquest sentiment d’estranyesa i la voluntat de l’escriptor de participar-hi. Com diu Steiner, resulta remarcable, si més no, que una de les figures claus per a comprendre en la modernitat l’estatut de creador, en una civilització que ha fet tants apàtrides, siguin escriptors que erren a través de les llengües<sup>484</sup>. Aquest procés converteix l’extraterritorialitat en una de les realitzacions més característiques de l’escriptor del nostre temps.

Però, finalment, aquesta estranyesa que reclamava Deleuze, aquest “aprendre a quequejar en la pròpia llengua” no admet varietat reconeixible més enllà de l’idiolecte, és a dir, de la variant lingüística característica de cada individu i és això el que exigeix en qualsevol cas la creació d’un estil propi: “Un style c’est arriver à bégayer dans sa propre langue”<sup>485</sup>. Aquesta llengua, aquest quequeig com a exercici necessari de minorització lingüística que cal fer dins del que

---

<sup>484</sup> Steiner, G., *Extraterritorialité, Op. Cit.*, p.25

<sup>485</sup> Deleuze, G. & Claire Parnet, *Dialogues, Op. Cit.*, p.10

Deleuze anomena llengua pròpia, resulta indispensable per a la construcció d'un estil.

Cal, però, prestar atenció a aquesta “llengua pròpia”, a aquesta “*propre langue*” de què ens parla el filòsof francès. El que anomenem “llengua pròpia” és, a priori, la llengua materna, és a dir, la llengua que s'adquireix a la primera etapa de socialització de l'individu. Aquesta llengua codifica la manera de percebre el món i sembla distanciar-se de qualsevol llengua apresada més endavant. Tot i així, no se'ns escapa que el fet de tenir una relació tan propera amb això que anomenem “llengua materna” ens la converteix en quelcom d'irreconeixible, d'inaccessible. La familiaritat és el que, paradoxalment, ens genera una distància insalvable amb la llengua i fa que resulti impossible decidir sobre els contorns de la llengua que “jo” parlo. Quina llengua parlo jo? És identificable aquesta llengua com a quelcom definit i estable? En quina mesura puc definir-ne les fronteres? La que considerem “llengua materna” no pot anomenar-se en la seva totalitat i per aquesta raó esdevé irrepresentable. La meua llengua no pot anomenar-se perquè en desconec els límits, les fugues. En tot cas, aquesta “llengua materna” podem identificar-la com quelcom pertanyent a un conjunt d'individus. En aquest cas caldrà tenir en compte un context determinat i certes consideracions *externes* ja siguin quantitatives -estabilitat, extensió demogràfica... - o simbòliques -legitimitat, autoritat...-. Si és així, necessàriament, aquesta llengua deixarà de ser una “llengua pròpia” en el sentit de poder tenir-ne algun tipus de potestat exclusiva. En aquest aspecte és qüestionable l'apropiació d'una “llengua pròpia” – i per tant haurem d'acceptar el seu desconeixement - i resultarà necessari haver de construir una llengua estrangera dins d'aquesta llengua pròpia. El problema ve doncs marcat pel possessiu de la “llengua pròpia”. Com ens diu Jacques Derrida en el seu llibre “*Le monolingüisme de l'autre*”<sup>486</sup>:

“Parce que le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue ; parce que, quoi qu'il veuille ou fasse, il ne peut

---

<sup>486</sup> Derrida, J., *Le monolingüisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996

entretenir avec elle des rapports de propriété ou identité naturels, nationaux, congénitaux, ontologiques ; parce qu'il ne peut accréditer et dire cette appropriation qu'au cours d'un procès non naturel de constructions politico-phantasmatiques. [...] Il n'y a jamais d'appropriation ou de réappropriation absolue. Parce qu'il n'y a pas de propriété naturelle de la langue, celle-ci ne donne lieu qu'à de la rage appropriative, à de la jalousie sans appropriation. La langue parle cette jalousie, la langue parle cette jalousie déliée<sup>487</sup>.

Precisament, aquesta impossibilitat de posseir la llengua, porta Jacques Derrida a dir que la “llengua materna” no és mai purament natural, ni pròpia, ni habitable. “Habiter, voilà une valeur assez déroutante et équivoque: on n'habite jamais ce qu'on est habitué à appeler habiter.”<sup>488</sup> En aquest sentit, Derrida ens mostra com fins i tot poder parlar d'una llengua en la mateixa llengua impossibilita ja l'existència d'un metallenguatge absolut que ens permeti fer-la representable. Al mateix temps, i paradoxalment, el fet de pretendre construir un metallenguatge introdueix ja en la mateixa llengua el projecte d'una traducció, un intent d'objectivació. La llengua, aquesta llengua de la qual podem parlar com a llengua, sempre serà la llengua d'algú altre :

“Or jamais cette langue, la seule langue que je suis voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie, à la mort, cette seule langue, vois-tu, jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité”<sup>489</sup>

Això és el que porta al filòsof a establir la següent afirmació: “*Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne*”<sup>490</sup>. El que intenta Derrida és mostrar com el que anomenem la “meva” llengua és el lloc d'un interstici, una paradoxa. L'únic lloc on em puc afirmar simbòlicament com a mi mateix, a través de quelcom “propi”, resulta que em precedeix i em ve d'algú altre. Aquesta afirmació podria descompondre's en dues proposicions: d'una banda, només *tinc* una llengua, i en

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, p.45, 46

<sup>488</sup> *Ibidem*, p.112

<sup>489</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>490</sup> *Ibidem*, p.15



aquest sentit sí que haurem d'apel·lar al *monolingüisme essencial* de tot subjecte parlant, sigui quin sigui el seu patrimoni lingüístic, monolingüe o políglota i, de l'altra, aquesta llengua no és meva:

“Le monolinguisme dans lequel je respire, même, *c'est*, pour moi l'élément. Non pas un élément naturel, non pas la transparence de l'éther mais un milieu absolu. Indépassable, *incontestable* : je ne peux le récuser qu'en attestant son omniprésence en moi. Il m'aura de tout temps précédé. C'est moi. Ce monolinguisme, pour moi, c'est moi. Cela ne veut pas dire, surtout pas, ne va pas le croire, que je sois une figure allégorique de cet animal ou de cette vérité, le monolinguisme. Mais hors de lui, je ne serais pas moi-même. Il me constitue, il me dicte jusqu'à l'ipséité de tout, il me prescrit, aussi, une solitude monacale, comme si des vœux m'avaient lié avant même que j'apprenne à parler. Ce solipsisme intarissable, c'est moi avant moi, à demeure.”<sup>491</sup>

Aquest monolingüisme *essencial*, marcat d'exterioritat sens dubte, i omnipresent en el *jo*, fora del qual no podria ser *jo mateix*, em prescriu una solitud definitiva en el meu idiolecte. Al mateix temps, aquesta llengua que estic destinat a parlar no és pas meva. Així, doncs, hauré d'intentar construir la meva *ipseitat* en la línia introbable que separa aquesta “meva” llengua de la que no ho és.

“Or jamais cette langue, la seule que je sois ainsi voué à parler, tant que parler me sera possible, à la vie à la mort, cette seule langue, vois-tu ; jamais ce ne sera la mienne. Jamais elle ne le fut en vérité. Tu perçois du coup l'origine de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. Mais j'ai tort, j'ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c'est *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier,

---

<sup>491</sup> *Ibidem*, p.12

crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même.”<sup>492</sup>

Aquesta *estranya familiaritat*, que reconeix l’alteritat en allò més proper, i que es dóna en qualsevol circumstància i en qualsevol individu, es troba en certa manera en relació amb la “*langue étrangère*” proustiana i la “*langue étrangère dans notre propre langue*” de Deleuze. Tot i la proximitat, Derrida centra aquesta experiència singular de la llengua allunyant-ne la noció d’estrangeria, per arribar a una més acurada *contradicció performativa*<sup>493</sup> que formula encara una vegada més en els següents termes: “*La seule langue que je parle n’est pas la mienne, ni une langue étrangère*”<sup>494</sup>. És, doncs, una llengua indeterminable, fugissera, que es defineix per la seva irreductibilitat que no es *meva* ni és *estrangera* - en el sentit propi -, i que travessa tot allò que s’escriu. Aquesta és la mateixa llengua amb la qual Deleuze ens demanava que aprenguéssim a ser estrangers i amb la que l’escriptor havia de construir-se l’estil. La unitat d’estil, la construcció d’una unitat d’estil és un intent que troba l’escriptor de desapropiar-se de la llengua. La llengua coneguda, però que resta irrepresentable, no pot ser reconeguda en la seva reaparició com un estil definit. Per tant, la llengua literària de l’escriptor serà estrangera a la llengua pròpia, sigui quina sigui aquesta llengua.

En aquest sentit, no podem obviar el cas de Samuel Beckett, escriptor irlandès, escriptor desarrelat que escriu en dues llengües, en francès i en anglès. Des del *romanticisme* tot escriptor es trobava arrelat sense discussió a una “llengua materna”, a una llengua pròpia, que li atorgava una sensibilitat particular respecte a ella. L’escriptor tenia una relació transparent amb el propi discurs i la seva construcció passava per tenir en una relació personal amb la llengua que estava completament connotada, escapava de les determinacions i assignacions del diccionari i, per això, resultava irreproduïble en qualsevol altra situació.

---

<sup>492</sup> *Ibidem*, p.14

<sup>493</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>494</sup> *Ibidem*, p.18

La modernitat sembla reclamar una distància lingüística per a la creació. Beckett refusa aquesta assignació que suposadament li venia adjudicada, per defecte, amb l'anglès. El 1935 escriu en llengua anglesa la seva primera novel·la, *Murphy*, que serà d'entrada refusada pels editors i, posteriorment, publicada l'any 1938. El 1945 decideix escriure en francès amb el desig d'aconseguir “empobrir-se encara més”: “[Je] me remis à écrire – en français – avec le désir de m'appauvrir encore d'avantage. C'était ça le vrai mobile”<sup>495</sup>. Aquesta limitació voluntària de l'ús de la llengua per aconseguir empobrir la seva escriptura – que acabarà resultant una de les especificitats de l'obra de Beckett –, serà reblada amb la traducció a l'anglès del propi autor de la seva obra en francès, afegint adaptacions al text “original” i trobant en ambdues llengües equivalents connotatius desvinculats del sentit. Aquests moviments d'anada i vinguda entre les dues llengües ens parlen d'una aproximació exterior en què s'inverteix la relació de l'escriptor amb la llengua. Beckett centra la seva escriptura en un treball sobre el significat per a debilitar la referencialitat de les paraules. La paraula, afeblida, protestarà per la futilitat de l'experiència. “Res a fer”<sup>496</sup> és el primer que diu Estragó, en francès, a *Tot esperant Godot* just després d'obrir-se el teló del primer acte de l'obra. El fet que Beckett decideixi distanciar-se de la seva llengua pròpia, per “empobrir-se encara més”, és una altra manera que troba l'autor per insistir en la desaparició de la il·lusió referencial.

“Des mots, des mots, la mienne ne fut jamais que ça, pêle-mêle le Babel des silences et des mots, la mienne de vie, que je dis finie, ou à venir, ou toujours en cours, selon les mots, selon les heures, pourvu que ça dure encore, de cette étrange façon.”<sup>497</sup>

Ocupant-se del significat o, com reivindica l'autor, dels “sons fonamentals” com l'únic motiu pertinent de la seva obra, Beckett insisteix en la irreversibilitat

---

<sup>495</sup> Citat a: Pattie, D, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett* London, Routledge, 2000, p.83

<sup>496</sup> Beckett, S., *Tot esperant Godot*, Barcelona, Aymà, 1970 [1952], p.13

<sup>497</sup> Bishop, T. & Federman, R. (ed.), *Samuel Beckett*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1976

de la situació i el descrèdit del sentit. Clov dins de l'obra *Fi de partida*, diu: “*J’emploie les mots que tu m’as appris, s’ils ne veulent plus rien dire, apprend-m’en d’autres. Ou laisse-moi me taire.*”<sup>498</sup> No hi ha esperança i la paraula dislocada que com diu l'autor busca la veu del seu silenci, protesta com dins l'obra *Têtes mortes* on el narrador confessa: “*J’ai l’amour du mot, les mots ont été mes seuls amours, quelques-uns*”<sup>499</sup> o l'*Innombrable*, que diu: “*...Je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres... des mots je suis tous les mots, ces étrangers...*”<sup>500</sup>.

Samuel Beckett fou, sense dubte, un home de lletres poc habitual. I no només per la peculiaritat de la seva obra, sinó perquè va decidir viure allunyat de tot reconeixement i no va ocupar cap de les possibles dedicacions que s’han trobat a l’escriptor dins de la cultura de masses. En aquest sentit, Franz Kafka, del que hem parlat anteriorment, seria un altre exemple - ja extingit en l’actualitat excepte alguns casos - del mateix tipus d’escriptor “autònom” en qui la passió per l’escriptura és quelcom consubstancial a la pròpia existència; Kafka es veié impel·lit a escriure, l’escriptura se li va imposar<sup>501</sup>. És important, en aquest sentit, l’afirmació que l’autor formulà el gener de l’any 1912 en els seus diaris:

“Quan en el meu organisme es produí l’evidència que la creació literària era la inclinació més productiva de la meua naturalesa, tota ella s’hi abocà i deixà inactives aquelles altres facultats que tendien al gaudi sexual, a la fruïció en el menjar, en el beure, en la meditació filosòfica i, més que res, en la música. Amb totes aquestes inclinacions m’aprimava. Fou necessari perquè, en conjunt,

---

<sup>498</sup> Beckett, S., *Fin de Partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p.62

<sup>499</sup> Beckett, S., *Têtes mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p.64

<sup>500</sup> Beckett, S., *L’innombrable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p.166

<sup>501</sup> Llovet, J., “Prólogo”, dins Kafka, F., *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos.*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 9 : “...en el caso particular de Franz Kafka, asistimos a una especie de impulso difícilmente incontrolable, muy parecido, en cierto modo, al impulso ingobernable que empujaba a Cervantes a leer cuanto cayera en sus manos, incluidos, como él mismo dice, los papeles rotos que encontraba por la calle. Kafka ni siquiera tomó un día la decisión de “escribir”. La escritura se le impuso como a cualquiera de nosotros se le impone, sin voluntad mediante, la tarea de respirar.”

les meves forces eren tan disminuïdes que només concentrant-se una mica podien ser útils als meus projectes literaris”<sup>502</sup>.

En aquest sentit, Kafka s’assembla en certa manera al model de Beckett i més encara quan Kafka opta per escriure en la llengua alemanya de Praga tal i com és, amb el seu empobriment, com l’”empobrir-se encara més” de Beckett. Arribar a trobar-se en la pròpia llengua com un estranger, dèiem abans. Com per exemple el personatge del conte de Kafka “*El gran nadador!*” – tal vegada el Kafka més proper a Beckett, com comenta Deleuze - que accepta sense pesar la seva condició d’extraterritorialitzat i deslocalitzat lingüísticament, remarcant de manera precisa l’acceptació i el fer-se càrrec de tot el que implica aquest fet:

“... pero a partir de aquí ya nada es cierto, ni estoy en mi tierra, ni los conozco a ustedes, ni los entiendo. Sin embargo, me gustaría añadir algo que no contradice exactamente, aunque sí de algún modo, la posibilidad de una confusión: no me molesta demasiado no entenderlos, y a ustedes tampoco parece molestarles demasiado no entenderme.”<sup>503</sup>

És aquesta, una decisió – la de pretendre empobrir-se encara més - que es dona tant en Kafka com en Beckett, gràcies a que van efectuar les mateixes concessions. James Joyce, per exemple, també pateix voluntàriament aquest procés d’extraterritorialització, però a partir d’uns procediments d’exuberància i sobredeterminació dels significants de diferents llengües. Per Joyce, implicava una preocupació principal poder multiplicar la potència semàntica del vocabulari anglès i combinar-lo amb paraules provinents d’altres llengües. Alguns dels procediments utilitzats per Joyce han estat utilitzats posteriorment per a crear un nou procediment literari consistent a conservar els valors fonològics d’una llengua tot utilitzant els mots d’una altra llengua. Amb aquest exercici entre sons i lletres, la literatura s’acostava ja al que després anomenàrem poesia concreta.

---

<sup>502</sup> Kafka, F., *Diaris (1910-1923)*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 144

<sup>503</sup> Kafka, F., “¡El gran nadador!”, *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos, Op. Cit.*, p.192

Com diuen Deleuze i Guattari<sup>504</sup>, el cas de Joyce és diferent del cas de Kafka i Beckett des del moment en què en aquests dos autors el procés de singularització es produeix a través de la sobrietat i ressecament de la llengua d'escriptura. Tant el cas de Kafka com el cas de Beckett són exemples de literatures “menors” en el sentit deleuzià. Aquest acte de pobresa voluntària, a força de sequedat i sobrietat és un procés extraordinari de la mateixa manera que ho aconsegueix ser el de Joyce per aconseguir deslocalitzar la literatura i fer-la esdevenir *revolucionària*<sup>505</sup>.

Tot i els punts de contacte de Kafka i Beckett amb la literatura “menor”, cal precisar que la relació de Kafka amb el multilingüisme – el txec, l'alemany i el yiddish - es diferent d'allò que significa el plantejament beckettian. D'entrada, perquè Kafka va escriure totes les seves obres en alemany a excepció d'algunes cartes escrites en txec i dirigides a la seva companya Milena. Per aquesta raó, la relació de Kafka amb les diferents llengües d'escriptura no té les mateixes conseqüències que el cas de Beckett. El de Kafka és el mateix cas de Joseph Conrad, escriptor polonès que viurà en tres llengües – polonès, francès i anglès – però que escriurà tota la seva obra en anglès. Albirem la necessitat de trobar la “veu poètica” en certa imprecisió, en cert dubte provinent d'una llengua que l'escriptor no té totalment sota control. L'escriptor que escriu en una llengua *altra* és un escriptor que accepta que l'escriptura és un procés de recerca. Com diu Paul Coates :

“The writer who is drawn to a foreign tongue is one for whom writing involves continual failure, as it does for Beckett, who has long proclaimed the artist's prerogative of failing more comprehensively than any other man.”<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> Deleuze, G. & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p.35

<sup>505</sup> *Ibidem*, p.48 : “Il n'y a de grand et de révolutionnaire que le mineur. Haïr toute littérature des maîtres.”

<sup>506</sup> Coates, P., *The Double and the Other: Identity As Ideology in Post-Romantic Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 1988, p.95

L'escriptura entesa com un procés de recerca, com una activitat en ella mateixa, una activitat tautològica que ens porta a la distinció que Roland Barthes va fer entre l'*écrivain* i l'*écrivain*<sup>507</sup>. L'escriptor bilingüe representa el que podríem considerar un doble moviment d'exterioritat, d'exili, respecte les diverses llengües.

“Mais l'écrivain comme polymathe linguistique, aussi activement à l'aise dans plusieurs langues, est quelque chose de tout nouveau. Que les trois figures de probable génie dans la fiction contemporaine – Nabokov, Borges et Beckett – aient toutes trois pratiqué en virtuose plusieurs langues différentes est un fait terriblement intéressant. Jusqu'ici, on n'en a guère saisi les implications pour le nouvel internationalisme. Leur performance et, dans une moindre mesure, celle d'Ezra Pound, qui prend délibérément en sandwich langues et alphabets, suggèrent que l'on peut voir dans le mouvement moderniste une stratégie d'exile permanent.”<sup>508</sup>

La llengua literària com una estratègia d'exili permanent. És precisament aquest el cas que aquí ens ocuparà. Hem vist en aquest capítol que l'escriptor haurà de construir-se una mena de llengua estrangera, una llengua pròpia i que aquesta llengua pròpia estarà necessàriament desvinculada de la llengua materna perquè tota llengua materna es troba travessada per l'exterioritat. Trobar aquesta llengua no vol dir anar a la recerca d'una llengua íntima, sinó a la recerca d'una llengua exclusiva. Això és el que intentarem veure com es tradueix en el cas de Gimferrer partint dels pressupòsits que aquí hem desenvolupat, i analitzant les diferències entre la producció en les diferents llengües. L'escriptor modern, com ens diu George Steiner, no tria la llengua a partir d'una decisió externa a l'escriptura, sinó que la decisió ve condicionada per raons internes a l'acte mateix d'escriure.

---

<sup>507</sup> “L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe transitif de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence: il agit mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument: le langage.” Barthes, R., “Écrivains et écrivains”, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.153

<sup>508</sup> Steiner, G., *Extraterritorialité, Op. Cit.*, p. 33

L'anàlisi del fet d'*escriure entre vàries llengües* que es dóna en tots els escriptors moderns – que fan literatura moderna -, posa sobre la taula una altra extensió de la problemàtica que plantejàvem inicialment, i que concretarem en els capítols posteriors, centrant-nos en el cas català/castellà.





## 2.2 D'allò públic a allò privat. Particularitats d'un canvi de llengua

### 2.2.1 Català i castellà: Escriure *entre* diverses llengües

Escriure *entre* diverses llengües fa al·lusió a un espai indeterminat, a un espai no decidit. Un espai de frontera, dèiem. Abans de res, no podem sinó intentar definir de quin espai es tracta, o almenys circumdar-lo, per a acostar-nos a la seva caracterització. Qualsevol text literari - considerat unitàriament - posa en marxa un seguit in comptable de registres i referències que ens revela la seva condició semiòtica heterogènia. De fet, tot i que els textos literaris estiguin escrits en una llengua "particular", haurem d'acceptar que incorporen altres llengües en el procés creatiu. En aquest mateix sentit, i com hem vist abans, no podem dir que existeixi un registre exclusivament literari de cada llengua i, per tant, tot discurs literari incorpora diferents registres lingüístics que també ens parlen d'aquest "escriure *entre* diverses llengües". Aquests processos multilingües que es donen indefectiblement en tot text literari fan que tota llengua literària s'organitzi a través d'una estructura "entre diverses llengües" i vagi transformant-se i variant a mesura que el procés d'escriptura avança, i creix el seu espai de recepció. D'això parlàvem també quan fèiem al·lusió a la constitució d'una veu pròpia.

Expressada aquesta reserva davant de l'*entre diverses llengües* amb el qual començàvem el capítol i que podia resultar conflictiu per poc entenedor, caldrà ara que ens ocupem del nostre cas particular. La situació de coexistència del català i el castellà que es dona en els territoris històrics de parla catalana de l'actual Estat Espanyol ha estat constant objecte d'estudi profund i minucios, especialment per part de la sociolingüística. Els estudiosos han intentat definir i perfilar la particular relació lingüística que s'estableix entre les dues llengües. Però el que aquí es pretén no és pas tractar, com faria la sociolingüística, el tema del

bilingüisme i els conflictes polítics i socials que pot implicar l'equilibri o desequilibri que es produeixi en els usos de cada una de les llengües que conviuen, o el paper que la societat determina a cadascuna de les llengües, sinó veure com aquesta heterogeneïtat lingüística es trasllada a la literatura contemporània per a poder observar, dins l'àmbit literari, quins motius porten a la tria de l'escriptor i tot el que aquesta decisió comporta.

Com ja hem comentat més amunt, tota literatura està travessada pel multilingüisme perquè integra diferents registres i referències que ens evocuen altres idiomes, altres llengües. Tot i així, pel que fa a la decisió, des d'un punt de vista eminentment utilitarista, i deixant per un moment de banda tot allò connotatiu que pot expressar un text literari, no podem sinó acceptar que es produeix, per part de l'escriptor, la tria d'una sola llengua, més enllà de la seva condició dialògica. L'escriptor escriu, doncs, en una llengua o en una altra, o d'una a l'altra, acceptant els canvis de codi que es puguin produir dins del mateix discurs. Com hem vist anteriorment, aquesta decisió pot venir condicionada per distints elements lligats a diferents circumstàncies sociològiques que aquí no ens entretindrem a avaluar ni analitzar perquè això no incideix en el que ens ocupa.

En el context de la literatura produïda a Catalunya, ens trobem amb el cas d'escriptors que viuen instal·lats *entre* dues cultures diferents de llengües diferents. En conseqüència, en aquesta societat particular aquests escriptors es veuen obligats a decidir si escriuen en una llengua o en una altra i, necessàriament, aquesta elecció posa sobre la taula tres qüestions: en primer lloc, evidentment, és necessari que l'escriptor pugui triar; després, cal destacar el posicionament de l'escriptor respecte un seguit d'implicacions socials i polítiques, i, per acabar, aquesta elecció suposa la posada en relació, *de facto*, de la literatura d'un autor, amb la tradició de la llengua en qüestió. "Tot el que no és tradició, és plagi" deia Eugeni D'Ors per intentar explicar que tota literatura cal que integri la tradició encara que sigui per a subvertir-la. Si l'escriptor no pren consciència

d'aquest vincle indefugible l'únic que li queda és repetir el que ja s'ha fet i, en conseqüència, caure en el plagi.

No ens sembla que, tal i com hem explicat, la tria de la llengua sigui una operació aproblemàtica per a l'escriptor modern – ni tampoc, evidentment, en el cas de l'elecció català / castellà – tal i com sembla expressar Francesc Vallverdú: “no hi ha “elecció” perquè l'escriptor ve condicionat per la llengua que usa habitualment. [...] L'escriptor, en adoptar una llengua, [...] ho fa sense considerar de manera conscient les implicacions literàries i menys encara lingüístiques de la seva decisió”<sup>509</sup>.

Alguns dels estudiosos del multilingüisme posen en relleu que un dels perills més clars a què s'exposen els escriptors en més d'una llengua es troba en el destorb que aquest fet provoca en l'expressió literària. Com comenta Vildomec<sup>510</sup>, si bé el bilingüisme fomenta els dots per a les ciències naturals, pot resultar un obstacle per a la creació literària. Altres estudiosos, com Badia i Margarit, assenyalen que la simultaneïtat del servei a dues cultures no és sense perills. Entre les conseqüències més importants assenyalen: el calc lingüístic, el calc estilístic, el calc cultural<sup>511</sup>. Enfrontades a aquesta posició, s'han desenvolupat teories que parlen sobre la viabilitat del bilingüisme literari a Catalunya. Un dels autors que més s'ha preocupat del problema del bilingüisme literari a Catalunya és Guillem Díaz-Plaja. És conegut l'article<sup>512</sup> amb el qual inicià una polèmica en què prengueren part altres autors catalans. Díaz-Plaja creu que el bilingüisme existeix i que resulta necessària la seva existència: “No acepto la imposibilidad biológica

---

<sup>509</sup> Vallverdú, F., *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p.55-56

<sup>510</sup> Vildomec, V., *Multilingualism. General linguistics and Psychology of speech*, Leyden, Sythoff, 1963, p.39

<sup>511</sup> Badia i Margarit, A.M., *Llengua i cultura als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1964, p.131

<sup>512</sup> Díaz-Plaja, G., *Prólogo a un libro: “Para entendernos”*, *Cuadernos para el diálogo*, 3, (XII/1963), p.17

de este hecho ni tampoco la teórica capacidad con la que algunos, con extraño masoquismo, niegan a los catalanes una destreza expresiva en dos lenguas”<sup>513</sup>.

Francesc Vallverdú a *L'escriptor català i el problema de la llengua*, després d'establir un seguit de categories sobre els diferents models de bilingüisme, es pregunta sobre quins són els escriptors contemporanis que han escrit en català i castellà:

“Hi ha escriptors bilingües? Sí [...] Modernament [trobem] escriptors com Llorenç Vilallonga, Sebastià Juan Arbó, Sebastià Sánchez-Juan, Maria Beneyto, Víctor Mora i algun més. [...] Notem primerament, que la fase bilingüe en els escriptors contemporanis citats ha estat transitòria. [...] Villalonga començà escrivint en castellà i, de fet, “l'evaporació de certes ambicions de l'escriptor castellà”, com diu Molas, no es produí fins al fracàs de la primera versió [...] D'altra banda crec interessant d'apuntar que en aquests escriptors es dona una característica, la qual caldria estudiar a fons i, sobretot, indagar-la en altres autors, per tal d'establir-ne la veritable dimensió: Em refereixo a llur despreocupació lingüística: Villalonga i Arbó posseeixen un vocabulari ric, són escriptors de raça, però el català en tots dos és poc sòlid.”<sup>514</sup>

Vallverdú sembla advocar per la impossibilitat que un escriptor bilingüe produeixi resultats satisfactoris en les dues llengües que escriu. Si busquem contraexemples a l'opinió de Vallverdú, ens trobem, per exemple, que a Josep Pla no el considera un escriptor bilingüe: “jo opino que el castellà de Pla és massa “fàcil” [...] El català d'*El Quaderns Gris*, en canvi, és tota una altra cosa i em sembla que sobre les seves altres qualitats literàries tothom hi deu estar d'acord”<sup>515</sup>. Aquesta distinció força Vallverdú a establir una diferència molt vaga entre llengua literària i llengua escrita culta. Aquest tipus de consideracions i diferències vinculades a

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p.17

<sup>514</sup> Vallverdú, F., *L'escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p.87

<sup>515</sup> *Ibidem*, p.83. Aquest aspecte concret de la poètica de Josep Pla ha creat certa controvèrsia. Cal veure: Pla, X., “Els trets essencials d'una estètica de la negligència”, *Josep Pla: Ficció autobiogràfica i veritat literària, Op. Cit.*, p.94-116

raons externes a l’escriptura no són les que a nosaltres ens interessaran. Com ja hem vist, des de la modernitat literària no podem apel·lar a raons com el “registre” o la “riquesa” per a considerar la literarietat d’un text, ni podem fer al·lusió a conceptes com “destresa” o “satisfacció” a l’hora de parlar dels escriptors bilingües, ja que l’escriptura s’entén com un procediment singular i no imitatiu. Ens sembla que la visió de Vallverdú no té en compte el caràcter problemàtic del llenguatge i no qüestiona la difícil relació – mai estabilitzada - que l’escriptor té amb tota llengua d’escriptura – sigui quina sigui aquesta llengua -.

En un conegut article publicat a la revista *Ínsula*<sup>516</sup> l’any 1953, en plena postguerra, Gabriel Ferrater es preguntava per les raons que portaven als catalans a fer la seva literatura en català o en qualsevol altra llengua. Aquesta pregunta no posa en dubte l’àmbit lingüístic i literari en què incideix Ferrater ni qüestiona la separació entre cultura catalana i castellana<sup>517</sup>. Com afirma Arthur Terry: “seria un error considerar Ferrater com un poeta que només per casualitat escriu en català. Molt pocs poetes catalans contemporanis, en efecte, tenen un sentit tan pregon de les possibilitats de la seva llengua”<sup>518</sup>. Tot i així, després de definir la cultura catalana com una cultura de la qual van desaparèixer diverses formes culturals<sup>519</sup>, Ferrater es qüestiona la tria de la llengua per part de l’escriptor i es pregunta per la possibilitat que la llengua literària no es correspongui amb la llengua d’ús ordinari:

“¿Pueden los catalanes de hoy abandonar el catalán como lengua literaria? Pero es obvio que el problema es mucho más abordable por su

---

<sup>516</sup> Ferrater, G., «Madame se meurt», *Ínsula*, 95, 1953, p. 12-13, reproduït dins Ferrater, G., *Vers i prosa*, València, Eliseu Climent, 1988, p.120-126

<sup>517</sup> A la pregunta «¿Qué diferencias encuentra usted entre el castellano hispanoamericano y el peninsular?», Ferrater respon : «Hombre, yo soy un escritor en catalán y me es difícil contestar porque ese problema lo veo desde fuera [...] Soy un escritor en otra lengua; conozco bien el castellano pero no es mi lengua », dins Campbell, F., “Gabriel Ferrater o las mujeres”, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p.381-396

<sup>518</sup> Terry, A., “Gabriel Ferrater: el sentit d’una vida”, *Quatre poetes catalans:Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona, Edicions 62, 1991, p.16

<sup>519</sup> “Al decir que la cultura catalana se halla en trance de muerte, queríamos significar únicamente que ciertas formas culturales se esfuman una tras otra”, dins Ferrater, G., «Madame se meurt», *Vers i prosa, Op. Cit.*, p.122

extremo inicial: [...] En efecto: hacia 1890 se produce el fenómeno que se podría llamar de la segunda *renaixença*, y éste es el que ofrece interés para nosotros. La lengua que durante más de medio siglo había servido sólo para el desahogo de los impulsos de un lirismo más o menos dominical, se convierte en lengua de expresión de la cotidiana seriedad. [...] Un momento de reflexión nos muestra que esta segunda reflexión del catalán no es más que la manifestación catalana de un fenómeno general español. Maragall, Ors o Casellas prefirieron entonces el catalán al español, exactamente por las razones que impulsaron a Azorín, Unamuno, Baroja u Ortega a crear un nuevo español, a abandonar los ritmos y las formas estilísticas del español de Campoamor y de Cánovas, y a sustituirlos por otros. Y para un oído español de hoy, educado en las inflexiones de *Castilla* o de *César o nada*, un discurso de Donoso es poco menos que un texto extranjero”<sup>520</sup>.

Amb aquest text Ferrater torna a plantejar la qüestió de la *llengua estrangera* proustiana de què parlàvem abans i que sembla reclamar tot text literari modern. El pas del català al castellà per part d’un seguit escriptors – ja ancorats sense discussió a la modernitat –, i que l’autor identifica amb el pas de les *formes* de l’espanyol del segle XIX a les *formes* de l’espanyol de la generació del 98, és produeix, segons Ferrater, a causa de la necessitat que troben aquests escriptors de cercar una nova veu que s’apropés de la llengua quotidiana d’ús<sup>521</sup>. Segons Ferrater aquesta recerca de *sinceritat estilística*, com ell mateix l’anomena, ve condicionada pel fet de trobar-se sense cultura: “¿Por qué los españoles del fin de siglo, catalanes o no, creyeron que la literatura y en definitiva la cultura toda, había de ser, antes que nada sincera? Sencillamente porque se encontraron *sin cultura*.”<sup>522</sup>

Tal i com hem exposat en els capítols precedents, no creiem que aquesta qüestió es pugui bandejar de forma tan reduccionista. No ens sembla accidental que aquest fet que ens explica Ferrater es produeixi precisament a finals del segle XIX

---

<sup>520</sup> *Ibidem*, p.122-123

<sup>521</sup> *Ibidem*, p.123

<sup>522</sup> *Ibidem*, p.124

que és precisament el mateix moment que nosaltres identificàvem amb el procés d'autonomia que pateix el llenguatge. Al nostre entendre, la voluntat de recerca d'una veu no està tan vinculada a la necessitat d'ancorar-se en la *sinceritat lingüística* de què ens parla Ferrater, sinó en l'autonomia del fet literari que problematitza la modernitat.

Per aquesta raó ens sembla que el fenomen no va lligat a la tinença d'una cultura sinó que apel·la a raons d'àmbit més general. El cas de França, que Ferrater distancia clarament de la casuística catalana i espanyola, és semblant i pot resultar paradigmàtic perquè tot i tenir el que Ferrater considera *una cultura*, també pateix, com hem vist, aquest procés. Un altre clar contraexemple, que anteriorment també hem analitzat, és troba en l'àmbit dels gèneres literaris. És a partir de principis del segle XX que es comencen a publicar dietaris privats dels escriptors, tant a França com a Catalunya.

Com hem explicat, tot i no estar d'acord amb les respostes que troba Ferrater a les seves preguntes, no podem negar que la tria d'una llengua d'escriptura té incidències i resulta un element determinant en la formació de la identitat personal de l'escriptor. Aquest fet condiona la manera en què l'escriptor quedarà vinculat a la societat que l'envolta. Triar una llengua implica l'associació de l'escriptor a un seguit de llocs comuns d'una cultura determinada. Pel que a nosaltres respecta, pararem atenció als escriptors pel quals l'elecció de la llengua està lligada a les possibilitats que pot oferir la llengua i el vincle que són capaços d'establir amb ella, és a dir, els escriptors que trien la llengua d'escriptura per qüestions immanents a la llengua i no pas per qüestions alienes a ella.

Tot i no voler centrar-nos en qüestions històriques és important considerar i no perdre de vista que els diferents temps històrics i els esdeveniments que els han anat conformant han modificat la relació dels escriptors amb la llengua. Pel que a nosaltres ens ocupa, resulta especialment interessant el cas dels escriptors catalans que comencen a escriure entre els seixanta i els setanta. Si partim d'un fet històric



tan transcendental com fou la guerra civil espanyola, ens trobem que ens hem de fixar en la generació nascuda entre els anys 1939 i 1949. El que ens sembla destacable d'aquesta generació, i que la fa diferent de les altres, és que va ser la primera generació que es va educar en la primera postguerra i es va formar sota el franquisme. Com explica Gimferrer:

“Primer us he de dir que la meua generació és especial, perquè és l'única generació europea nascuda després de la guerra mundial que ha viscut des de la infantesa el feixisme com a única realitat coneguda. No insistiré més en aquest punt, però no oblidem que és un cas única a Europa i no gaire freqüent al món.”<sup>523</sup>

És una generació que va participar, sense possibilitat de tria, d'uns referents i uns valors que pertanyien a la tradició espanyola i que bandejaven la tradició històrica i cultural catalana. Aquesta particularitat singularitza el cas català/castellà de la resta de casos que hem exposat. Com comenta Àlex Broch:

“Esta generación de los años setenta se formó en la inmediata posguerra. Fue el tiempo más duro del franquismo que invocaba una España eterna y única dónde la lengua de cultura y relación era el español. Prohibido el catalán – como el vasco o el gallego – todos nosotros, los representantes de esta generación, fuimos educados sin el conocimiento de nuestra propia lengua, ni de nuestra historia, ni de nuestra cultura. Sin tradición, ni raíz, sin memoria histórica y sin recuerdo no hubo en nuestra educación ningún elemento de cohesión cultural con nuestro imaginario colectivo o nacional”<sup>524</sup>.

Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells publiquen l'any 1971 el seu llibre *La generació literària dels setanta*<sup>525</sup> on reuneixen vint-i-cinc representants

---

<sup>523</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.24-25

<sup>524</sup> Broch, A., “Identidad y lengua. Escribir entre dos culturas: La generación literària de los años setenta”, dins Arnau, P. & Joan, P. & Tietz, M., *Escribir entre dos lenguas, Op. Cit.*, p.78

<sup>525</sup> Graells, G. J. & Pi de Cabanyes, O., *La generació literària dels setanta*, Barcelona, Pòrtic, 1971

d'aquesta generació a partir d'un seguit d'entrevistes<sup>526</sup>. Consideren que aquest grup conforma una generació i en defineixen algunes de les característiques essencials que els distingeixen dels nascuts a partir de l'any 1950. Aquest llibre va ser vist com una primera aproximació crítica al grup d'escriptors que havent nascut una vegada acabada la guerra civil, van constituir el trencament amb els anteriors moviments de la literatura catalana. Cal remarcar que la primera edició de l'any 1971, editada per l'editorial Pòrtic, va ser segrestada pel règim franquista poc després de la seva aparició i el llibre va ser retingut durant cinc anys.

En primer lloc cal dir que aquests escriptors van néixer tots durant la primera postguerra i en van patir les conseqüències. Van viure l'eclosió de la seva joventut durant els anys seixanta i davant la realitat del país adoptaren dues posicions diferenciades: o bé foren evasius, o bé es significaren políticament<sup>527</sup>. La gran majoria separen l'art de la política, però ens interessa veure quina relació mantenen tant amb el català com amb el castellà. Prohibit el català a la primera postguerra, aquests escriptors visqueren sense el coneixement de la tradició cultural catalana i sense la integració de cap element que fos cohesionant d'una imaginari col·lectiu propi. Són, doncs, escriptors autodidactes, fet que resulta inevitable donades les condicions precàries del català tant a l'escola primària com a la universitat. Els diferents cicles educatius i acadèmics d'aquests autors foren exclusivament en castellà, i els referents culturals els foren imposats des d'una tradició que ignorava qualsevol altra forma d'expressió que no fos la castellana. Són escriptors que establiren contacte amb el català pel seu propi compte:

---

<sup>526</sup> Els representants de la generació dels setanta, escollits per Pi de Cabanyes i Graells, són els següents: Jaume Fuster, Marta Pessarrodona, Robert Saladrigas, Terenci Moix, Narcís Comadira, Gabriel Janer Manila, Francesc Parcerisas, Montserrat Roig, Jordi Coca, Josep M. Nadal, Jordi Teixidor, Miquel Bauçà, Josep M. Benet i Jornet, Pere Gimferrer, Jordi Bordas, Maria Antònia Oliver, Jaume Melendres, Josep Elies, Anton Carrera, Jaume Pomar, Josep M. Sonntag, Guillem Frontera, Àlvar Valls i Ramon Gomis.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p.13: "...dos tipus de posicions: unes evasives, teorètiques, concretades en la *gauche divine* i similars, i unes altres radicalitzades, extremistes, concretades en nombrosos grupuscles heterodoxos, en les *gauches proletairiennes*, ectètera. És l'heterodoxia al carrer, a l'art, a la literatura. Una característica d'aquesta gent és que adopten actituds més revoltades que de militància, en termes generals."

“La immensa majoria comença a escriure en castellà, conseqüència lògica de l’escamoteig sofert a l’escola i sovint també a casa, del que ha estat i és la cultura i, més concretament, la literatura catalanes. Tot això produeix una vacil·lació a l’hora d’aclarir si hi ha un trencament o una continuïtat amb les generacions anteriors i amb la tradició, que molt sovint han descobert en una etapa avançada de la seva formació.”<sup>528</sup>

El fet que no poguessin accedir al català fins molt avançada la seva formació provocà que la llengua de cultura esdevingués el castellà – ja que era aquesta la tradició cultural a la qual es podien incorporar per ser l’única que coneixien –. Per la mateixa raó, com comenten Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells, molts dels escriptors que començaren a escriure durant els anys seixanta ho van fer en castellà. Això fa que el coneixement del català sigui molt divers en el grau de profunditat i que, si bé tenien unes idees formades sobre la tradició cultural castellana, francesa o fins i tot anglesa, els costés més fer al·lusió a la tradició catalana.

“Generalment, ja ho hem dit, tots han passat una etapa de producció en castellà. Com es pot comprovar en cada cas, això va des de l’èxit i el reconeixement com a escriptor en castellà, fins a qui després dels primers fracassos ho abandona definitivament. Hi ha també algunes persones que començaren en un català més o menys defectuós. El procés d’abandó d’una llengua, i, per tant, de tot un sistema cultural aliè, s’ha produït en prendre consciència del no funcionament, de l’artificiositat de la producció en aquesta llengua no pròpia.”<sup>529</sup>

Tot i haver rebut una educació en castellà, aquests autors tenen la impressió d’escriure en la llengua pròpia quan escriuen en català. Veiem, doncs, que són uns escriptors que pateixen un procés d’apropament a una cultura – que en molts casos coneixien només gràcies a la tradició oral - diferent de la tradició literària i

---

<sup>528</sup> Graells, G. J. & Pi de Cabanyes, O., *La generació literària dels setanta*, *Op. Cit.*, p18

<sup>529</sup> *Ibidem*, p.17

cultural que havien après i en la qual havien viscut. Anys més tard, aquests escriptors van haver de fer un procés de descobriment i assumpció de la tradició cultural pròpia que els havia estat escamotejada. És aquesta la primera generació nascuda a la postguerra que escriu *entre* dues cultures, entenent que tot i que la literatura catalana i l'espanyola comparteixen evidentment certa "analogia de contextos" històrics i socials, no cal dir que a través dels anys, han creat i desenvolupat tradicions diferents i que, per tant, els escriptors es troben entre dues tradicions. Tot i així, només es decideixen pel català per a la creació i accepten seguir escrivint en castellà per a la producció d'assaig i periodisme.

“La unanimitat sembla absoluta quant al bilingüisme. Accepten el català, per a fins creatius, i evidencien una ferma convicció adquirida a partir del pas al castellà, els que ho han fet, i de sempre aquells que van començar directament en català. Igualment hi ha una acceptació del bilingüisme per als aspectes literaris no *creacionals*, singularment assaig i periodisme. Això no es produeix pas pel fet de creure en una superioritat del castellà com a vehicle transmissor d'idees, no, sinó perquè veuen clarament l'evidència de la més gran difusió i facilitats que els representa el castellà en aquests aspectes.”<sup>530</sup>

Aquest multilingüisme, que correspon a la “*diglòssia literària*” de la qual hem parlat anteriorment, no es fonamenta en una superioritat del castellà en l'expressió de conceptes i idees, sinó en la difusió que aquesta llengua permet. Aquest fet es dona majoritàriament en els escriptors que decideixen fer la seva producció literària en català, com per exemple Montserrat Roig, Gabriel Janer Manila o Jaume Fuster. Altres autors d'aquesta generació decideixen escriure exclusivament en castellà, com és el cas d'Eduardo Mendoza, novel·lista d'èxit nascut a Barcelona, que porta a terme una producció en llengua espanyola, exceptuant una peça teatral en català, *Restauració*<sup>531</sup>, que ell mateix traduirà al castellà l'any següent. Tenim també el cas de Manuel Vázquez Montalbán, barceloní que escriu en castellà les seves novel·les i assaigs en castellà, tot i que

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, p.20

<sup>531</sup> Mendoza, E., *Restauració*, Barcelona, Seix Barral, 1990

contempla entre les seves obres el text d'alguns musicals en català, algun llibre d'entrevistes i diversos articles. Un altre cas també interessant a destacar és el de Baltasar Porcel, escriptor que ha portat a terme una important obra de creació en català i que ininterrompudament ha escrit en castellà a la premsa. Per acabar aquesta llista bàsica d'escriptors que acompanyen el nostre autor, no podem oblidar-nos de Terenci Moix: escriptor d'importants novel·les en català – *El dia que va morir Marilyn* (1970) o *El sexe dels àngels* (1992) -, publicà també literatura en castellà durant tota la seva vida – *No digas que fue un sueño* (1986) o els tres volums de memòries reunits sota el títol genèric d'*El peso de la paja* (1993-1998) -.

A més de tots aquests exemples, el cas menys habitual de tots els que hem presentat, i el que a nosaltres ens resulta més interessant, és el de Pere Gimferrer. En el cas d'aquest autor, que escriu obra de creació primer en castellà i després en català i que aconsegueix destacar en ambdues llengües, no es produeix, com és el cas d'altres escriptors, una superposició en les llengües de creació poètica, fet que el singularitza. Com diu ell mateix: “No se m'ha plantejat mai el dubte del bilingüisme per a la creació”<sup>532</sup>. En els següents capítols intentarem analitzar les particularitats d'aquest cas.

---

<sup>532</sup> Pi de Cabanyes, O. & Graells, G. J., *La generació literària dels 70.*, Op. Cit., 1971, p. 186

### 2.2.2 Pere Gimferrer: Motivacions d'un canvi de llengua

Si ens centrem en la seva obra poètica, allò que ens cridarà més l'atenció de la trajectòria creativa de Pere Gimferrer, i que al mateix temps resulta cabdal per entendre la seva evolució com a escriptor, és el canvi de llengua que en un moment precís es produeix en la seva obra. En un moment donat, després d'haver rebut el *Premio Nacional de Poesía* per *Arde el Mar* i essent reconegut com un dels escriptors renovadors de la literatura espanyola, Pere Gimferrer decideix l'any setanta d'utilitzar el català com a llengua d'expressió poètica. En aquest capítol intentarem resseguir les motivacions i raons que porten el poeta a canviar – pel que fa a la creació poètica – de la llengua castellana a la catalana i, posteriorment, tornar a adoptar el castellà com a llengua literària.

“Jo escrivia en castellà perquè m’hi havia educat, però jo sabia que era Pere i no Pedro, per a fer versos. Era un joc literari, allò, i en resultava una poesia molt artificiosa. Això, unit a la nàusea que em va produir l’ambient de la *gauche divine* i el d’alguns joves escriptors castellans, em va semblar tan bèstia que vaig decidir d’escriure en català. Un fàstic, més que un cansament, un joc que a més a més, havia tingut conseqüències nefastes. El món literari castellà que jo tractava (i aquest era encara un dels més recents) era un pacte descarat amb l’academicisme. No se m’ha plantejat mai el dubte del bilingüisme per a la creació. Hi va haver una època que fins i tot em va fer angúnia la llengua castellana: això és una cosa absurda que ja he deixat.”<sup>533</sup>

L’escriptura en castellà es presenta en Gimferrer com la possibilitat de portar a terme un joc literari. Així, doncs, l’autor és capaç, a través del castellà, de treballar la seva obra poètica com a quelcom allunyat de la seva persona. Tot i escriure en primera persona, ja des d’alguns dels seus primers poemes, la presència del *jo* no deixa de ser mai la presència d’una altra veu allunyada de l’individu. Evidentment, com hem explicat en el moment de resseguir l’itinerari

---

<sup>533</sup> Pi de Cabanyes, O. & Guillem Jordi Graells, *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949, Op. Cit.*, p.185-186

de l'escriptor, el joc de màscares que posa en marxa Gimferrer en la seva poesia no és tan sols un recurs que emprà en la seva escriptura en llengua castellana, sinó que el prossegueix en tota la seva obra<sup>534</sup>.

Els primers textos en castellà sorgeixen a partir del desenvolupament de certa fascinació pels textos literaris. L'accés natural a la literatura es produeix a través de la literatura clàssica castellana – la difusió de la literatura estrangera era molt minsa i tot i que els llibres en català deixen d'estar prohibits l'any 1947, hi havia grans dificultats per a poder accedir-hi -. Com hem explicat, aquesta primera poesia en castellà s'estableix a partir de la convenció que imposa una tradició molt determinada, amb la qual Gimferrer es distancia molt de la llengua col·loquial per a portar a terme un exercici d'experimentació i de *pastiche* amb una voluntat "lúdica" que, en aquells moments, difícilment hagués pogut fer en llengua catalana. I això, no pas perquè no sigui capaç d'escriure un *pastiche* en català –de fet, anys després ho farà - sinó perquè per Gimferrer, durant aquells anys, l'escriptura en llengua "materna", és a dir, en català, sembla comprometre de manera directa la individualitat de qui escriu, i això l'allunya del *pastiche*. En aquesta primera etapa el castellà resulta un instrument amb el qual Gimferrer pot escriure quelcom desvinculat d'ell mateix.

Una vegada esgotat el personatge poètic que s'expressa en castellà, la poesia de Gimferrer tanca un cicle després de publicar *Extraña fruta* l'any 1969<sup>535</sup>. L'autor s'adona que cal que escrigui en la llengua en la qual va aprendre a designar les coses. Aquesta distància que genera la llengua és diferent en el cas de la llengua catalana que en el de la castellana. Aquest fet té a veure amb la diferent relació que el poeta manté amb ambdues llengües. Gimferrer es defineix com a

---

<sup>534</sup> Recordem els versos amb els quals comença el segon poema del seu primer llibre en català *Els Miralls* i que a través d'un exercici metapoètic, com el mateix poeta indica, ens parla d'aquesta concepció de la poesia com una màscara "La poesia és // un sistema de miralls // giratoris, lliscant amb harmonia // desplaçant llums i obres a l'emprovador..."

<sup>535</sup> Com ja hem explicat, no podem parlar d'un llibre en sentit propi, sinó que es presenta tan sols com una part dels poemes que Gimferrer escriu durant l'any 1968 i que ocupa la tercera secció del recull castellà *Poemas 1963-1969*.

monolingüe<sup>536</sup> i per tant la llengua castellana és una llengua amb la qual, com repetirà diverses vegades, li resulta molt difícil parlar d'ell mateix. El jo poètic no serà mai identificable amb el jo genuí, però la distància entre la persona i l'autor sembla ser diferent en el cas de la llengua pròpia, per molt a prop d'un mateix que es trobi la llengua apresada. La màscara que construeix en castellà no està deslligada de la seva autobiografia, però com comenta Manuel Vilas: “[está] fundada en la experiencia de un personaje poético exterior, alguien que pudiera resultar heroico y mítico, sublime y poderoso, pero fuera de su persona. Como si el poeta tuviera recelos profundos, escrúpulos misteriosos, para ser trasplantado y, moral y vitalmente, convertido en poesía”<sup>537</sup>. Com l'autor mateix explica<sup>538</sup>, Gimferrer aprèn a anomenar les coses - “la taula, el jardí, el carrer, la gerra” - en català. Posteriorment, les torna a aprendre novament, però aquesta vegada en castellà. El castellà es defineix com la llengua de l'escola, parlada tan sols a les hores de classe. Aquest és un element interessant que ens pot ajudar a entendre quina “funció” associa l'autor a cada llengua. Les paraules del poeta en una entrevista de l'any 1978 són certament reveladores:

“Hay un tipo de juego lingüístico que no es que no se pueda hacer en catalán, se hace, pero cuando se hace posee una funcionalidad no meramente lúdica, sino en función de una estructura mucho más compleja que compromete la individualidad de quien la escribe. Es decir, la literatura simplemente lúdica para un no castellano-hablante es más fácil hacerla en castellano, mientras que utilizar la lengua de uno, uno *siente* que ha de hablar de uno y en serio.”<sup>539</sup>

Sembla evident que Gimferrer entén la seva creació poètica en castellà com una pràctica purament artificiosa, que deixa molt més espai per a l'exercici i l'artifici, entenent-los com una cosa en cap cas pejorativa. Com recorda Jordi Gracia:

---

<sup>536</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit.* p.33

<sup>537</sup> Vilas, M., “ “Jo mateix era el meu somni”: algunas consideraciones sobre *Apariciones*”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.* p.55

<sup>538</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit.*, p.33

<sup>539</sup> Munné, A. “Función de la poesía y función de la poética. Entrevista”, *El Viejo Topo*, 26, (XI/1978), p.40-43



“El español aparece como herramienta expresiva adaptable al juego, como lengua para el artificio despersonalizado no comprometido con uno mismo. Sólo desde la adquisición definitiva del catalán como lengua poética, accede Gimferrer a una literatura de madurez más densa y cuajada.”<sup>540</sup>

Cal tenir en compte que aquesta clara distinció que efectua l'escriptor entre els distints àmbits que haurà d'ocupar cadascuna de les dues llengües en la creació no es tracta en cap cas d'un apriorisme. Per això, ens sembla interessant remarcar l'ús del verb “sentir” que hem subratllat en l'anterior fragment citat. El poeta sent, percep, que quan escriu en català no pot fer altra cosa que parlar seriosament sobre ell mateix. Aquest fet no ve condicionat per cap fet extern al propi exercici d'escriptura. Gimferrer experimenta, té el sentiment, pren consciència que només pot ser així. Que el canvi de llengua estigui tan vinculat a l'acte d'escriptura tindrà conseqüències molt serioses pel que fa a la literatura que se'n produeixi. No és, doncs, un canvi de llengua anecdòtic com podria ser el cas d'altres escriptors, sinó que sembla incidir en diferents aspectes cabdals de l'escriptura.

“Supone un cambio de plano muy serio porque en toda la poesía en castellano yo podía hacer hablar a un personaje poético, el poeta, que no era necesariamente yo. A partir de esa fecha el que habla soy casi siempre yo. Pero en casi toda mi obra castellana es el personaje el que escribe el poema. Aquel a quien Joan Ferraté, a propósito de Jaime Gil de Biedma, llamaba « el propio personaje fantasmal del poema ».”<sup>541</sup>

El tema de la personalitat del poeta, de la seva identitat literària, la transició entre la persona que viu, la persona que escriu i la veu del poema, és quelcom que va molt lligat al tema de la llengua. En un text de 1971, una vegada ja consolidat el canvi de llengua amb la publicació d'*Els miralls*, l'any anterior, Gimferrer comenta el canvi de llengua de l'escriptor Juan Larrea, que passà del castellà al

---

<sup>540</sup> Gracia, J., “Primera madurez de una poética: poesía en castellano”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.32

<sup>541</sup> Munné, A. “Función de la poesía y función de la poética. Entrevista”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.40

francès. En les paraules del nostre autor ens sembla reconèixer algunes de les raons que nosaltres hem associat al seu canvi:

“La adopción del francés supone la primera negación esencial. No había suficiente con disolver aquel andamiaje retórico; [...] el cambio de lengua afirma que no basta con destruir el idioma desde dentro: es preciso pasar a otro, para, desde él, afirmar una búsqueda que, en lo expresivo, conducirá a la disolución de la lógica.”<sup>542</sup>

Aquesta recerca de la qual ens parla Gimferrer, és la recerca de la identitat en l'espai literari. La distància entre Gimferrer i la seva veu resultarà insalvable; tot i així, hi ha una voluntat d'acostar-s'hi. Sembla que amb el canvi al català, Gimferrer intenta trobar una veu més propera a si mateix:

“L'autor dels textos no sóc en cap cas jo, cada llengua, cada modalitat literària (poesia, prosa) genera un autor independent de tu que té la seva pròpia vida. Quan llegeixo poemes meus antics, aquesta alteritat es fa present d'una manera clara, perquè jo mateix, íntimament, sóc diferent ara de com era fa quinze anys i a la vegada sóc també diferent en tant que autor d'uns textos molt diversos als que podria escriure. Així quan vaig començar a escriure en català, va ser sobretot perquè necessitava tenir una veu més pròxima a mi mateix que no la de l'autor dels textos castellans, perquè em calia acostar l'individu i el creador”<sup>543</sup>

En aquest procés d'acostament de l'individu i el creador que, com hem dit, va molt lligat al tema de la llengua, la poesia apareix com un gènere que, des de la modernitat, s'aventura a desvincular-se del món per intentar dir-se a si mateix. Com indica Mikhaïl Bakhtín<sup>544</sup>, la relació dialògica que s'estableix en la prosa

---

<sup>542</sup> Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía de posguerra”, dins Gimferrer, P., & Salvador Clotas, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, p.101

<sup>543</sup> Guillamón, J., “Entrevista: Pere Gimferrer, més enllà dels miralls.”, *Avui*, (27/I/1985)

<sup>544</sup> Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003 [1975], p.101

entre el discurs i el seu enunciadador, el trobem en poesia entre el discurs i el món: tota l'acció – la dinàmica del mot, la seva imatge – es resol, en poesia, entre la paraula i l'objecte. El poeta no substitueix el món amb les seves paraules, sinó que les paraules són aquest món. En aquest sentit la seva funció es la crítica de la precarietat del llenguatge erosionat. Com comenta el mateix Gimferrer:

“Tendremos identidad si el lenguaje no es para nosotros algo huidizo e inaprensible, si nos reconocemos en la palabra. Sea cual fuere la lengua empleada, la cohesión moral se halla en el centro; en la conciencia del lenguaje.”<sup>545</sup>

És a causa d'aquest vincle ineludible de la poesia amb la llengua, el seu immediat assentament a la pròpia realitat verbal, que per a Gimferrer la poesia és una forma de coneixement només accessible a través de la mateixa poesia. Aquesta definició ens pot ajudar a explicar el procés d'interiorització que es produeix en el canvi de llengua de la poesia del nostre poeta. En aquesta evolució, es produeixen canvis en la llengua i la temàtica desenvolupada per l'autor, amb el pas a una poesia que s'ha anomenat del “jo essencial” de caràcter marcadament filosòfic, com hem explicat a la primera part d'aquest treball.

En castellà, Gimferrer usa un lèxic arcaic vinculat a la tradició hispànica – com analitzarem posteriorment - i molt lligat a un ús estrictament literari. Pel que fa a l'obra poètica en català, en canvi, a més de desenvolupar una component metaliterària i un clar vincle amb la tradició literària catalana que és molt evident en alguns llibres com *Foc cec* o *El vendaval*, Gimferrer emprava paraules que el lector sap ràpidament què signifiquen. Darrera d'aquest canvi significatiu s'hi amaguen, sens dubte, les paraules del poeta Ezra Pound quan digué que el poeta no havia d'utilitzar, en el seus poemes, cap expressió que no pogués emprar en

---

<sup>545</sup> Bassets, L., "Dos académicos nuevos", *El País*, (19/IV/1985)

una conversa corrent<sup>546</sup>. Això aplicat al català fa referència al lèxic que el lector és capaç d’identificar immediatament:

“¿Qué palabras son éstas? Las del léxico rural o las del léxico doméstico no asociado con el mundo mecánico contemporáneo. Es decir las palabras que han permanecido inmunes a toda la acción *descatalanizadora* de la etapa franquista. Entonces este es el léxico básico sobre el que tiene que trabajar el poeta.”<sup>547</sup>

Aquesta idea, com bé recorda el poeta, cal entendre-la com el substrat sobre el qual treballar, però no pas com l’únic material de què ha de disposar. El poeta haurà d’incorporar en el seus textos altres registres i materials per arribar a construir una veu pròpia. Veiem, doncs, que el pas al català no té res a veure amb un problema de domini de la llengua, sinó que, com comentàvem anteriorment, està vinculat al exercici d’interiorització de la llengua mitjançant el procés creatiu que implica l’exercici poètic. En català, l’autor té la voluntat de mostrar com el llenguatge que millor funciona poèticament és aquell que el lector entén de manera clara<sup>548</sup>. Aquestes afirmacions ens parlen d’una determinada concepció de la poesia, i ens envien una altra vegada al cèlebre vers de Mallarmé del seu poema “Le tombeau d’Edgar Poe”: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, amb el qual el poeta francès expressa la voluntat de la poesia. El llenguatge poètic cal inventar-lo a partir del llenguatge utilitari (tribu), i passar així, mitjançant la purificació, de la univocitat del sentit a l’equivoc. Aconseguir posar cada paraula en relació amb les altres de tal manera que la creació de les diferents xarxes de sonoritat i sentit específics de cada poema, aconseguixin aprofundir en el que

---

<sup>546</sup> “Pound dijo que no se empleara en poesía ninguna expresión que uno no pudiera emplear en una conversación corriente”, Munné, A. “Función de la poesía y función de la poética. Entrevista”, *Op. Cit.*, p.40

<sup>547</sup> *Ibidem*, p.43

<sup>548</sup> Un clar exemple de com això es plasma podem prendre per mostra el primer poema del primer llibre que Gimferrer publica en català: “Diuen que Apollinaire escrivia // aplegant fragments de converses // que sentia als cafès de Montmartre: perspectives cubistes, // com els retalls de diari de Juan Gris”.

semblava una evidència. És aquesta l'actitud que pren el poeta i que sustenta la seva relació amb la llengua d'escriptura. Com ell mateix comenta: "Evidentment tota la gràcia de la llengua consisteix en una determinada feina d'estilització de la parla"<sup>549</sup>. Aquests elements que acabem de comentar són els que confereixen l'especificitat d'aquest canvi de llengua lligat a una evolució poètica. Les raons polítiques i morals, com reitera l'autor, queden desvinculades d'aquesta decisió. Com comenta el mateix poeta, per abordar idees o circumstàncies més lligades al nucli de la pròpia personalitat caldrà que recorri a la llengua materna. Això només afecta la creació pròpia i no pas l'assaig i, per aquesta raó, no ens sorprèn que Gimferrer segueixi escrivint assaig en castellà. L'any 70, doncs, i amb aquest canvi de llengua Gimferrer ens està parlant del tancament d'un cicle en la seva obra poètica i de l'obertura d'un altre.

Tot i aquesta necessitat que té Gimferrer de deslligar el canvi de llengua de tota possible raó política o moral, ens sembla trobar en la seva experiència vital certs indicis que també ens parlen d'aquest canvi. Cal dir que com hem explicat al primer capítol, vida i poètica han anat molt lligats en l'obra de Gimferrer. L'any 1969 Gimferrer coneix la que serà la seva dona, la pianista catalana Maria Rosa Caminals, a qui dedicarà tots els seus llibres de l'etapa catalana. L'autor explica aquest encontre en un dels textos més coneguts del seu dietari: "*La Terrassa Martini*"

"Aquella nit, hi havia una noia, enmig de tanta gent, a la Terrassa Martini. Ningú no ens va presentar. Com jo mateix, en algun moment o altre, d'esquena a la gent ella va mirar la claror estesa i marítima dels llums de la ciutat sota la finestra. Prou: ara cal seguir vivint. Peremptori, el temps no s'atura, i encara caldrà un parell d'anys perquè aquesta noia i jo, ens haguem conegut, ens haguem casat."<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup> Mengual, G & Bacardí, M., "Pere Gimferrer: Una altra historia", *Lletra de canvi*, (VI/1989), p.28

<sup>550</sup> Gimferrer, P., "La terrassa Martini", *Obra catalana completa.3. Dietari 1980-1982, Op. Cit.*, p.167-169

Ell mateix accepta aquesta influència de la que serà la seva dona, que es convertirà en un *agent provocador* de la seva obra: “He sido muy fiel a mí mismo y que la diferencia principal entre los primeros y estos últimos años ha sido la aparición de mi mujer – en el 70 -, que ha ejercido en mí una gran influencia”<sup>551</sup>. Pel que fa al pas del castellà al català, i a més de tot el que hem comentat anteriorment i que té a veure amb l'esgotament del personatge poètic i la presa de consciència del col·lapse del castellà com a llengua de creació i d'expressió, ens sembla interessant remarcar com la coneixença de Maria Rosa esdevé contemporània del canvi de llengua. Una vegada més, la vida i l'obra es tornen a confondre. Aquest vincle, que pot semblar purament contingent, queda demostrat en un dels textos que componen *L'agent provocador*. A “La llengua com a màscara”<sup>552</sup>, redactat l'any 98, l'escriptor vincula de manera explícita el seu pas al català i l'inici de la seva relació amorosa. Després dels anys del franquisme, que són associats als anys de les prohibicions, hi ha espai per a la llibertat, que en el text i en la memòria de Gimferrer queda associada al mot “paranys” pronunciat per Maria Rosa i que serà, com ell mateix recorda, la primera paraula del primer poema del seu primer llibre en català.

“Un mot enter, no trencadís, irreductible: “paranys”, deies, i, de cop i volta, era tot un poble de sons que s'encenia, i la nit n'esdevenia habitada, perquè un sol mot és prou fort per trencar el temps de la impostura; i ens agafàvem de la mà, i les màscares queien desfetes com rímel, i les veus ja no se sentien com si passessin per un filtre de cotó fluix, i els mots flamarejaven al full en blanc com un foc de bengales: el mot “parany” el mot “petricó”, el mot “abellidor”, el mot “oliaire”, el mot “pouar” [...] mots transparents, mots maridats amb l'ésser; mots que, de tan clars, eren tots claror; i, davant el Sàndor, la plaça era erta i colgada i cadavèrica, tenia la cara de la mort; però giravoltàvem, i tu havies dit “paranys”, i tot, de sobte, era veritat, i tot esdevenia

---

<sup>551</sup> Berasategui, B., “Pere Gimferrer: la creació, el estilo, el método”, *ABC*, (20/IV/1985)

<sup>552</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.75-78

veritat [...] i l'un davant de l'altre, ens veiem reflectits a la pell de llum de les paraules sagrades: tu i jo idèntics a la claredat.”<sup>553</sup>

Els mots en català deixaven així de ser mots amagats per a sortir a la llum. La llibertat que ofereixen les paraules s'afegeix a la llibertat que li ofereix la seva relació amb Maria Rosa. Davant de la llengua imposada políticament, parlar la llengua pròpia és un acte rebel. I és precisament a través de l'estimada que té lloc aquest acte rebel i així comença la seva obra en català. Aquesta llengua serà la mateixa que haurà de permetre afrontar la crítica a la difícil situació política que durant molts anys han sofert Catalunya i el català.

“Els anys d'abjecció, el temps d'ocells rapaços i de gossos  
de presa encalçant Catalunya,  
el temps d'ullals, el temps del quequeig de la serp i el  
barboteig del cròtal rampinyaire,  
el temps del bram del búfal i el temps d'honorar l'estòlid  
cranc i el porc espí homicida,  
els anys de la nostra humiliació, l'imperi de la tralla,  
i el sobtat espai mític, quan, fulgurants, veuríem, tot  
fundant un temps nou,  
després d'homes amb bec de voltor negre i homes amb  
cap d'aranya i homes amb cap de fura i d'escorpí,  
només homes amb cara d'home.”<sup>554</sup>

Davant la veritat oficial, la paraula poètica acaba essent “parany”, un exercici subversiu amb dues finalitats: d'una banda, la recerca de l'absolut amorós– que esdevindrà un dels centre neuràlgics de la poesia gimferreriana – i, de l'altra, la recerca de l'absolut verbal. Com comenta Marie Claire Zimmermann:

---

<sup>553</sup> *Ibidem*, p.77-78

<sup>554</sup> Gimferrer, P., “L'espai desert”, *Obra catalana completa.1 Poesia, Op. Cit*, p.199

“L'usage de la langue catalane, permet donc de peser sur le cours d'une vie collective minée par l'ennui et sur celui de la vie individuelle. Associant le corps de l'amante au corps de la langue, se forgeant ainsi par une connaissance intime de l'une et de l'autre, le moi poétique pressent la portée créatrice (éthique et politique) d'un catalan qui deviendrait une écriture.”<sup>555</sup>

Aquesta unió de la vida personal i la creació literària ens porta indefectiblement a Rimbaud, escriptor fonamental per entendre la poètica de Gimferrer. Com hem explicat, segons Rimbaud, la literatura té poder per a transformar les coses, i així ho entén Gimferrer. La poesia és un camí per a transformar la vida, la vida quotidiana, d'aquí la insistència amb els mots: “i el mot “lleixiu”, i el mot “manefla”, i el mot “eixida”, i el mot “afalac”, i el mot “gruar”, mots transparents, mots maridats amb l'ésser; mots que de tan clars eren tots claror”<sup>556</sup>. Aquests mots que atenyen l'ésser són els que hauran de permetre arribar a la veritat de si mateix de la mateixa manera que ho fa l'amor. En aquest sentit, per a Gimferrer la poesia i l'amor busquen el mateix, ja que en els dos casos hi ha un intent fallit de fusionar-me amb l'*altre*, de formar-ne part, i en aquest sentit entenem el procés de canvi de llengua que es produeix del castellà al català. “L'amor físic, juntament amb la paraula, són les dues coses que ens atansen més a les altres persones, que trenquen l'isolament individual.”<sup>557</sup>

Com hem explicat a la primera part, aquest vincle entre la història personal i el canvi de llengua que es produeix en l'obra del poeta, no s'acaba aquí. Després de la mort de Maria Rosa Caminals l'any 2004, Gimferrer reprèn una història d'amor amb una antiga companya sentimental, Cuca de Cominges. És precisament en aquest moment que Gimferrer torna a escriure en castellà i és a la nova companya a qui dedicarà tots els llibres posteriors. Com ell mateix comenta en una entrevista del 2006 en motiu de la publicació d'*Interludio azul* i *Amor en vilo*:

---

<sup>555</sup> Zimmermann, M.C., “L'identité du locuteur poétique en Catalogne: l'exemple de Pere Gimferrer”, *Identités méditerranéennes, reflets littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 227-240

<sup>556</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.76

<sup>557</sup> Mengual, G & Montserrat Bacardí, “Pere Gimferrer: Una altra historia”, *Op. Cit.*, p.32



“Los libros son un diálogo con ella y el castellano es la lengua con que ella y yo hablamos, dejando aparte el hecho de que por separado cada uno habla catalán. Si los libros están dedicados a ella no puedo concebir escribirlos en otra lengua. [...] No es que yo deje de escribir en catalán, sino que los libros dirigidos a ella son en la lengua en que me relaciono con ella. [...] Soy la misma persona y rechazo violentamente cualquier uso del hecho de que escriba estos libros en castellano.”<sup>558</sup>

Es produeix també amb aquest pas del català al castellà, com passava amb el canvi anterior, un vincle ineludible entre la vida i la obra. Evidentment, en aquest cas, els llibres són la formulació en paraules d'una experiència viscuda i en aquest sentit la llengua d'escriptura es torna a rebel·lar com a quelcom d'essencial. Es produeix així un moviment d'anada i vinguda entre l'obra i la identitat que reclama a la llengua literària alguna cosa que reactivi l'experiència viscuda. Resulta així comprensible – i queda justificat dins la coherència de la seva poètica - el pas al castellà després de més de trenta anys de creació en català.

“[Mi vuelta al castellano] Dígase lo que se diga, esto no tiene nada que ver con mi relación con la lengua catalana, pero una relación tan intensa y excepcional como es ésta no se puede expresar en una lengua distinta de la lengua en la que se desarrolla. Me parecería absurdo. Dicho esto, yo sigo siendo un escritor catalán de libros en catalán [...] No es que yo deje de escribir en catalán, sino que los libros dirigidos a ella son en la lengua en la que me relaciono con ella. Como no ha cambiado nada de lo que pienso sobre la lengua catalana y su uso literario, todo lo demás me importa muy poco, no se trata del señor que se convierte en un converso o neoconverso.”<sup>559</sup>

Aquest nou canvi de llengua d'escriptura tampoc sembla estar lligat a raons morals o polítiques. La llengua de creació semblar venir decidida de nou per les necessitats mateixes de l'escriptura i la relació que l'autor vol mantenir amb ella.

---

<sup>558</sup> Blanco, M.L., “Estoy intentando interpretar mi propia vida. Entrevista”, *El País. Babelia*, (11/III/2006)

<sup>559</sup> *Ibidem*

Tot i així, no podem deixar d'assenyalar aquest vincle entre vida i obra que en certa manera incorpora raons morals, externes a la poètica de l'autor, a l'hora de triar la llengua d'escriptura. En el text "Itinerari d'un escriptor"<sup>560</sup>, Gimferrer repassa les circumstàncies que acompanyen la seva obra. En l'instant de parlar del canvi de llengua del castellà al català, l'autor sembla entrar en contradicció. En un primer moment, explica que les condicions que justifiquen aquest canvi obeeixen tan sols a raons estrictament estètiques: "M'adono que, per passar a un altre moment i per raons estrictament literàries, i no parlo ara de raons morals i polítiques, sinó de raons estrictament estètiques, cal que parli en la llengua en la qual vaig aprendre a designar les coses"<sup>561</sup>. Tot i així, seguidament, en el mateix text, l'autor apel·la a raons d'imperatiu moral per a explicar el mateix canvi: "No calia exposar estructuralment l'explicació perquè tot és tan literari, tan estètic i està tan vinculat al centre de la creació, que potser val la pena evitar simplificacions, i pensar que només hi ha hagut raons d'imperatiu moral"<sup>562</sup>.

Gimferrer, en un dels textos del *Dietari*, recupera les preguntes que formulava Gabriel Ferrater en l'article *Madame se meurt...* del qual hem parlat anteriorment. En aquesta entrada del 24 de novembre de 1979, que porta per títol "Llengua i estil", l'autor es pregunta per les raons que porten als escriptors a escriure en català:

¿Què vol dir exactament escriure en català? ¿No diem - i ho diem amb tota la raó sens dubte - que escrivim en català perquè parlem en català? L'argument de l'autenticitat idiomàtica admetria matisos: el normal es escriure en la llengua que es parla, però hi ha persones que en parlen més d'una. Escriure en català, en qualsevol cas, vol dir escriure en la llengua que parlem. És, tanmateix, en aquesta llengua que escrivim? [...] Recuperant la tradició, una llengua recupera la dignitat moral."<sup>563</sup>

---

<sup>560</sup> Gimferrer, P., "Itinerari d'un escriptor", *Valències, Op. Cit.*

<sup>561</sup> *Ibidem*, p.33

<sup>562</sup> *Ibidem*, p.34

<sup>563</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.94

En aquest text, Gimferrer ens parla de la necessitat moral de bastir una tradició literària per tal que la gent escrigui en català. Aquest vincle que basteix Gimferrer entre llengua i moral sembla estar completament desvinculada de les raons “estrictament estètiques” a les quals apel·lava per parlar-nos del seu pas al català. Per totes aquestes raons ens sembla interessant estudiar d’una manera més precisa aquest canvi de llengua per veure com afecta en el desenvolupament de la poètica que va generant l’escriptor – temàtiques, camps semàntics, lèxic -. Per aconseguir-ho intentarem posar en marxa la nostra metodologia particular.

## 2.3 Noves eines per a noves preguntes: Qüestions metodològiques

### 2.3.1 Particularitats de la recerca. Com afrontar el canvi de llengua

El fet que vulguem estudiar l'estil d'un autor en el canvi de llengua – és a dir, que allò que ens interessa és el canvi que es produeix d'una llengua a l'altra, l'*entre* dues llengües, dèiem – ens obliga a definir les particularitats inicials de la problemàtica que plantegem, per a poder decidir la metodologia que emprarem.

Partim d'un únic autor, Pere Gimferrer, i una obra que es desenvolupa en dues llengües diferents: la llengua catalana i la castellana. Iniciar un treball de comparatisme lingüístic a partir de dues llengües diferents implica una sèrie de convencions referides a la possibilitat de comparació de dues llengües, que també caldrà que explicitem. D'entrada, haurem d'acceptar que una llengua no és tan sols un *nomenclàtor* que serveix per designar un conjunt de coses o conceptes preexistents, és a dir, que convindrem que cada llengua manifesta una sèrie de matisos lligats a la connotació que escapen de la definició denotativa. Tot i així, hem de dir que tant el català com el castellà permeten comunicar, *tendencialment*, una sèrie de significacions equivalents ja que podem arribar a traduir d'una llengua a una altra aconseguint resultats més o menys satisfactoris. Aquesta afirmació, gens evident, caldrà que l'explicitem.

Un dels exemples més clàssics de les diferències de lexicalització entre llengües és l'exemple aportat per Louis Hjelmslev<sup>564</sup>. Aquest lingüista danès es va encarregar d'estudiar la no correspondència semàntica del lèxic de diferents

---

<sup>564</sup> Hjelmslev, L., *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, p.80

llengües. És el cas de la correspondència parcial entre realitats construïdes en llengua catalana per les paraules *arbre, bosc, selva, fusta i llenya*. En francès, alemany i danès, existeixen diferents paraules que cobreixen aquest domini sense que existeixi una correspondència perfecta entre cap de les paraules catalanes. En danès tenim: *trae, skov*; en alemany: *Baum, Holz, Wald*; i en francès: *arbre, bois, forêt*. Cada llengua, doncs, no només reparteix distints àmbits ontològics entre diverses paraules, sinó que aquestes paraules poden marcar distincions específiques que poden no existir en altres llengües.

Hjelmslev ens parla de la no correspondència semàntica entre termes, però això no obstaculitza la possibilitat de traduir discursivament – encara que sigui a través de la paràfrasi- els matisos que inclou, per exemple, en català la paraula *rauxa* tot i que tinguem dificultats per a trobar un mot en castellà que correspongui exactament a aquesta paraula. Així, doncs, la diferència entre les dues llengües no sembla trobar-se en la substància del que es comunica. El que sí que fa la diferència és que aquestes precisions, aquest matisos que són necessaris per entendre la paraula *rauxa*, en castellà han de ser expressats per signes diferents dels signes utilitzats en català. Això ens envia directament al tall original que fa cada llengua dels signes lingüístics i al mateix temps ens explica de quina manera la diferència entre dues llengües, des del punt de vista semàntic, es troba en la *forma* de la llengua, és a dir, que tal i com explica Saussure, la determinació de la llengua ve donada per la *forma lingüística* i no pas per la seva *substància*.

Tal i com desenvolupa Georges Molinié<sup>565</sup> a partir de la conceptualització de Louis Hjelmslev, l'estil està vinculat a la forma del contingut (llocs de l'argumentació), la forma de l'expressió (figures, distribució del text) i de vegades per la substància de l'expressió (que correspon al material sonor de cada llengua). El que procurarem nosaltres és observar, a través de l'anàlisi lèxica i sintagmàtica, com és van construir les diferències de *forma* en l'escriptura en castellà i en català. Posteriorment, una vegada obtinguts els resultats, decidirem si les

---

<sup>565</sup> Molinié, G, *La stylistique, Op. Cit.*, p.4

diferències són suficients per acceptar que hi ha un canvi d'estil en el pas d'una llengua a l'altra o, al contrari, trobem similituds suficients com per a poder parlar del desenvolupament d'un mateix estil sota diferents llengües. Entenem, sigui quin sigui el desenvolupament dels resultats, que l'estil no és pas un concepte estanc i fix al qual ens haurem d'apropar, sinó que és una noció complexa i mutable. Com proposava Michel Riffaterre<sup>566</sup>, serà a partir de les marques de l'estil que veurem aparèixer en els textos que intentarem donar coherència als resultats, i no pas al contrari.

Sigui com sigui, i això ens esvaeix alguns possible problemes teòrics, nosaltres no entendrem l'estil d'un autor com certa desviació o ornament respecte una norma establerta, sinó que treballarem per comparació a partir dels diferents feixos de característiques que puguem establir en els corpus d'una llengua i de l'altra. El que ens interessarà no és pas definir l'estil de Gimferrer a partir d'una *desviació*, sinó que només prestarem atenció a les similituds i diferències entre l'estil que desenvolupa en les dues llengües.

La noció de *desviació* implica certs problemes perquè reclama la necessitat de determinar la possibilitat de definir un discurs neutre. Atesa aquesta dificultat, el que aquí es pretindrà és construir la desviació a partir de l'oposició dels corpus i no intentar definir una norma *extratextual*. Així, doncs, no parlarem de *desviació* sinó de *variació* i *tria* respecte un context immanent i determinat. D'aquesta manera podem deixar de banda les diferències respecte una norma establerta a priori, i deixar de considerar si un text està marcat estilísticament o no. El nostre propòsit és agafar un autor determinat – en aquest cas Pere Gimferrer –, detectar a partir d'un seguit de recerques formals sistemàtiques els trets que destaquen dins d'un corpus determinat (per l'època, la llengua) i comparar aquests trets amb els d'un altre corpus. La variació estilística no consistirà en decidir entre un enunciat neutre i un enunciat marcat significativament, sinó en copsar la diferència entre els enunciats *marcats* de manera diferent. Entenem, així, que pel que al llenguatge

---

<sup>566</sup> Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p.30

respecta, la variació és la única realitat sobre la que podrem treballar. Així com en l'estudi lingüístic dels textos literaris ens centrem en l'estudi de la *parole* com a realitat precisa, hem de dir que pel que fa a l'estilística només podem parlar d'estils determinats i no pas de consideracions abstractes com la que ens proposa el concepte de *norma*. El que ens interessarà mostrar és el desenvolupament d'una escriptura múltiple i determinar si l'estil particular ve condicionat per la llengua d'escriptura o bé, certes particularitats de l'estil de l'autor són identificables més enllà de la llengua d'ús.

L'interès d'aquesta anàlisi passa per tenir en compte l'especificitat de les obres tractades. Per això ens sembla interessant, mitjançant una mecànica endògena, abordar l'obra a través de l'anàlisi dels mots i els sintagmes que la constitueixen i deixar de banda una possible anàlisi temàtica que estigui preestablerta.

### 2.3.2 Anàlisi textual i lexicometria

Apropar-nos al que podem definir com l'*estil en el canvi de llengua* no és de cap manera una tasca evident. Plantejar el problema del canvi de llengua en l'obra d'un autor, i fer-ho a través d'una anàlisi precisa i objectiva, ens demanava abandonar, a priori, tota interpretació i deixar-la per a la darrera part. Una vegada ja hem decidit i especificat l'àmbit teòric que ens ha permès plantejar els límits de la nostra recerca, caldrà que definim amb precisió les eines amb les quals es portarà a terme l'anàlisi metodològica d'aquesta darrera part de la investigació.

El mètode que ens ha semblat més útil per a aquesta anàlisi, tenint en compte l'objectivitat dels resultats que ens permet obtenir, és l'anàlisi textual assistida per ordinador. Tot i que aquesta mena d'apropament al fet literari no és massa corrent - perquè demana el domini de diferents disciplines que no estan vinculades a l'anàlisi literària -, ens sembla un fèrtil camí per a l'obtenció de resultats interessants del nostre cas particular. Al nostre entendre, la metodologia utilitzada per l'estudiós o el crític no pot decidir-se abans d'enfrontar-se a l'objecte d'estudi. En aquest cas, la problemàtica que ens hem formulat ens ha portat a considerar la possibilitat - i finalment la tria - d'una metodologia concreta i allunyada de les que, en un principi, contemplàvem com a possibles. Segons el nostre parer, cada pregunta reclama un mètode i una de les tasques de l'estudiós - potser la més delicada - és triar-lo en funció de l'objecte d'estudi i en relació amb la pregunta que es planteja. Evidentment, si no hi ha pregunta no hi ha problema, si no hi ha problema no hi ha estudi i si no hi ha estudi no és necessari cap mètode.

Tot i així, una vegada avaluat i triat el nostre mètode, els resultats objectius que s'obtenen són muts. És a partir d'aquest recull de les dades que l'investigador haurà de començar a *discutir* els resultats, ja sigui explicitant evidències o bé establint relacions no evidents que van més enllà del simple registre de les dades. Tenint això en compte, cal considerar que la metodologia triada ens proporciona uns resultats exhaustius, cosa molt important per a poder respondre la nostra



pregunta. Això ens permet treballar a partir de tota l'obra de l'autor i no caldrà que fem inferències a partir de l'estudi d'una part del corpus escollida a l'atzar, és a dir, que aquest estudi és un intent de complementar de manera eficient, d'una banda, totes les possibilitats analítiques que pot oferir l'anàlisi assistit per ordinador i, de l'altra, l'abast hermenèutic que reclama una recerca com la que aquí es planteja.

En primer lloc, començarem amb l'anàlisi lexicomètrica dels textos, és a dir, que partirem de l'anàlisi comparatística del lèxic usat en una llengua i en l'altra. Prenent el lèxic com a eix, podrem estudiar les paraules en relació amb els camps semàntics al qual pertanyen. D'aquesta manera estudiarem el que s'anomena, *semàntica lèxica*<sup>567</sup>. Tot i així, l'estudi independent del lèxic no serà suficient per portar a terme una aproximació a l'estil o a la forma de l'escriptura. Si bé els mots són elements constitutius de l'espai textual, caldrà tenir en compte les relacions que s'estableixen entre ells. Per aquesta raó, tot i que el nostre treball parteix de l'anàlisi lèxica, seguidament, passarem a analitzar els aspectes sintagmàtics que ens parlen de les relacions que els mots estableixen entre sí. Seguint aquests criteris estudiarem com es relacionen unes paraules amb les altres per qüestions sintàctiques i de quina manera es determinen certs aspectes de la seva combinació<sup>568</sup>.

“Les mots sont comme les pièces de métal des mobiles de Calder; certes sans eux, il n'y aurait pas de construction, il en est même qui jouent un rôle décisif, plus important que d'autres; il reste que ce qui constitue le style du mobile est dans la forme du système de relation qui les unit entre eux.”<sup>569</sup>

---

<sup>567</sup> Solà, J. (dir.), “Categories gramaticals”, *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona, Empúries, 2002. & Bosque, I., *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1989, p.74

<sup>568</sup> *Ibidem*, p.76

<sup>569</sup> Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale, Op. Cit.*, p.11

Aquest argument va lligat al *principi de composicionalitat*<sup>570</sup>, segons el qual el sentit d'una expressió complexa està determinat pel sentit de les expressions que la constitueixen i per la relació que s'estableix entre elles. Si prenem una frase amb significat complex i en separem les parts lèxiques fora de la frase, el que ens queden són les relacions que s'estableixen entre els diferents elements. Si prenem la frase "Sòcrates va ser un home" i traiem de la frase les paraules *Sòcrates* i *Home* el que ens queda - "S va ser un H" - són les relacions entre els elements que caldrà considerar per entendre l'expressió complexa. Així, tota operació de sintaxi va associada a una operació de semàntica que no podem menystenir a l'hora de valorar les relacions entre el lèxic. Per aquesta raó analitzarem les relacions sintagmàtiques entre els mots de les frases a través de l'anàlisi de la categoria gramatical de cada paraula.

### 2.3.2.1 Lexicometria i programaris

La lexicometria és una disciplina que s'ocupa de mesurar tot allò vinculat amb la lexicologia, és a dir, que intenta quantificar tot el que té a veure amb l'estudi analític dels fets de vocabulari. Les objeccions que històricament s'han fet a la lexicometria ja han estat superades actualment, tot i que existeixen encara certes reticències per part d'alguns lingüistes. La possibilitat de disposar d'una gran quantitat de textos digitalitzats ha cridat l'atenció dels estudis literaris sobre el possible interès d'aquest apropament quantitatiu a la literatura.

A més de la possibilitat de disposar de grans quantitats de textos, cal tenir en compte també el desenvolupament dels programaris lexicomètrics que fins no fa gaire temps estaven limitats a treballar amb un nombre determinat d'ocurrències que oscil·laven entre 150.000 i 200.000 mots. Així, doncs, tant la possibilitat de disposar dels textos digitalitzats com la facilitat per accedir a un seguit de programes d'ordinador que cada vegada permeten processar més informació i de

---

<sup>570</sup> Stanford Encyclopedia of Philosophy: [/plato.stanford.edu/entries/compositionality](http://plato.stanford.edu/entries/compositionality)

manera més ràpida, sembla suficient perquè es pugui activar la recerca literària “mitjançant l’ordinador”. Les crítiques més importants contra la lexicometria semblen centrades en el qüestionament de la validesa d’un apropament centrat tan sols en la *materialitat gràfica* dels textos, fet que no permet un apropament a la seva complexitat semàntica. Una de les maneres que podem trobar per a resoldre aquesta qüestió és la incorporació d’un *lematitzador*<sup>571</sup> en el programari emprat en l’anàlisi que portarem a terme. Això ens oferirà la possibilitat de treballar sobre els lemes en lloc de treballar sobre mots *bruts*. Inclòs en la gran majoria dels programaris actuals, el lematitzador resol aquesta crítica i millora el treball lexicomètric sobre els textos amb *formes* brutes. Tot i així, disposar del lematitzador no implica deixar de considerar els textos *bruts*. El que nosaltres intentarem és detectar desviacions significatives per comparació dels dos corpus lexicals, ja sigui considerant els textos lematitzats o les *formes* brutes.

Els mètodes de la lexicometria estan fundats majoritàriament en la llei binomial i utilitzen les aproximacions millor ajustades a cada corpus particular. La comparació del nombre d’efectius teòrics i el nombre d’efectius reals, o les observacions fetes sobre llistes del vocabulari més utilitzat per un escriptor, ens permetran caracteritzar un estil d’un escriptor, les particularitats d’una obra o les constants d’un gènere literari.

Per a portar a terme aquest tipus d’apropament metodològic, el primer que cal fer és digitalitzar els textos. Sense aquest tractament resulta impossible posar en marxa el procediment metodològic. Per aconseguir-ho, hi ha dos processos: el

---

<sup>571</sup> La *lematización* es el neologismo que se aplica al proceso de eliminación automática de partes no esenciales de los términos (sufijos, prefijos) para reducirlos a su parte esencial (*lema*) y facilitar la eficacia de la indización y la consiguiente recuperación. Estos neologismos, *lema* y *lematización*, proceden del campo de la Informática. En inglés se denominan *stem* y *stemming*, términos que encontraremos con frecuencia en la bibliografía internacional o en la propaganda de programas como dtSearch de Bitext. El *lema* es una etiqueta informática, que en español coincidirá generalmente con el *lexema* o *raíz* de las palabras, pero que no necesariamente han de ser equivalentes.”Rodríguez Yunta, L., “Bases de datos documentales”, *Revista española de documentación científica*, 29, 1, 2006, p.176

primer consisteix en la introducció manual de dades, que pot ser útil per un corpus reduït però que resulta insuficient si es treballa amb grans corpus textuals; el segon procés consisteix en el reconeixement de caràcters mitjançant un escàner i el tractament de les dades obtingudes mitjançant algun processador de textos. Evidentment, aquest procés de digitalització comporta una sèrie d'errors de mecànica que caldrà corregir amb la revisió dels textos que es vulguin incorporar al corpus. Aquest mètode de reconeixement de caràcters, tot i que implica una llarga tasca, constitueix avui en dia el procés més efectiu i ràpid per a la digitalització que, a més, ofereix a l'investigador una coneixença íntima del text. Caldrà, però, que al final del procés es revisi la qualitat del material obtingut i la seva adequació als objectius que interessin a la recerca. Una vegada obtingut el text digitalitzat, caldrà procedir a l'anàlisi mitjançant un programari especialitzat. En l'estudi que aquí s'ha portat a terme se n'han utilitzat diferents (*Hyperbase*<sup>572</sup>, *TreeTagger*<sup>573</sup>, *FreeLing*<sup>574</sup>). Ens sembla important presentar alguns dels principis comuns que seran utilitzats en el tractament lexicomètric dels textos.

Tots els programaris detecten sèries de caràcters gràfics separats per algun signe de puntuació o espai en blanc<sup>575</sup>. Es considera un "mot" cada unitat gràfica que està separada per dos espais en blanc. És important que aquest tipus d'apreciacions i convencions es decideixin a l'inici de la recerca i existeixi una coherència estricta durant tot el procés, fins a l'obtenció dels resultats finals. Per a poder, posteriorment, interpretar els resultats de manera correcta, caldrà que

---

<sup>572</sup> El programa *Hyperbase*, creat i desenvolupat per Étienne Brunet, treballa a partir de lleis estadístiques i tècniques lexicomètriques. Permet el tractament d'un seguit de corpus ja definits o bé d'un corpus definit per a una recerca particular. Permet l'anàlisi de les freqüències textuals, l'estudi dels hapax, el creixement lèxic o la distància lèxica. També permet l'estudi de les correlacions i l'anàlisi factorial.

<sup>573</sup> El *TreeTagger* És una eina utilitzada per anotar un text que al mateix temps ofereix la possibilitat de treballar amb la lematització dels textos en castellà. Va ser desenvolupat per Helmut Schmidt en el TC project de l'institut de lingüística computacional de la Universitat de Stuttgart.

<sup>574</sup> El *FreeLing* és un programari desenvolupat pel TALP Research Center de la Universitat Politècnica de Catalunya que porta a terme anàlisis morfològics, etiquetatge gramatical, lematització, tant en català com en castellà.

<sup>575</sup> Caldrà decidir quins signes seran considerats com signes separadors o quins signes com per exemple el guionet "-" poden ser considerats com a caràcters i per tant no tenen una funció de delimitar els "mots".

siguem precisos en definir quines són les condicions inicials a partir de les quals treballarem. Tot i així, els programes informàtics semblen haver arribat a un seguit de condicions inicials per a començar els càlculs, que es presenten com una solució acceptada per la gran part dels lingüistes. Com comenta Charles Muller:

“Si l’appréciation du nombre de mots (N) crée relativement peu de difficultés, c’est que la tradition orthographique et typographique apporte au problème une solution qui est acceptable pour le linguiste dans la très grande majorité des cas. Si on appelle *unité graphique* un groupe de signes alphabétiques séparé des autres signes de ponctuations on pourra admettre presque toujours l’équivalence: unité graphique= mot.”<sup>576</sup>

La primera operació que efectua el programari és la separació de cada text – allò que nosaltres considerem com un text – en formes gràfiques separades per un espai o un signe de puntuació. Seguidament, el programari compta totes les ocurrències. A partir d’aquí podem disposar d’una llista de totes les formes del text ordenades per ordre alfabètic o per ordre de freqüències – és a dir, pel nombre de vegades que apareixen en el text -. Les formes més freqüents d’un text, com veurem després, acostumen a ser articles, pronoms o preposicions. Aquests mots poden aportar una valuosa informació estilística, però sovint són menys significatius que no pas la llista dels substantius o adjectius més nombrosos que apareixen en cada text. Caldrà que mesurem la relació entre el nombre absolut d’ocurrències en el text i el nombre de mots que apareixen.

A més de l’anàlisi de les llistes de freqüències, haurem de considerar la lematització del text. La lematització, com hem comentat abans, consisteix en donar al programari un seguit de regles d’identificació que permetin agrupar les unitats gràfiques, que corresponen a les diferents flexions de cada mot, sota el que anomenem: *lema*. El *lema* d’un mot és la forma gràfica amb la qual el trobem al

---

<sup>576</sup> Muller, Ch., *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Champion, 1977, p. 61

diccionari: l'infinitiu pels verbs, el singular pels substantius, el masculí/singular pels adjectius, etcètera. Això permet associar cada mot a una forma canònica i una categoria gramatical. El conjunt dels lemes que apareixen en el text és el que s'anomena el *vocabulari del text*. Els elements d'aquest conjunt són els vocables del text.

A més del treball amb el lematitzador, podem iniciar una anàlisi sobre totes les diferents formes que corresponen als diferents lemes del corpus. Amb l'estudi de les diferents formes podem establir diferències entre els diversos temps verbals d'un mateix lema verbal. D'aquesta manera no hi ha reagrupament de la flexió, és a dir, no hi ha lematització. En l'estudi quantitatiu de textos, com comentàvem anteriorment, trobem certs problemes pel que fa a l'anàlisi semàntica. L'ordinador només contempla les unitats gràfiques que apareixen entre dos espais i no és capaç de distingir la polisèmia dels mots o els mots compostos. De tota manera, si som capaços d'identificar les categories gramaticals resultarà més fàcil poder determinar semànticament cada forma. Per aquesta raó resulta tan important l'anàlisi de la distribució de les categories gramaticals del corpus:

“S'il est relativement aisé de reconstituer, “en langue”, l'infinitif d'un verbe à partir de sa forme conjuguée, le substantif singulier à partir du pluriel etc., la détermination systématique du lemme de rattachement pour chacune des formes graphiques qui composent un texte suppose, dans de nombreux cas, que soient levées préalablement ces ambiguïtés.”<sup>577</sup>

Tot i així, es poden donar diferents formes d'ambigüitat que semblen difícils de resoldre ja que, de vegades, la referència del lema no és suficient. Els lemes amb varis constituents són sovint tractats dins les entrades “senzilles” dels diccionaris i no es consideren com a expressions lexicalitzades o construccions “especials”, que podrien donar un altre sentit al mot. El problema de les ambigüitats, que no

---

<sup>577</sup> Lebart, L. & Salem, A., *Analyse statistique de données textuelles*, Paris, Bordas, 1988, p.37

ha estat resolt, ha provocat que la comunitat científica no hagi decidit si resulta més profitós treballar amb *formes* o *lemes*, i ha deixat obert el debat.

Actualment, hi ha molts investigadors que no creuen que la lematització aporti cap avantatge als estudis de lexicometria. De fet, mostren el seu escepticisme davant de la disciplina perquè, segons ells, treballar amb formes lemàtiques implica una transformació de tot el corpus sobre el qual es treballa. Aquesta posició els condueix a evitar tota interpretació sobre els signes observats. El que ells proposen és tornar al text i considerar-lo tal i com es presenta, sense variacions. Així, el vocabulari que el conforma no constitueix només una mostra representativa del lèxic d'un autor, sinó la realitat mateixa. En aquest cas, la interpretació es produeix a través de les condicions de producció que ofereix el text mateix. Aquests investigadors refusen també poder parlar de freqüències de la llengua d'un escriptor ja que això suposa inferir certes variables psicosocials que no es poden precisar des del text.

Un altre argument de crítica contra la lematització és la dificultat que troba el programari per resoldre les qüestions lligades a la polisèmia. Les variacions de mode, temps o gènere, poden introduir un canvi semàntic que cal conservar per a la interpretació. Això – la presa de posició sobre els casos ambigus - caldrà tenir-ho en compte en el moment de la lematització, tot i saber que no hi ha presa de posició que sigui neutra. La reducció de l'anàlisi quantitatiu del corpus al tractament de les formes gràfiques té l'avantatge d'oferir la possibilitat de comparar corpus sorgits de fonts diverses. Tot i així, altres investigadors importants com Charles Muller o Étienne Brunet, no deixen de recomanar la lematització de les dades. L'estudi gramatical del corpus, per exemple, demana obligatòriament l'accés al lema i no pot treballar només amb el recolzament que ofereix la forma gràfica.

“Dans le procès que font à la lemmatisation, certains défenseurs de la forme brute, on omet souvent de considérer que la lemmatisation n'est pas une

facilité, une réduction, un appauvrissement. Certes, le nombre d'unités diminue et les marques de flexion disparaissent mais les matériaux ont été raffinés et le contenu a gagné bien plus que la forme n'a perdu. Le respect de la forme devrait conduire au respect du sens et si l'on refuse de confondre des formes différentes, combien plus forte encore devrait être l'exigence de ne pas mêler les contenus.”<sup>578</sup>

A part de la segmentació del textos en formes o lemes, i la problemàtica sobre l'interès i solució de les ambigüitats per part d'ambdós mètodes d'anàlisi, els programes d'anàlisi textual proposen un seguit de càlculs i tractaments. Segons cada recerca, caldrà considerar quins càlculs resulten més interessants i quins ens poden oferir resultats més significatius.

Pel que fa a l'estudi comparatiu del lèxic en l'obra de Pere Gimferrer, a nosaltres ens interessarà treballar a partir de tres grans càlculs: *la riquesa lèxica, el creixement lèxic i la distància lèxica*.

Quan parlem de *riquesa lèxica* no fem referència a una avaluació elogiosa del lèxic d'un autor o d'una obra, sinó que es tracta tan sols d'un terme tècnic, merament descriptiu, que exclou qualsevol valoració sobre la condició dels mots empleats per l'autor. Un text pot utilitzar un vocabulari *excèntric* i a la vegada no tenir un vocabulari massa extens, tot i que hi ha certa correlació entre ambdós conceptes. Com diu Charles Muller: “L'excentricité du vocabulaire est un fait de contenu, alors que la richesse lexicale, indépendante du contenu, est un fait de structure”<sup>579</sup>. Cal tenir això en compte, ja que intentem donar a aquest concepte un valor allunyat dels usos que n'hagi pogut fer la crítica impressionista. El concepte de *riquesa lèxica* ve definit pel nombre de vocables. S'entén, així, que el text és un conjunt tancat format per N mots i dels quals mesurem la riquesa a través del nombre de vocables diferents que hi apareixen.

---

<sup>578</sup> Brunet, É. *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Paris- Genève, Champion – Slatkine, 1981, p.26

<sup>579</sup> Muller, Ch., *Principes et méthodes de statistique lexicale, Op. Cit.*, p.115



L'anàlisi del *creixement lèxic* és un altre dels càlculs que ens hauran d'aportar interessants resultats. En l'estudi de la *riquesa lèxica* hem explicat que ens preocupàvem d'establir i comparar el nombre de vocables (V) i el nombre de paraules (N). El que es tractarà en aquesta part és veure com es constitueix V a mesura que va creixent (N) al llarg del corpus. L'extensió i l'estructura determinen l'aportació de lèxic de cada text al corpus. Aquesta aportació es mesura a través del creixement lexical que consisteix en la quantificació de les unitats noves que van apareixent en el corpus a mesura que aquest avança. Evidentment, a mesura que avancem en el text, disminueix l'aportació del lèxic.

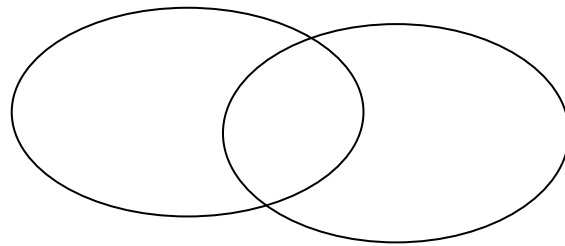
Aquests dos càlculs estan basats en criteris quantitius i es recolzen en criteris formals. Caldrà, però, que prestem atenció al contingut lèxic i a l'estudi de la distància entre vocabularis. Això ho farem a través de l'estudi de la *distància lexical*. Aquest estudi intenta respondre a la pregunta sobre quins són els textos més allunyats i més propers pel que fa al seu contingut lèxic, és a dir, es tracta d'estudiar la intersecció del vocabulari de dos textos. Quan mesurem la distància lèxica de dos textos estem comparant el vocabulari d'ambdós textos:

“Quand on juxtapose le vocabulaire de deux textes  $T_a$  i  $T_b$ , on prévoit que certaines apparaitront dans les deux, d'autres dans l'un ou l'autre seulement : ce qui détermine trois groupes, trois sous-ensembles.”<sup>580</sup>

Una distància petita indicarà que la gran part del vocabulari d'ambdós textos és comú, és a dir, que la intersecció del conjunt del vocabulari del text A i el conjunt del vocabulari del text B ocupa una gran part de la suma del vocabulari d'ambdós corpus. A mesura que la distància creix, veurem com la intersecció es va fent cada vegada més petita, deixant una gran part del vocabulari a l'especificitat de cada text.

---

<sup>580</sup> *Ibidem*, p.145



$T_a$        $T_a \cap T_b$        $T_b$

Si reproduïm en un gràfic les relacions entre els vocabularis dels diferents textos, ens trobem que el text A tindrà com a vocabulari el conjunt  $T_a$  i el text B tindrà com a vocabulari el conjunt  $T_b$ . La distància lèxica absoluta dels textos A i B serà la diferència entre la unió dels dos conjunts i la seva intersecció, és a dir, que serà el resultat de la fórmula següent:  $(A \cup B) - (A \cap B)$ .

Per a portar a terme l'anàlisi lexicomètrica dels textos, caldrà que abans definim els corpus sobre els quals volem treballar. La definició dels diferents corpus s'estableix a partir del conjunt de textos amb què treballarem. Aquesta tasca resulta molt important ja que determina, en alguns aspectes, els resultats que posteriorment podrem obtenir.

### 2.3.3 Cas i desenvolupament: Definició del corpus i concreció de la recerca

Tot i haver insistit en els fonaments teòrics i en les problemàtiques sorgides amb l'explicitació de la metodologia utilitzada, en cap cas hem perdut de vista la finalitat pràctica d'aquestes eines. Després d'haver explicat la metodologia i haver exposat el desenvolupament teòric que portarem a terme, caldrà que definim les particularitats pràctiques del nostre cas. En aquesta part decidirem el corpus amb el qual treballarem en la darrera part del treball.

El corpus el podem definir com un conjunt finit de textos que agrupem per a estudiar un fenomen lingüístic o literari. Tot i així, la seva constitució no es només una disposició particular de certs elements per a encarar la seva descripció, ja que d'aquesta tria de textos en dependrà el valor d'aquesta descripció i, al mateix temps, no podem jutjar el valor del corpus més que en funció dels resultats obtinguts. Per aquesta raó, el rigor en la seva construcció resultarà essencial per desfer-se del caràcter subjectiu que tota tria pot aportar implícitament. Segons les paraules d'Algirdas J. Greimas: "Un certain nombre de précautions et de conseil pratiques doivent entourer ce choix, afin de réduire, autant que possible, la part de subjectivité qui s'y manifeste. On dira qu'un corpus pour être bien constitué, doit satisfaire trois conditions : être représentatif, exhaustif et homogène."<sup>581</sup>

Aquestes condicions són les que han organitzat la constitució del nostre corpus. La *representativitat* i *exhaustivitat* del corpus queden assegurades, en primer lloc, perquè ens basem, abans de fer les supressions pertinents, en tota l'obra publicada per un únic autor. A més, el fet de treballar amb programaris informàtics ens assegura la possibilitat de ser exhaustius amb l'obra de Gimferrer amb la qual treballarem. Pel que fa a l'*homogeneïtat* que reclama Greimas, és una característica que està vinculada a una sèrie de condicions no lingüístiques i relatives a un seguit

---

<sup>581</sup> Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p.143

de paràmetres relacionats amb la quantitat de dades de les que puguem disposar. En el nostre cas, caldrà que ens centrem en aquest aspecte.

Nosaltres partirem de la digitalització dels textos de Gimferrer portada a terme a través del programari *Omnipage*<sup>582</sup>. Abans de l'acabament d'aquest estudi ha aparegut un nou llibre de l'autor, *Tornado*<sup>583</sup>, publicat l'any 2008, que no ha estat considerat en el corpus. De tota manera la intenció d'aquest treball no té la pretensió d'abraçar tota la producció del nostre autor. Intentarem, doncs, determinar el corpus en què ens centrarem.

La nostra finalitat és un estudi lexicomètric i quantitatiu i, per tant, per a poder aproximar-nos de manera justa al tractament del vocabulari en l'obra de Gimferrer i acostar-nos a la possible evolució del seu estil, haurem de crear un corpus el més complet possible. Sigui com sigui, cal explicitar que la tria de les obres que integrarem en els diferents corpus no ve determinada per les dificultats en el tractament informàtic. Els llibres de Gimferrer no contenen excessives particularitats tipogràfiques que podrien causar problemes de digitalització. La tria ha vingut determinada per la pregunta inicial que ens ha portat fins aquí: el canvi de llengua que es produeix en l'obra poètica.

Tot i l'interès que desperta en nosaltres la resta de la seva producció, hem considerat important concentrar el nostre estudi en l'anàlisi de la producció poètica perquè és en aquest gènere on es produeix, de manera estricta, el canvi de llengua.

Aquesta decisió no s'hauria d'entendre en cap cas com la mostra d'una preferència o un interès particular, sinó tan sols l'intent de mantenir la coherència en la investigació, cosa que, com hem dit anteriorment, resulta indispensable per a poder obtenir uns resultats profitosos. El fet de centrar-nos en el gènere poètic no vol dir que no hi hagi marques estilístiques en els altres gèneres, però,

---

<sup>582</sup> Omnipage Versió 15.2, ©1995-2007 Nuance Communications, Inc.

<sup>583</sup> Gimferrer, P., *Tornado*, *Op. Cit*

simplement, l'obra poètica concentra de manera concreta el problema que nosaltres intentem analitzar.

Pel que fa als gèneres, doncs, partim d'aquesta distinció que ens resulta important per a cenyir el nostre corpus. A més a més, per motius tècnics imposats per la metodologia emprada, caldrà que deixem fora altres textos curts que han estat descartats perquè el tractament lexicomètric reclama una certa homogeneïtat de mida de tots els subcorpus. Això farà que alguns poemes quedin exclosos, com per exemple la secció *Madrigales*, que apareix a l'edició de la poesia castellana completa de l'editorial Visor<sup>584</sup>. També queda fora *Morir sobre un nenúfar. Homenaje a Jean Cocteau*<sup>585</sup> inclòs en l'edició d'*Arde el mar* preparada per Jordi Gracia i publicada per l'editorial Cátedra<sup>586</sup>. En aquesta mateixa edició també s'hi va incorporar un capítol que portava per títol *Otros poemas (1964-1967)* que recollia un seguit de poemes escrits per l'autor i que tampoc s'afegiran al corpus<sup>587</sup>. Després d'aquestes supressions, la selecció aconpleix els criteris d'homogeneïtat de la talla dels subcorpus<sup>588</sup> per a poder portar a terme l'estudi lexicomètric. Pel que fa a l'obra catalana, deixarem fora dos conjunts de poemes que s'incorporen en l'obra poètica completa<sup>589</sup> editada per Edicions 62. El primer conjunt el deixem fora perquè consta d'un seguit de poemes esparsos i el segon,

---

<sup>584</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, *Op. Cit.*

<sup>585</sup> Gimferrer, P., *Morir sobre un nenúfar. Homenaje a Jean Cocteau*, Málaga, 1988, edició de Rafael Pérez Estrada. El poema va ser escrit la nit de l'11 octubre de 1963. Inclòs en : Gimferrer, P., *Arde el mar*, *Op. Cit.*, p.151-154. Com comenta l'editor: "Morir sobre un nenúfar fue compuesto de una vez la noche del 11 de octubre y bajo la impresión que le causara a su autor la noticia de la muerte del escritor francés Jean Cocteau, dada por Radio Nacional de España en la acumulada manera de sus informativos."

<sup>586</sup> Gimferrer, P., *Arde el mar*, *Op. Cit.*

<sup>587</sup> Fem referència als poemes: *Revelaciones*, aparegut a la revista *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 142 (VIII/1964), p.16-17. *Égloga en el recuerdo*, aparegut a la revista *Poesía española*, segunda época, 143, (XI/1964), p.8-9. *El mesnadero*, aparegut dins *El ciervo*, 132, (II/1965), p.13, *El tigre de Esnapur* dins *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar. IV, Literatura*, Madrid, Gredos, 1987, p.536. *Sonámbulo en primavera* dins *Ínsula*, 232 (Marzo de 1966), p.2. *Madrigal o Blasón* dins *Claraboya*, n.12 (1966), p.25. *Himno tercero* dins *Claraboya*, 12, 1966, p.25-26. *Caligrafía*, dins *Claraboya*, 15, (V-VI/1967), p. 26

<sup>588</sup> Muller, Ch., *Principes et méthodes de statistique lexicale*, *Op. Cit.*, p.11

<sup>589</sup> Gimferrer, P., *Obra catalana completa.1. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995

perquè són poemes prou distanciat en el temps i Gimferrer no els va considerar com a parts de cap poemari<sup>590</sup>.

A més de tot això, per a la configuració definitiva del corpus, també tindrem en compte una sèrie de qüestions vinculades a l'apreciació general de l'obra. Al nostre entendre, el tancament del corpus cal que estigui vinculat també al procés del canvi de llengua. Per aquesta raó, hem desestimat la inclusió en l'anàlisi de la producció de Gimferrer posterior a *L'agent provocador*, deixant fora *El diamant dins l'aigua* – tot i que aquest llibre, com hem explicat, cal integrar-lo en el mateix cicle, especialment el primer poema: *El diamant dins l'aigua* - i els posteriors llibres publicats fins avui com són: *Interludio azul*, *Amor en vilo*, *Tornado*, o els poemes en català: *Ensenhamen* i *Fisterra*<sup>591</sup>. D'altra banda, els primers poemaris en llengua castellana – que, en principi i segons l'autor, són considerats tan sols com una mena d'assaig -, ens ha semblat important incorporar-los perquè ens han d'ajudar a entendre algunes de les temàtiques i preocupacions posteriors que l'autor resseguirà en tota la seva obra posterior.

Intentarem ara explicar els motius que ens han portat a triar *L'agent provocador* com a límit del nostre corpus. Al nostre entendre, i com hem explicat en el primer capítol, hi ha dues raons principals: d'una banda, trobem en aquest llibre un exercici de tematització sobre algunes de les raons del canvi de llengua fora del registre estrictament poètic, és a dir, que Gimferrer pren certa distància sobre la seva pròpia obra i intenta analitzar el camí d'anada i tornada que s'ha produït en l'exercici poètic que ha anat portant a terme. D'altra banda, aquest llibre cal entendre'l com un intent de culminar el procés d'objectivació de la identitat de l'autor i això ens permet considerar-lo com un límit dins de l'obra. Certament,

---

<sup>590</sup> Fem referència als poemes : Poemes esparsos: *Fragments d'un poema escrit l'any 1970*, *Balada*, *Boulevard Saint-Michel*, *Salvador Puig Antich*, *març del 1974*, *Vespre*, *Sant Joan de les Abadesses*, 887, Darrers poemes: *Matinada*, *Per Sarajevo*, *Invocació*, *Cacera*, *Comiat*. Tots inclosos en el volum Gimferrer, P., *Poesia. Obra catalana completa. I, Op. Cit*

<sup>591</sup> *Ensenhamen* és un poema sobre la cultura catalana que Gimferrer va escriure en motiu de la fira de Frankfurt de l'any 2007. El poema es va publicar al diari *La Vanguardia* el 10 d'octubre de 2007. Pel que fa al poema *Fisterra*, va ser escrit per a una publicació de la plataforma *Nunca más* de Catalunya.

com hem explicat, en aquest procés podríem incloure el primer poema d'*El diamant dins l'aigua*, però com a poema autònom no podríem incloure'l en el nostre corpus per les seves reduïdes dimensions. El següent llibre que publicarà Gimferrer, l'any 2006, ja serà en llengua castellana.

Per tot això, *L'agent provocador* ens sembla, doncs, un llibre frontera que en certa manera ens proporciona el límit que estàvem buscant. Com l'autor explica: "*L'agent provocador* és, a més d'altres coses, un text de caire autobiogràfic que relata només fets estrictament verídics",<sup>592</sup>. Aquesta acumulació de raons personals converteix aquest llibre en decisiu pel que fa a l'explicitació de les raons que porten Gimferrer a canviar de llengua. Al nostre entendre, sigui per raons estètiques o raons morals, el canvi de llengua posa sobre la taula un seguit de raons vinculades a la relació entre la identitat de l'escriptor i l'exercici d'escriptura. És també en aquest llibre – estretament vinculat al poemari anterior: *Mascarada*, que serà l'últim poemari que tractarem - on es mostra de manera definitiva com Gimferrer ha portat a terme el procés d'individualització mitjançant el treball literari. L'autor exposa la seva ferma convicció de viure "a través" l'escriptura, fent bona la frase de Proust que es pot presentar com una de les claus de la seva obra:

"La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Notre vie ; et aussi la vie des autres car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision."<sup>593</sup>

---

<sup>592</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.9

<sup>593</sup> Proust, M., "Le temps retrouvé", *À la recherche du temps perdu*, Vol.III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p.895

En el deliberat procés de construcció de l'individu es produeix la integració de l'experiència literària i l'experiència artística dins l'experiència de la vida, és a dir, la integració dins la *realitat*, d'una *realitat* alternativa que resulti menys hostil.

“Si en el fons, fora de la meua estricta felicitat personal, no m'ha importat ni m'ha interessat realment res de res a la vida llevat dels llibres (o, per ser més exactes, les obres: els quadres, les pel·lícules, els escrits; les coses que fa l'home, més que no pas l'home mateix, (...)) si, doncs, ho demano tot als llibres, ¿no és perquè els demano, de fet, allò que els altres homes demanen a la vida?”<sup>594</sup>

Aquesta voluntat de recerca individual mitjançant la creació o la contemplació artística encapçala un dels temes més significatius de l'obra gimferreriana. Com ell mateix anuncia en les primeres pàgines: “La matèria definitiva: l'individu mateix.”<sup>595</sup> I és precisament en aquest llibre on, a més de la inclusió de textos que havien estat escrits anteriorment a la publicació del llibre, l'autor reflexiona de forma oberta sobre la seva relació amb el passat.

“Encara ara em recordo, en algun moment dels anys seixanta, jo sol en aquella habitació (el santuari, i també l'embafador sarcòfag, de l'encerclament familiar), absolutament aparedat, com el Fortunato del conte de Poe (...), acorralat entre murs plens de llibres, i no pas lluitant amb les visions del desig o les de l'ambició.”<sup>596</sup>

Aquest exercici d'introspecció s'afegeix al descobriment del català com a matèria literària, és a dir, com a matèria d'introspecció existencial. En aquest sentit, *L'agent provocador*, marca un punt d'inflexió en l'escriptura de Gimferrer ja que

---

<sup>594</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, *Op. Cit.*, p.19

<sup>595</sup> *Ibidem*, p.13

<sup>596</sup> *Ibidem*, p.14



replanteja la relació que l'autor manté amb la llengua d'espectura i amb el personatge poètic. Per aquesta raó ens sembla que marca una ruptura dins l'obra de Gimferrer. Com comenta Josep Manuel Esteve : “El centre de tota aquesta reflexió és el personatge poètic que Gimferrer encertadament defineix com l'existència feta autoconscient a través de l'espectura: el que és cadascú, fet autoconscient a través de l'espectura.”<sup>597</sup>.

Una vegada explicitats i justificats els límits que considerarem en la conformació del nostre corpus, passarem a especificar quins són els llibres que l'integren.

Nº	Títol	Any <sup>598</sup>	Editorial	Llengua	Poemes
1	Malienus	1962 <sup>599</sup>	©Visor	Castellà	5
2	Mensaje del Tetrarca	1963	©Trimer	Castellà	8
3	Arde el Mar	1966	©El Bardo	Castellà	15
4	Muerte en Beverly Hills	1968	©Ciencia Nueva	Castellà	8
5	De “Extraña fruta” y otros poemas <sup>600</sup>	1968	©Llibres Sinera	Castellà	17
6	Els miralls	1970	©Edicions 62	Català	12
7	Hora foscant	1972	©Edicions 62	Català	7

<sup>597</sup> Esteve , J.M., “Gimferrer i la provocació textual”, dins *Reduccions*, 83, 2005, p.78

<sup>598</sup> Fem referència, si no s'indica el contrari, a l'any de la publicació.

<sup>599</sup> Considerem en aquest cas la data d'espectura. *Malienus* queda inèdit fins que el recull l'edició de la *poesía castellana completa (1962-1969)* de l'editorial Visor, l'any 1988. L'anterior edició d'aquest llibre que agrupa l'etapa castellana, va ser publicat l'any 1979 i només incloïa a partir de l'any 1963.

<sup>600</sup> No existeix edició independent d'aquest llibre. Es troba com a clausura de l'etapa castellana en diferents edicions : *Poemas 1963-1969* “*Poesía castellana completa (1963-1969)*, Madrid, Visor, 1979” o “*Poesía castellana completa (1962-1969)*, Madrid, Visor, 1988”

8	Foc cec	1972	©Edicions 62	Català	11
9	L'espai desert	1977	©Edicions 62	Català	10 <sup>601</sup>
10	Aparicions <sup>602</sup>	1981	©Edicions 62	Català	8 <sup>603</sup>
11	Com un epíleg	1981	©Edicions 62	Català	15
12	El vendaval	1989	©Edicions 62	Català	25
13	La llum	1991	©Edicions 62	Català	35
14	Mascarada	1996	©Edicions 62	Català	1

A més de les dificultats i precisions ja explicades anteriorment, caldrà afegir algunes particularitats de les 13 obres incloses en el corpus final. La primera obra, *Malienus*, consistia originalment en un poema unitari que constava de deu parts. D'aquestes deu parts només ens n'arribaren cinc que van aparèixer en el volum *Poemas (1962-1969)*. En el pròleg d'aquest volum se'ns parla de *Malienus* com l'origen de tota la producció posterior de l'autor. Per aquesta raó, per ser considerat com un punt de partida de tota l'obra que vindrà després, ens ha semblat important incorporar-lo al corpus. Com diu Marie-Claire Zimmermann:

“Desde luego, escribir 211 alejandrinos no es nada inocente, ya que el poeta tiene que adoptar un sistema muy bien anclado en la tradición española, y por consiguiente, sus estructuras, lo que hace Gimferrer, pero deshaciéndose en parte del peso que hubiera podido tener la rima a final de verso.”<sup>604</sup>

<sup>601</sup> Tot i que està compost com un poema unitari, podem distingir deu seccions.

<sup>602</sup> No existeix edició independent d'aquest llibre. Es troba integrat en el volum *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981

<sup>603</sup> Tot i que està compost com un poema unitari, podem distingir vuit seccions.

<sup>604</sup> Zimmermann, M.-C., “Un poeta de diecisiete años”, *Zurgai con Pere Gimferrer, Op. Cit.*, p.83

El mateix autor considera que aquests textos es troben a l'arrel d'una part important de la seva obra: "en casi veinticinco años, no he dejado de ver nunca en este texto, el germen de buena parte de mi obra posterior."<sup>605</sup> Una cosa més o menys semblant passa amb el llibre *Extraña fruta*. Escrit entre gener i juny de 1968, havia de ser el més extens dels llibres de l'autor. Finalment, Gimferrer només en recupera alguns poemes i els inclou en el volum *Poesía castellana completa (1963-1969)*.

Hem de ressaltar que el nostre corpus abasta quasi quaranta anys: del 1962 fins el 1996. El quadre que hem construït més amunt ens mostra la distribució dels textos ordenats cronològicament tenint en compte, si no informem del contrari, la data de publicació dels diferents llibres. Ara bé, pel tipus de recerca que portem a terme, i tenint en compte la importància que té per nosaltres l'evolució del vocabulari, cal establir una cronologia estricta sobre la qual treballar. El moment de l'escriptura i el de la publicació de vegades no coincideixen i, fins i tot, el decalatge entre el temps de publicació i el temps efectiu d'escriptura, pot ser important. La incertesa sobre el moment efectiu de producció i les dificultats per determinar exactament el moment precís en el qual una obra va ser escrita, introdueixen un factor d'ambigüitat en les datacions que resulta difícilment resoluble. Per aquesta raó, hem considerat la data de publicació com la data definitiva per a construir l'ordre de les obres del nostre corpus. Tot i així, hi ha un cas que no és així. Com ja hem comentat, *Malienus* no apareix fins l'any 1988 tot i que va ser escrit l'any 1962. El decalatge cronològic ens ha semblat suficientment important com per a no negligir la diferència entre les dues dates.

Pel que fa a les edicions amb què treballarem, utilitzarem la darrera versió publicada de l'obra de Gimferrer que agrupa tota la seva poesia castellana del 1962 fins el 1969<sup>606</sup>. En referència a l'obra catalana, hem utilitzat l'edició

---

<sup>605</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, *Op. Cit.*, p.9

<sup>606</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, *Op.Cit.*

definitiva de la seva poesia que ocupa el primer volum<sup>607</sup> de l'obra completa publicada per Edicions 62. Aquest volum inclou tots els poemaris de l'autor des de *Els miralls* fins a *La llum*. Per a *Mascarada*, hem utilitzat la primera edició publicada l'any 1996<sup>608</sup>, també en aquesta editorial.

---

<sup>607</sup> Gimferrer, P., *Obra Catalana Completa, I. Poesia*, Edicions 62, Barcelona, 1995

<sup>608</sup> Gimferrer, P., *Mascarada, Op. Cit.*, 1996



## **Tercera Part:**

### **Anàlisi lexicomètrica del canvi de llengua**



## 3.1 Ruptura poètica en la poesia primera de Pere Gimferrer

### 3.1.1 Aspectes lèxics

Com ja hem explicat a la primera part, va cridar ràpidament l'atenció l'actitud d'aquell jove poeta que escapava del grans paradigmes poètics que imperaven en la literatura espanyola dels anys seixanta, i s'incorporava dins una particular tradició poètica que enllaçava amb els models establerts per l'avantguarda, tot vindicant, també, cert mestratge importat d'altres latituds. Així podem entendre la rotunda acusació de Gimferrer:

“No es de extrañar la esterilidad de tres cuartas partes de la lírica actual. [...] La mayoría de poetas han hecho un arte – por adulta que sea su edad – de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad ni respecto al lenguaje.[...] Es obvio que la mayoría de los poetas españoles no escriben nada que valga la pena ser leído”<sup>609</sup>.

Seria imprecís i fins i tot impertinent, atribuir la desaparició de la poesia social a l'aparició dels primers llibres de Gimferrer en llengua castellana. Com comenta Àngel L. Prieto de Paula, no es tracta pas d'un autor representatiu de tota la poesia que es fa durant els setanta, però, tot i així, “pocos discutirán que fueron éstas las que, en los momentos de irrupción juvenil, funcionaron como norte estético (asumido o rechazado: ésa es otra historia) para numerosos poetas coetáneos.”<sup>610</sup>

Com ja hem explicat en la primera part, tot i que la poesia de postguerra no estava vinculada al realisme, molts dels poetes que van començar a escriure durant els

---

<sup>609</sup> Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía de posguerra”, dins Gimferrer, P., & Salvador Clotas, *30 años de literatura en España, Op. Cit.*, p.107-108

<sup>610</sup> Prieto de Paula, Á. L., *Musa del 68, Op. Cit.*, p.42



seixanta consideraven que la relació de la poesia amb la referencialitat era excessiva. El principal motiu de la denúncia de la poesia de postguerra girava al voltant de l'escassa qualitat del llenguatge poètic i l'obstinada pretensió comunicativa que passava per davant de la preocupació estètico-literària que, al seu entendre, calia fer prevaldre en tota la poesia.

“Parece llegado el momento de denunciar, después de treinta años, la intolerable fosilización del lenguaje literario español – ofensivo sin más para cualquier lector no estragado- que, en el campo de la poesía, se ha petrificado en una fórmula tan vacua, recurrente e inamovible como la que caracterizaba los poetas de la Restauración”<sup>611</sup>.

Ens acostarem ara, de nou, a aquella primera etapa de Gimferrer en llengua castellana, buscant les traces d'una ruptura que l'autor reclamava. Intentarem observar, mitjançant la metodologia que hem explicat, com es construeix aquesta nova veu, com es distancia d'un tipus de poesia encara vigent dins l'Espanya del anys seixanta, i de quina manera aconseguix incorporar uns hàbits lírics poc usuals fins aquell moment en la poesia espanyola.

Més enllà de la simple apreciació impressionista que s'acontenta en fer una avaluació estimada dels canvis sense poder precisar-los, volem aquí fer un detallat estudi del repertori lèxic que Gimferrer va estenent al llarg de la seva obra poètica castellana. Una vegada obtingut aquest repertori, el posarem en relació amb el lèxic que apareix en la poesia immediatament anterior a Gimferrer. No cal dir que, com hem explicat, ni tots els poetes ni tota la poesia que per aquell temps es produeix dins la literatura espanyola, entren dins del mateix model arquetípic. L'única intenció d'aquest estudi és veure les continuïtats i trencament respecte la poesia anterior.

Aquest exercici que portarem a terme ens haurà de donar algunes raons per comprendre el canvi que es produeix en la poètica espanyola del segle XX.

---

<sup>611</sup> *Ibidem*, p.95

Evidentment, no entenem que el canvi del qual s'està parlant s'esgoti en la nostra anàlisi ni que l'estudi del lèxic sigui l'única manera d'entendre'l. Tot i així, sí que ens sembla que a partir d'aquest estudi del repertori lèxic podrem incidir en el procés de transformació que va construint el poeta en la seva obra. S'haurà d'entendre, doncs, que el lèxic opera com un evident símptoma crític i apuntem al seu paper com a senyal, com l'indici d'alguna cosa que està succeint i del qual, necessàriament, en queda alguna traça en el text. Caldrà que entenguem el lèxic com un particular registre que haurà de donar compte d'una possible ruptura poètica.

Per a plantejar aquest exercici de comparativisme lèxic que aquí es proposa, haurem de decidir el corpus sobre el qual treballarem. En el cas de Gimferrer treballarem a partir del corpus que hem definit anteriorment i que ve determinat pels 5 llibres publicats en castellà de l'autor: *Malienus* (1962), *Mensaje del Tetrarca* (1963), *Arde el mar* (1966), *La muerte en Beverly Hills* (1967) y *De Extraña fruta y otros poemas* (1969). En aquest cas, afegim al corpus alguns poemes inèdits publicats en revistes i edicions mínimes<sup>612</sup>, constituint el corpus A<sub>2</sub>. Per a triar el corpus que pogués determinar la poesia immediatament anterior a la del nostre autor, la selecció no ha resultat pas tan evident. Atès que resultava impossible comptar amb un corpus que inclogués tota la poesia publicada en els anys 40 i 50 hem cregut necessari buscar algun tipus d'antologia que intentés mostrar el caràcter dinàmic de l'evolució de la poesia espanyola durant aquest precís període i dins d'una societat determinada. Considerat tot això, ens ha semblat que l'antologia que acomplia millor tots els requisits que reclamàvem era el llibre *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*<sup>613</sup> de Josep Maria Castellet. Hem valorat especialment el fet que abraça un important període de temps i no es centra en un tipus particular de poesia. El criteri de classificació consisteix únicament en una ordenació cronològica dels poemes, deixant de banda

---

<sup>612</sup> Fem referència als poemes: Larra, publicat per Juan Goytisolo en una petita edició francesa, *Medicis*, poema inèdit, i el poema *Himno a enero*, publicat a la revista *Ínsula*, n<sup>o</sup> 458-459, gener-febrer, 1985, p.3

<sup>613</sup> Castellet, J.M. (ed.), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965

la selecció per prestigi adquirit. També ens ha semblat important que no consistís en una antologia d'autors, sinó que procurés reflectir la complexitat<sup>614</sup> i la riquesa de la poesia espanyola d'aquells anys. Com explica el mateix antòleg:

“[...] No habría, pues, agrupación de poemas seleccionados únicamente por un siempre peligroso (si es el único que se tiene en cuenta) criterio de calidad literaria, alrededor de unos nombres escogidos, como es habitual en estos casos, a través de un casi obligado criterio de “prestigio adquirido”. Habría, solamente, una ordenación cronológica de poemas, cuya selección, empezada por tanteo, iría adquiriendo sus razones de ser, tanto en función de sus implicaciones históricas, como en la de sus peculiaridades estrictamente literarias [...]”<sup>615</sup>

D'aquesta antologia hem escollit<sup>616</sup> el període que va des de l'any 1958 fins a l'any 1964, és a dir, la poesia immediatament anterior a la publicació d'*Arde el mar*. Aquest corpus l'hem anomenat corpus *Cas* i la selecció ha estat determinada intentant mantenir l'homogeneïtat del corpus. Evidentment, com ja hem explicat, l'ordenació panoràmica que precisa el nostre treball deixa de banda les singularitats que acompanyen tota obra lírica. Sigui om sigui, pel tipus d'anàlisi que nosaltres portem a terme, resulta indispensable treballar amb repertoris de conjunt.

### **Del vocabulari al lèxic. Extensions dels corpus**

La llista dels vocables que conformen el Corpus A<sub>2</sub> i el vocabulari de la selecció de l'antologia de Castellet (Corpus Cas) que aquí considerarem no inclouen tot el

---

<sup>614</sup> *Ibidem*, p.28

<sup>615</sup> Castellet (ed.), J. M., *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Op. Cit., p.27

<sup>616</sup> Hauria pogut resultar interessant poder comparar el vocabulari de l'antologia sencera amb el vocabulari de Gimferrer. El fet que per a l'estudi de la riquesa lèxica haguem de treballar amb dos corpus d'extensió més o menys similar ens obliga a considerar tan sols la poesia que va del 1958 fins el 1964. L'Antologia de J.M. Castellet, al estar organitzada cronològicament, ens permet prendre només aquesta secció.

lèxic dels seus autors<sup>617</sup>. Haurem d'acceptar que els vocables que conformen els dos corpus que tractarem són un subconjunt del lèxic que volem comparar. Si acceptem la clàssica distinció entre *langue* i *discours*<sup>618</sup>, haurem de distingir entre el lèxic – que està referit a la *langue* – i el vocabulari que fa referència al *discours*. Només hi haurà identitat entre lèxic i vocabulari si suposem que l'autor no coneix cap altre vocable que els que ha utilitzat en el text – cosa difícil de creure –, és a dir, que l'autor actualitzi en el *discours* particular tot el seu lèxic virtual. Si considerem la desigualtat, direm que el lèxic queda dins l'ordre d'allò virtual i el vocabulari és l'actualització d'aquest lèxic dins en *discours*. En aquest sentit, qualsevol treball de comparativisme lèxic – com el que aquí portem a terme –, s'efectuarà a partir del *discours* i, en conseqüència, a partir del vocabulari. Tot i així, al llarg de la recerca ens referirem indistintament al lèxic i al vocabulari.

En primer lloc, analitzarem el vocabulari que conforma cada corpus que hem determinat. Això ho farem a partir de l'estudi de la *riquesa lèxica*, la *distribució de les categories gramaticals* o la *distribució de les freqüències lemàtiques* de cada corpus. Mitjançant aquesta anàlisi, el text esdevindrà la caracterització mateixa d'una determinada actualització. El seu estudi haurà de servir-nos per a definir el desplaçament que s'haurà produït dins el vocabulari i per a observar com s'amplia l'imaginari dins el qual aquest s'havia consolidat. Per portar a terme aquest estudi, emprarem el programa *Tree-Tagger*<sup>619</sup>.

Començarem amb el recompte de les paraules i els vocables que conformen cada corpus, sense comptabilitzar els signes de puntuació ni els números que apareixen

---

<sup>617</sup> D'altra banda, l'intent de construir l'inventari exhaustiu del lèxic individual d'un autor, es una utopia i la seva avaluació només podrà ser valorativa i aproximativa.

<sup>618</sup> Guillaume, G., « Observation et explication », *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1964

<sup>619</sup> Desenvolupat pel departament de lingüística computacional de la Universitat de Stuttgart: "The TreeTagger is a tool for annotating text with part-of-speech and lemma information. It was developed by Helmut Schmid in the *TC project* at the Institute for Computational Linguistics of the University of Stuttgart. The TreeTagger has been successfully used to tag German, English, French, Italian, Dutch, Spanish, Bulgarian, Russian, Greek, Portuguese, Chinese and old French texts and is adaptable to other languages if a lexicon and a manually tagged training corpus are available."  
<http://www.ims.uni-stuttgart.de/projekte/complex/TreeTagger/>

en els diferents textos. El nombre de paraules farà referència al nombre total d'ocurrències i, per tant, a l'extensió del corpus; en canvi, quan parlem de vocables, farem referència a les paraules diferents que tenen com a mínim una ocurrència en el corpus. El corpus tancat dels poemes de Gimferrer en castellà (Corpus A<sub>2</sub>) conté 15.633 ocurrències (NA<sub>2</sub>) i 4.439 vocables (VA<sub>2</sub>). Pel que fa al corpus que conforma l'Antologia de Castellet (Cas), tenim 16.640 paraules (NCas) i 4.544 mots (VCas). L'extensió del vocabulari - la quantitat de vocables de qualsevol corpus (V<sub>x</sub>) - depèn de l'extensió del corpus, és a dir, que si considerem dos fragments prou homogenis i de longitud desigual - com és el nostre cas -, cal preveure que el més llarg tindrà un vocabulari més extens que el corpus més curt. Així, doncs, el fet que el corpus de Gimferrer tingui 4.439 mots i el de l'Antologia de Castellet en tingui 4.544, no implica de cap manera que el lèxic del corpus antològic sigui més ric que el gimferreria, ja que el resultat està condicionat per la longitud dels textos amb els quals es treballa. Caldrà, en conseqüència, intentar analitzar-ho d'una altra manera i això passa per fer alguns càlculs estadístics.

### 3.1.1.1 **Estudi de la riquesa lèxica**

Intentarem comparar la *riquesa lèxica* dels dos corpus considerats. Com hem explicat, quan parlem de *riquesa lèxica* fem referència només a una dada tècnica i descriptiva i en cap cas hem d'entendre que qualifica subjectivament el text tractat. Aquesta dada ens informarà sobre quin corpus dels dos comparats utilitza major nombre de mots. De fet, quan parlem de *riquesa lèxica* estem parlant de riquesa de vocabulari per les raons comentades anteriorment: el lèxic és impossible de determinar efectivament i l'únic que podem fer és calcular la riquesa de vocabulari a partir de la qual obtenir una estimació del lèxic. Cal no confondre aquesta noció amb l'apreciació subjectiva del lector que jutja ric o pobre un vocabulari traduït amb aquesta impressió la presència més o menys habitual de paraules poc freqüents en el lèxic d'una llengua.

Aplicat a un text, parlar de *riquesa lèxica* tal i com ho fem nosaltres aquí, consisteix tan sols en classificar els diferents corpus considerant el nombre de mots i el nombre total d'ocurrències. La relació entre aquests dos conceptes hauria de venir donada, en principi, per la *freqüència teòrica*<sup>620</sup>. Els resultats del càlcul de la freqüència teòrica són els següents: *Freqüència teòrica Corpus de Gimferrer* ( $A_2$ ) = 3,52 i *Freqüència teòrica Corpus Antologia Castellet* ( $A_{Cas}$ ) = 3,66. Si tenim en compte que la *freqüència teòrica* varia substancialment a mesura que va creixent el text, el resultat obtingut amb el càlcul que hem efectuat resulta inservible<sup>621</sup>. L'únic cas en el qual podria ser útil seria si el nombre d'ocurrències d' $A_2$  fos igual al nombre d'ocurrències d' $A_{Cas}$ .

Per comparar, doncs, la riquesa lèxica dels dos corpus que tenim, i sabent que tenen una extensió desigual, haurem de dur a terme el càlcul del vocabulari teòric, fundat en el model de la llei binomial. El que pretendrem amb l'aplicació d'aquesta llei és calcular, seguint principis estadístics, com quedaria alterat el vocabulari de la selecció de l'antologia de Castellet - quantitat de vocables = ( $V_{Cas}$ ) - si en lloc de tenir un corpus de 16.640 paraules, tinguéssim un corpus d'igual extensió que el de Gimferrer - 15.633 paraules -. El model que ens dóna la llei binomial ens permet construir una hipòtesi sobre quants vocables perdria el Corpus Castellet si, per selecció aleatòria, el reduíssim a la mida del de Gimferrer. Gràficament, podem representar aquest càlcul de la manera següent:

---

<sup>620</sup>  $N/V$  = número teòric d'ocurrències per vocable, considerant que tots els mots apareixen les mateixes vegades dins el text.

<sup>621</sup> Al començar a comptabilitzar, quan no comptem encara amb cap repetició, sabem que  $N=V$ . A mesura que avança el text, les repeticions es van succeint i llavors  $N$  augmenta molt més ràpid que  $V$ . Cada vegada resultarà més difícil de trobar un vocable nou que no hagi aparegut en el text anteriorment. En conseqüència, la freqüència teòrica es desplaça cada vegada més de la freqüència real de cada vocable. Treballant amb un nombre tan gran de paraules, resulta impossible considerar el valor de la freqüència teòrica com una dada significativa per establir la diferència de riquesa lèxica entre ambdós textos.

$$\begin{array}{l}
 A_2 = \text{Corpus Gimferrer Castellà} \quad N_{A_2} = (15633) \\
 \hline
 \text{Cas} = \text{Corpus Castellet} \quad N_{\text{Cas}} = (16640) \\
 \hline
 \text{Cas}' = \text{Corpus reduït Castellet} \\
 \hline
 N_{\text{Cas}'} = N_{\text{Cas}} - (N_{\text{Cas}} - N_{A_2}) = \\
 16640 - (16640 - 15633) = 15633
 \end{array}$$

Per a poder aplicar la llei binomial necessitem conèixer, en primer lloc, la probabilitat ( $P_{\text{Cas}}$ )<sup>622</sup> perquè una ocurrència del corpus “Cas” figuri també dins la reducció del corpus “Cas”. Tenim que  $P_{\text{Cas}} = 15633 / 16640 = 0.9395$ . Aquest resultat ens indica que és molt probable que una ocurrència escollida a l'atzar formi part també del Corpus Castellet reduït. Necessàriament, la seva probabilitat complementària  $Q_{\text{Cas}}$  – és a dir, la probabilitat que una ocurrència escollida a l'atzar no formi part del corpus reduït - és molt baixa.  $Q_{\text{Cas}} = 0,0605$ . Haurem de saber, també, el nombre exacte de freqüències dels mots del corpus que volem reduir: és a dir, saber quants mots apareixen 1 sola vegada, quants dues vegades, etcètera. Per al corpus de Castellet, tenim els resultats següents:

Vocables amb freqüència 1	$V_1 = 3145$	i.e.	69,21%
Vocables amb freqüència 2	$V_2 = 604$	i.e.	13,29%
Vocables amb freqüència 3	$V_3 = 222$	i.e.	4,89%
Vocables amb freqüència 4	$V_4 = 143$	i.e.	3,15%
Vocables amb freqüència 5	$V_5 = 73$	i.e.	1,61%
Vocables amb freqüència 6	$V_6 = 53$	i.e.	1,12%
Vocables amb freqüència 7	$V_7 = 40$	i.e.	0,88%
Vocables amb freqüència > 7	$V_{i > 7} = 264$	i.e.	5,81%

<sup>622</sup> Índex que pren valors entre 0 i 1. Com més proper a 1, majors són les probabilitats de què qualsevol ocurrència de B, presa a l'atzar formi part també de la reducció.

Ara, podem calcular la llei binomial i saber quina serà l'estimació del nombre de mots de Cas'= selecció corpus de Castellet. Seguint la fórmula següent:  $E(V')$  (estimació de vocables de B') =  $VB - \sum q^i \cdot V_i$

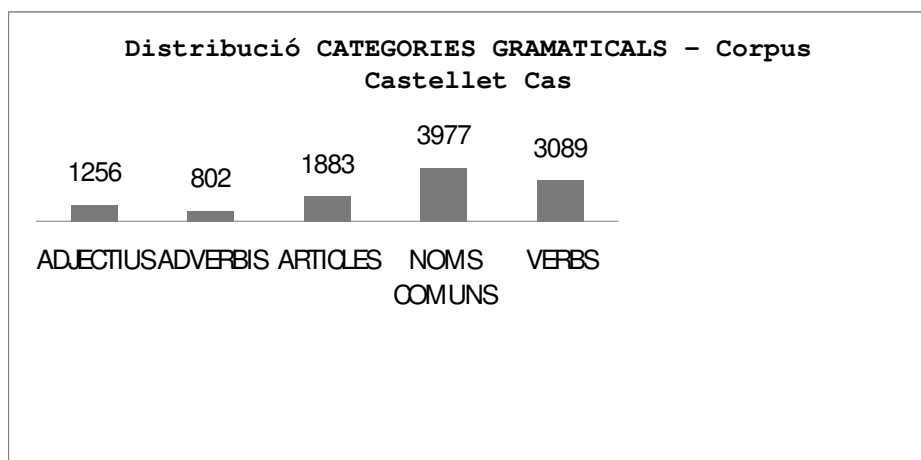
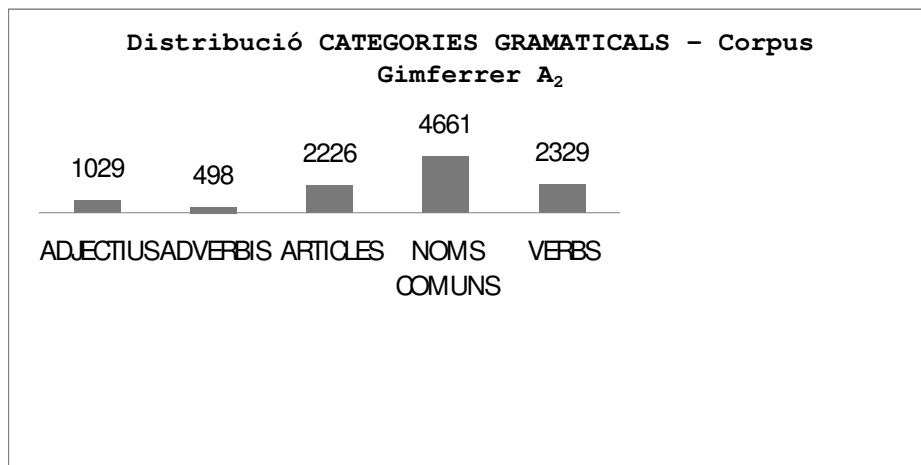
i	$V_i$	$q^i$	$q^i \cdot V_i$
1	3145	0,06	188,7
2	650	0,0036	2,34
3	222	0,00022	0,048
4	143		

Podem aturar els càlculs perquè  $q^3 \cdot V_3$  és inferior a 0,05. Així, doncs, tenim que  $E(V') = 4544 - (188,7 + 2,34 + 0,048) = 4544 - 191,1 = 4352,9$ . Aquest nombre és el nombre de vocables existents en l'estimació de la reducció del corpus de Castellet (Cas). Ens falta calcular la desviació dels resultats obtinguts. De moment, tenim que, si triem l'atzar 15.633 paraules de les 16.640 del corpus de Castellet, s'escaparan de la selecció 191,1 mots i en trobarem  $4544 - 191,1 = 4352,9$ . Així, doncs, la probabilitat que un mot no hi sigui és de  $191,1 / 4544: 0,0420$ , i la probabilitat de trobar-lo és de  $0,9579$ . Per tant, tenim que  $4.439 > 4.352,9 \rightarrow VA_2 > V_{Cas'}$  i, en conseqüència, ja podem afirmar que el corpus de Gimferrer és lexicalment més ric que no pas el corpus de Castellet, és a dir, que la riquesa lèxica d' $A_2$  és superior a la de Cas, fet que ens indica que en el corpus de la poesia en castellà de Gimferrer s'utilitzen més quantitat de mots que en el corpus de l'antologia de Castellet que hem definit anteriorment. Tot i així, cal dir que la diferència és molt petita i no és suficientment significativa com per a considerar-la una prova del canvi estilístic que es produeix entre la producció poètica de Gimferrer i la producció immediatament anterior. La riquesa lèxica és superior però no ho és significativament.



### 3.1.1.2 Comparativa de la categorització gramatical

Seguint amb l'intent d'establir el canvi del qual estem parlant, intentarem observar ara com s'organitzen les ocurrències respecte a les categories gramaticals, per saber si podem determinar algun canvi en el seu ús dins dels dos corpus. Ens centrarem només en cinc categories que es presenten a priori com les més significatives: *adjectius*, *adverbis*, *articles*, *noms comuns* i *verbs*. Si fem una gràfica de tots dos corpus, considerant només aquestes cinc categories, obtenim els següents resultats:



Val a dir que aquests càlculs han estat efectuats a partir dels corpus inicials que hem considerat, és a dir, que el Corpus de Gimferrer consta de 15.633 paraules (NA<sub>2</sub>) i Corpus de Castellet (N<sub>Cas</sub>) consta de 16.640 paraules. Observem que tots dos corpus es distribueixen de la mateixa manera. De major a menor quantitat d'ocurrències tenim: noms comuns, verbs, articles, adjectius i adverbis. Tot i així, destaca en el corpus de Gimferrer el percentatge de noms (4661 ocurrències - 29,8% del corpus) que s'eleva molt per sobre de la resta de categories. També volem remarcar la similitud entre la quantitat d'adjectius (1029 ocurrències - 14,2 %) i verbs (2329 ocurrències - 14,9%). Dins del corpus de Castellet hi trobem tan sols 3.977 ocurrències de noms comuns (23,9% del corpus), molt per sota de les ocurrències del corpus de Gimferrer tot i que aquest compta amb 1.007 mots més i amb una diferència de mida de corpus del 5%, és a dir, que el corpus de Gimferrer compta – en termes relatius i absoluts - amb molts més noms comuns que el corpus de Castellet i per això podem assegurar que en la categorització gramatical del repertori lèxic es produeix un canvi important. També seria interessant destacar que la quantitat de verbs de N<sub>Cas</sub> (3089 ocurrències - 18,6%) és molt més gran que la de NA<sub>2</sub>. El conjunt d'aquests resultats ens dona un primer indicatiu que caldria explorar a través de l'anàlisi dels camps semàntics associats als diferents verbs i substantius. De tota manera cal replantejar la qüestió històrica que oposa les categories del verb i el nom<sup>623</sup>. Hi ha hagut una tendència a interpretar l'oposició entre el nom i el verb a partir de les seves característiques: el nom es defineix per característiques internes i el verb per característiques contextuais. Aquest criteri que els encara no té en compte que l'oposició verb // nom és morfosintàctica<sup>624</sup>. Això no vol dir que no puguem, dins de la frase, establir diferències entre *coses* i *successos* però, en tot cas, aquesta distinció és funcional i no categorial. La distinció que ens interessaria per a poder construir aquest tipus d'oposicions és la diferència entre *predicat* i *no predicat*. Això, caldrà que ho tinguem en compte per a anàlisis posteriors.

---

<sup>623</sup> Hagège, C., *La structure des langues*, Paris, PUF, 1982

<sup>624</sup> *Ibidem*, p.25

### 3.1.1.3 Anàlisi dels mots més freqüents

Seguint la traça que ens marquen aquests resultats, ens centrarem ara en l'anàlisi dels mots més freqüents de cada corpus. L'experiència ens demostra que, en tot idioma, els mots que tenen com a mínim una ocurrència cada 100 paraules, és a dir, que tenen una freqüència relativa major o igual a 0,01 són molt pocs. Són el que anomenem paraules relacionals: preposicions, conjuncions, determinants, pronoms, etcètera. Aquests mots són estables estadísticament en el sentit que no hi ha variacions importants en corpus diferents.

Així, doncs, un petit nombre d'unitats lèxiques conformen la major part de tot discurs i es calcula que les 50 unitats utilitzades més freqüentment en un text en cobreixen un 50%. A més d'aquest grup de mots repetits, n'hi ha un altre que agrupa mots rars i específics. A partir d'aquests dos grans grups, es construeix la dialèctica entre diferència i repetició: el vocable anòmal que apareix només una vegada (hàpax<sup>625</sup>), precisament pel fet d'aparèixer tan sols una vegada, pot adquirir més importància que la paraula més freqüent. Vegem què és el que succeeix amb els nostres corpus. Si mirem els 20 mots més utilitzats, ens trobem amb els següents resultats:

---

<sup>625</sup> Aquesta expressió designa una paraula que s'ha utilitzat una sola vegada en un corpus. També es pot entendre com un mot del qual només es té un exemple en una època donada, en un autor o en la totalitat d'una obra. Mentre que no es verifiqui el contrari i fins el moment actual, es constata que aquesta expressió apareix recollida per primera vegada en un text anglès de 1654 (John Trapp: *Annotations upon the Old and New Testament*, IV, 605, NED Suppl.)

### 3.1- Ruptura poètica en la poesia primera de Pere Gimferrer

Corpus Gimferrer <sup>626</sup>			Corpus Castellet <sup>627</sup>		
Nº	Vocable	Frec. Abs	Nº	Vocable	Frec. Abs
1	DE	879	1	DE	741
2	EL	608	2	Y	628
3	EN	581	3	LA	600
4	LA	580	4	EL	516
5	Y	455	5	QUE	441
6	LOS	350	6	EN	391
7	QUE	288	7	A	274
8	LAS	270	8	LOS	262
9	UN	248	9	UN	198
10	DEL	200	10	LAS	174
11	A	188	11	NO	173
12	COMO	156	12	CON	150
13	UNA	144	13	ES	134
14	MI	131	14	DEL	126
15	NO	131	15	SE	124
16	SE	105	16	SU	117
17	QUÉ	99	17	ME	108
18	AL	90	18	MI	98
19	SU	90	19	COMO	97
20	O	88	20	AL	96

Nº indica la posició dins la llista de mots ordenats segons la quantitat d'ocurrències i *Frec. Abs* (i.e. freqüència absoluta), ens indica el nombre absolut d'ocurrències dins del corpus. Com podem observar, no hi ha diferències destacables entre les dues llistes de mots utilitzats més freqüentment. Només indicar que les dues llistes estan formades íntegrament per paraules relacionals i que no trobem cap paraula que ens pugui donar una idea de les diferències de

<sup>626</sup> Llista dels vint vocables amb freqüències més altes – paraules usades més vegades – que apareixen en el corpus A2 de Gimferrer.

<sup>627</sup> Llista dels vint vocables amb freqüències més altes – paraules utilitzades més vegades – que apareixen en el corpus de l'antologia de Castellet.

vocabulari entre els dos corpus. Si el que volem és buscar els mots significatius semànticament que ens permetin diferenciar els dos corpus, haurem de dur a terme la lematització de cada corpus, és a dir, aconseguir per a cada lema de cada corpus el nombre d'ocurrències, seguit del lema que el representa. Caldrà cercar totes les ocurrències pertanyents al mateix lema i considerar-les conjuntament.

Això es podrà obtenir gràcies a la reunió de les diferents formes de flexió del lema. Tot i que ja ha estat comentat en un capítol anterior, abans de comentar els resultats ens sembla interessant poder tornar a explicar, ara a través d'un exemple, com n'és d'important poder realitzar aquest exercici comparatiu dels substantius a partir de la lematització.

Si contem, per exemple, les ocurrències del lema *OJO*, estarem considerant el nombre total d'ocurrències de totes les variants de flexió del lexema. En aquest cas, el plural *OJOS*. Cal considerar-ho així, atès que estem fent una aproximació comparativa al lèxic i resultaria caure en un error comptar per separat les ocurrències de *OJO* i *OJOS*, ja que no explicaríem allò que realment apareix en el text.

Ara, pararem atenció als substantius de cada corpus per a poder saber si hi ha una diferència que ens permeti inferir alguna variació d'un corpus a l'altre.

Corpus Gimferrer <sup>628</sup>			Corpus Castellet <sup>629</sup>		
Nº	Lema	Frec. Abs	Nº	Lema	Frec. Abs
24	LUZ	77	31	VIDA	60
25	NOCHE	71	32	HOMBRE	60
26	OJO	70	39	TIERRA	48
32	MAR	52	40	MANO	48
36	AMOR	45	41	DÍA	46

<sup>628</sup> Llista dels vint substantius utilitzats més freqüentment en el corpus de Gimferrer (A2)

<sup>629</sup> Llista dels vint substantius utilitzats més freqüentment en el corpus de Castellet (Cas)

38	TIEMPO	42	44	TIEMPO	41
39	HOMBRE	40	45	VEZ	40
40	VIENTO	33	48	LUZ	37
41	MANO	32	50	PALABRA	32
45	MUERTE	31	52	OJO	30
48	SANGRE	29	53	NOCHE	30
49	SILENCIO	29	54	AÑO	30
50	AIRE	28	55	AIRE	29
51	VIDA	28	56	AMOR	28
52	SOMBRA	28	57	COSA	28
53	AGUA	27	69	SOL	24
56	JARDÍN	26	79	CASA	21
68	VOZ	26	86	MUNDO	20
64	LLUVIA	22	91	MUERTE	19
65	CIELO	22	92	SANGRE	19

Si efectuéssim el mateix exercici però ara considerant separatament el conjunt d'ocurrències que s'inclouen sota el lema *HOMBRE* ( i.e. *HOMBRE* i *HOMBRES*) del corpus de l'Antologia de Castellet, veuríem que *HOMBRE* apareix en la posició nº43 amb 42 ocurrències. En canvi, el vocable *HOMBRES* no apareixeria en la llista que acabem de donar, ja que comptaria només amb 18 ocurrències i no formaria part d'aquesta llista dels 20 mots més freqüents. Si considerem conjuntament les ocurrències d' *HOMBRES* i *HOMBRE* comptem amb 60 ocurrències i, per tant, passa a ser juntament amb *VIDA* el vocable més usat dels substantius que hem considerat del corpus de Castellet. Ens sembla, doncs, que en aquest cas resulta indispensable considerar la lematització dels dos corpus per a obtenir algun resultat interessant en aquest exercici particular.

Pel que fa a l'examen dels resultats obtinguts, cal comentar que hem considerat exclusivament els substantius, ja que essent unitats lexicals que designen autònomament una “cosa” o “noció” ens permeten posar èmfasi en la càrrega significativament d'aquests mots. Els substantius “categoritzen”, és a dir, determinen

classes d'objectes<sup>630</sup> i això ens permetrà acostar-nos als camps semàntics dins dels quals els podem considerar. Pel que fa al Corpus A<sub>2</sub> de Gimferrer, el primer lema substantiu *LUZ* apareix en vint-i-quatrena posició i té una freqüència lemàtica relativa de 0,0049, és a dir, que cada 100 paraules del corpus, el lema *LUZ*, sota qualsevol de les seves formes, apareix 0,49 vegades. Si considerem el corpus de Castellet (Cas), no trobem un mot significant fins a la posició 31, i té una freqüència lemàtica relativa de 0,0036 - cada 100 paraules del corpus el lema *VIDA*, sota qualsevol de les seves formes, apareix 0,36 vegades.

El que en primer lloc crida l'atenció és que de la llista dels vint lemes substantius que més apareixen en A<sub>2</sub> i Cas, onze d'ells es repeteixen en els dos - *LUZ*, *NOCHE*, *OJO*, *AMOR*, *TIEMPO*, *HOMBRE*, *MANO*, *MUERTE*, *SANGRE*, *AIRE*, *VIDA* -. Així, doncs, el que s'havia donat per fet, és a dir, que el tipus de lèxic dels dos corpus que volíem comparar era molt diferent, no és del tot cert i trontollen així les suposicions. Al nostre entendre, aquest fet que justifica la metodologia emprada en el treball que aquí s'inicia.

Tot i així, cal dir que els lemes repetits ocupen diferents posicions dins de la llista: per exemple *VIDA* és el lema substantiu que més trobem en el corpus de Castellet i en canvi en el corpus de Gimferrer ocupa la posició 14. Al contrari, *LUZ* i *NOCHE* ocupen el primer i segon lloc de la llista de Gimferrer i en canvi ocupen les posicions 8 i 11 de la selecció de Castellet. Dels 10 primers lemes de la llista de Gimferrer, els únics que no es troben a la llista de Castellet són els lemes *MAR* i *VIENTO*.

Podem concloure que en l'estudi dels substantius de freqüència màxima no apareixen diferències significatives entre els dos corpus. Observarem, ara, com es comporten els mots de freqüència 1 en tot el corpus. La quantitat d'aquests mots pot ser tractada com un signe estilístic diferenciador i haurà de ser posada en connexió amb la riquesa lèxica, que hem analitzat anteriorment, i amb el lèxic de situació. Si comptem els mots de freqüència 1 del corpus de Gimferrer, tenim que

---

<sup>630</sup> Bosque, I., *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1989, p.107

ocupen el 68,69% (3049 mots) del total (4439 mots). Si del conjunt total, prestem atenció només als noms comuns - categoria gramatical que ens pot donar la informació més significant -, tenim que hi ha 1.554 noms comuns de freqüència 1, - un 35,01% dels mots utilitzats en el corpus de Gimferrer, només s'utilitzen un cop -. Cal destacar d'aquests càlculs que el lematitzador no és capaç de determinar el lema de 980 mots per no contemplar-los al lexicó – això representa el 63% del total de substantius de freqüència 1 del corpus de Gimferrer -. Aquest és un fet significatiu, però en cap cas interfereix en la consecució de l'anàlisi. Entenem que aquests mots que no apareixen en el lexicó són vocables anòmals, i per tant són significatius estilísticament.

Pel que fa als mots de freqüència 1 del corpus de l'Antologia de Castellet i considerant totes les categories gramaticals, comptem 3.145 mots, que suposa el 69,21% del total (4544 mots), tan sols una mica superior al percentatge que trobàvem en el Corpus Gimferrer. Si prestem atenció als noms comuns de freqüència 1 trobem 1.076 unitats, un 23,68% dels mots totals que contempla el Corpus Castellet. D'aquestes unitats, el lematitzador no és capaç de determinar el lema de 506 mots per no contemplar-los en el lexicó - 47% dels noms comuns de freqüència 1 del Corpus Castellet -. Així, doncs, hi ha una diferència quantitativa important entre els noms comuns de freqüència 1 dels dos corpus - de l'ordre de l'11, 33% - i, en conseqüència, molt significativa ( 35,01% del Corpus Gimferrer (A<sub>2</sub>) de tots els mots i en el cas de Corpus Castellet (Cas), un 23,68%). Dins dels noms comuns de freqüència 1 de cada corpus, tenim que en el cas del Corpus Gimferrer el 63,06% (980) d'ells no estan contemplats en el lexicó. Com hem comentat, es tracta de vocables anòmals que suposen una marca evident d'estil. En el Corpus Castellet trobem que només el 47,02% (506) de noms comuns de freqüència 1 no estan contemplats en el lexicó. Tenim, doncs, una diferència de l'ordre del 16,04%, també molt significativa estilísticament.



#### 3.1.1.4 Anàlisi comparativa de les freqüències

Un dels elements que semblen més evidents d'aquestes primeres conclusions que hem pogut treure de la nostra primera anàlisi fa referència, no pas a la diferència de riquesa lèxica d'un corpus respecte a l'altre, sinó al diferent tipus de lèxic que apareix en ambdós corpus. Hem explicat en la darrera part de l'anàlisi que acabem de portar a terme, que el corpus A<sub>2</sub> de Gimferrer utilitza molts més noms comuns de freqüència 1 que no pas el corpus de Castellet (Cas) i que el tipus de vocabulari utilitzat per Gimferrer és un vocabulari que podríem considerar anòmal en relació al vocabulari del Corpus Castellet. De tota manera, volem aquí demanar-nos per les raons per les quals podem parlar d'anomalia del lèxic de Gimferrer en relació amb el lèxic del Corpus Castellet.

Seguint amb l'orientació del nostre treball, i amb la intenció de determinar la diferència lèxica d'ambdós corpus, ens agradaria poder concretar la *distància* d'aquests conjunts de textos respecte la llengua castellana. Per a poder fer-ho, compararem les freqüències dels substantius dels dos corpus amb les freqüències que ens ofereix un "diccionari de freqüències"<sup>631</sup>. Per a fer-ho, ens centrarem en la llista que agrupa les 10.000 formes més freqüents de la llengua castellana.

En primer lloc, atendrem només a les formes dels dos corpus que tenen freqüències absolutes entre 10 i 4, és a dir, que tenen una freqüència absoluta  $\geq 10$  i  $\leq 4$ . Hem triat el lèxic existent entre aquestes freqüències perquè ens semblen significatives dins d'ambdós corpus i la seva inclusió o exclusió del diccionari de freqüències del castellà pot ser significativa. Pel que fa al Corpus A<sub>2</sub>, veiem com hi ha 339 paraules que apareixen entre aquestes dues freqüències. D'aquestes 339

---

<sup>631</sup>Almela. R., et al., *Frecuencias del Español. Diccionario y estudios léxicos y morfológicos*, Madrid, Editorial Universitas, 2005: "Está basado en el Corpus *Cumbre*, de 20 millones de palabras, que recoge fragmentos variados de textos orales y escritos actuales de España e Hispanoamérica; dicho Corpus, por el volumen de textos y palabras que contiene y por sus procedencias -cuidadosamente seleccionadas- puede ser considerado razonablemente representativo del español actual."

paraules n'hi ha 19 que no apareixen al diccionari, el que representa el 5,6 % dels mots:

Mots de baixa freqüència C A<sub>2</sub> (Gimferrer)

Nº Mot Frec. Abs.

152	CREPÚSCULO	10
173	PÚRPURA	9
176	SIRENAS	9
184	FULGOR	8
224	HELADA	7
235	RELÁMPAGOS	7
244	VISILLOS	7
259	ESTÉRIL	6
260	ESTÍO	6
361	VENCEJOS	5
368	ARPA	4
420	INCANDESCENTE	4
425	LLAMEA	4
433	MUSGO	4
448	PONIENTE	4
449	PREDIO	4
461	REVÓLVER	4
469	SOMBRÍO	4
472	SUDOESTE	4

Si partint ara del Corpus Cas i observem també el lèxic amb freqüència absoluta  $\geq 10$  i  $\leq 4$ , ens trobem amb 388 mots, uns quants més que no pas el corpus A<sub>2</sub>. Aquest resultat contrasta amb la diferència que es donava en el càlcul dels hàpax - en aquell cas, veiem com el Corpus Gimferrer tenia més ocurrències de freqüència 1 que no pas el Corpus Castellet -. De les 388 paraules, només n'hem trobat 5 que no apareixen en el diccionari de freqüències - 1,3% -. A més, un parell d'aquests mots són formes verbals. La llista és la següent:

Mots de baixa freqüència C Cas  
 N<sup>o</sup> Mot Frec. Abs.

259	QUIMERA	8
443	BABOSA	4
463	DIBUJA	4
498	JALEO	4
567	TRUENO	4

Veiem com la diferència de nombre de paraules és important. També cal prestar atenció al fet que dins la llista del Corpus Castellet, totes les paraules, excepte una, tenen una freqüència absoluta de 4 ocurrences, a diferència de la llista pertanyent al corpus A<sub>2</sub> on més del 50% apareixien en el corpus més de 4 vegades i no sortien al diccionari de freqüències.

Tot això ens porta a poder dir que si bé la diferència de la *riquesa lèxica* entre ambdós corpus no és significativa, sí que podem dir que hi ha una diferència entre ambdós corpus que s'estableix significativament a partir del tipus de lèxic emprat. Gimferrer, en aquesta primera poesia castellana, es distancia de les paraules d'ús comú i empra un lèxic eminentment culte.

### 3.1.1.5 **Primeres conclusions de la metodologia emprada**

La intenció d'aquesta primera secció de la darrera part era posar en marxa la metodologia que emprarem al llarg d'aquesta secció del treball de recerca i, a la vegada, poder fer evident, de manera efectiva, un canvi important en l'evolució de la poesia castellana. El treball partia, doncs, de la detecció impressionista d'un símptoma i intentava establir de manera precisa els elements que l'havien determinat.

A part d'alguns resultats que ja esperàvem, se n'han obtingut altres que contradiuen de forma substancial la intuïció primera de què partíem i per aquesta

mateixa raó resulten interessants i demanen certa atenció. Hem començat per comparar la *riquesa lèxica* de cada corpus i, tot esperant una diferència important hem vist que el corpus Gimferrer no era més ric que el corpus Castellet<sup>632</sup>. És a dir, que la riquesa lèxica que vehicula en els seus poemes la poesia anterior a la del nostre autor, no és inferior al lèxic que empra la poesia de Gimferrer. En segon lloc, hem observat la distribució de la categorització gramatical d'ambdós corpus i hem començat a precisar quins elements intervenien significativament en aquest canvi. El més important ha estat observar la molt diferent quantitat de verbs i substantius que tenen tots dos corpus: el corpus de Gimferrer té molts més substantius i el de Castellet molts més verbs. Ja, per últim, empesos per aquests resultats, ens hem centrat en l'anàlisi de les freqüències. Hem observat de quina manera, tot i que els camps semàntics dels substantius més utilitzats són molt propers, hi ha significatives diferències entre els dos corpus pel que fa al nombre de substantius de freqüència 1 i al nombre de substantius no contemplats en el lexicó amb què treballem. El Corpus Gimferrer utilitza molts més noms comuns de freqüència 1 que el corpus de Castellet. A més, el vocabulari utilitzat per Gimferrer és un vocabulari que podríem considerar "anòmal" en relació al vocabulari del corpus de Castellet i, per tant, distanciat de la llengua comuna. En aquest sentit, i tal com esperàvem, el lèxic del Corpus Castellet s'acosta més a la llengua parlada, complint així la seva deliberada missió comunicativa, mentre que el lèxic de Gimferrer tendeix a allunyar-se d'aquesta llengua i construeix la seva literatura a partir de criteris de cap manera vinculats a l'eficàcia.

Com hem comentat anteriorment, no podem construir una línia estrictament rupturista entre els models que imperaven a la poesia de postguerra i la poesia de Gimferrer. De tota manera, els resultats ens parlen d'un canvi d'orientació que, evidentment, no només va ser impulsat per Gimferrer, tot i que ell en va ser un figura important.

---

<sup>632</sup> Podem dir això perquè les extensions són comparables. El fet que dins l'antologia Castellet apareguin diferents autors, no afecta en la comparació de la riquesa, tal i com nosaltres l'hem considerat.

En aquesta primera posada en marxa de l'anàlisi lexicomètrica, podem afirmar que aquest exercici ens ha donat fèrtils resultats que no podríem haver obtingut de cap altra manera, i això és el que ens empeny a seguir insistint amb la metodologia emprada en aquest primer capítol de la darrera part. Seguidament, ens ocuparem de l'anàlisi lexicomètrica de l'obra castellana i catalana de Gimferrer i acabarem amb la comparació de la producció en ambdues llengües per a poder observar així les diferències *textuals* que s'esdevenen – si s'esdevenen - en el pas d'una llengua a l'altra.

## 3.2 L'obra en castellà (1962-1969)

Una vegada observades les variacions lèxiques que es produeixen en l'obra de Gimferrer respecte la poesia castellana immediatament anterior, ens caldrà ara analitzar l'evolució d'aquests canvis que ha patit la poesia del nostre autor. És per aquesta raó que, havent treballat ja amb el que hem considerat l'obra castellana completa, començarem amb l'anàlisi del lèxic de cada obra en particular.

Dividirem l'estudi en dues grans parts: els aspectes lèxics i els aspectes sintagmàtics. Pel que fa referència als aspectes lèxics, el primer que farem serà calcular la *riquesa de vocabulari*, el *creixement lèxic* i la *distància lèxica* que ja hem definit en els capítols anteriors. La segona part d'aquest capítol la dedicarem a l'estudi de la distribució de les categories gramaticals, les anotacions semàntiques del lèxic i la distribució de les estructures sintagmàtiques més usuals. Per a aquests capítols hem optat per la utilització de dos programaris diferents: el programari *Hyperbase*, que ens serà útil per al càlcul dels aspectes lèxics i el programari *FreeLing* que ens servirà per a l'estudi dels aspectes sintagmàtics. Ambdós programaris ja han estat presentats anteriorment.

### 3.2.1 Aspectes lèxics

#### 3.2.1.1 Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax

Abans de començar amb els càlculs, caldrà que exposem els nombre d'ocurrències i vocables dels diferents llibres amb els quals treballarem. Com hem comentat més amunt, les *ocurrències* són el nombre de paraules que apareixen en cada

llibre mentre que els vocables representen la quantitat de paraules diferents que hi podem trobar.

Ocurrències i vocables de l'obra castellana

OBRES	OCURRÈNCIES	VOCABLES
MALIENUS	1593	748
TETRARCA	3115	1112
ARDE	6184	1869
BEVERLY	2341	885
EXTRAÑA	4033	1425
	17266	4367

Resulta completament lògic que en tots els llibres hi trobem més ocurrències que no pas vocables. Com hem explicat, l'únic cas en el qual  $N=V$  és el cas en el qual no es repeteix cap paraula, cosa impensable tenint en compte l'ús de les preposicions, adverbis o pronoms. La gràfica que mostra l'evolució del  $N/V$  és necessàriament decreixent ja que l'augment de  $N$  implica un decreixement de  $V$ . Si ens centrem, ara, en el càlcul de la riquesa lèxica de l'obra castellana de Gimferrer, el que estem fent és calcular la relació que s'estableix en les diferents obres entre el nombre d'ocurrències ( $N$ ) i el seu nombre de vocables ( $V$ ). Lògicament, l'augment de  $V$  serà sempre menor al augment constant d' $N$  i el que ens interessarà és veure la diferència entre les dues variables. Cal considerar també l'extensió del vocabulari ( $V$ ) que dependrà de l'extensió del text ( $N$ ). Si prenem dos textos homogenis, evidentment, el text més llarg tindrà el vocabulari més extens. També, però, cal tenir en compte que el vocabulari podrà variar en funció de l'estil que desenvolupa l'escriptor.

### Càlcul de la riquesa lèxica

Partint d'aquestes consideracions inicials, intentarem observar l'evolució de la riquesa lèxica de l'obra castellana de Gimferrer. Si efectuem els càlculs amb el programa *Hyperbase*, obtenim els resultats següents:

Taula de la riquesa de vocabulari i els hàpax<sup>633</sup>

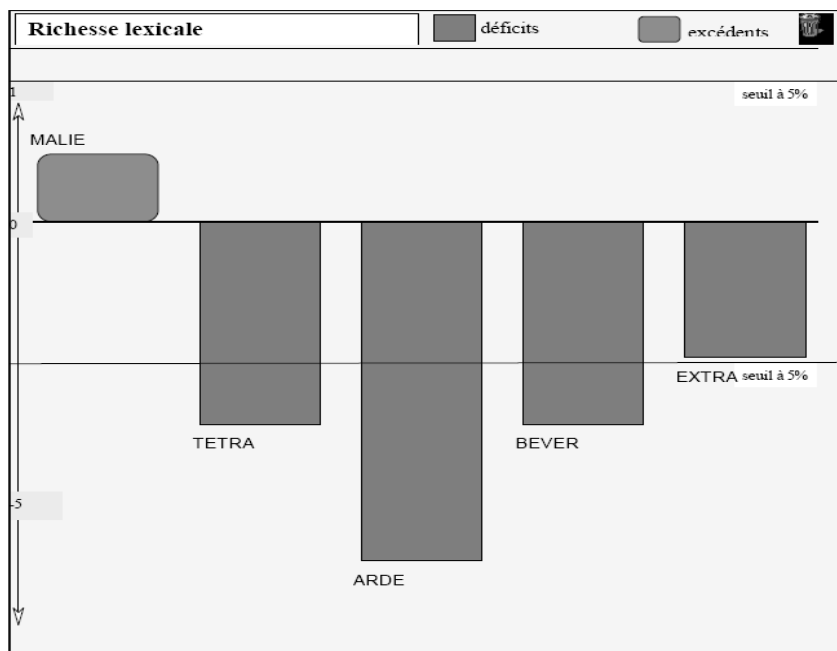
Nº	Títol	Real	Teòric	<b>Desviació</b>	<b>Reduït</b>	Hàpax	Reduït
1	MALIENUS	748	718	<b>30</b>	<b>001</b>	382	007
2	TETRARCA	1112	1228	<b>-116</b>	<b>-003</b>	590	002
3	ARDE	1869	2084	<b>-215</b>	<b>-005</b>	976	-004
4	BEVERLY	885	979	<b>-94</b>	<b>-003</b>	369	-002
5	EXTRAÑA	1425	1503	<b>-78</b>	<b>-002</b>	674	-001
Tot		4367				2991	

Ens ocuparem, en primer lloc, de la *riquesa lèxica* i deixarem l'anàlisi dels hàpax per a més endavant. A partir de les columnes que fan referència a la *desviació* i a la *desviació reduïda* que apareixen en el quadre, podem oferir la gràfica següent que presenta l'evolució de la *riquesa lèxica* en tot el corpus de l'obra castellana del nostre autor. A la cinquena columna – marcada en negreta - veiem la *desviació absoluta* que és el resultat de la *freqüència real* - (menys) la *freqüència teòrica*. En la sisena columna tenim la *desviació reduïda* que resulta ser una mesura que

<sup>633</sup> En les diferents columnes hi trobem: en primer lloc el número d'obra assignat a cada llibre i que segueix l'ordre cronològic de composició. En segon lloc el títol, en tercer lloc tenim la *freqüència real* de cada llibre, és a dir la quantitat de formes que apareixen en cada llibre. Com veiem, el fet d'haver utilitzat un programari diferent del programari que hem emprat en el capítol anterior, fa que es produeixi una variació respecte les formes totals del corpus. Abans, en el càlcul de la diferència respecte el la poesia anterior, teníem  $V = 4439$  i ara, la suma de les formes diferents de tots els llibres  $V = 4367$ . Això es deu al mètode que cada programari utilitza per a determinar les formes. Això no suposa un problema pels càlculs sempre que utilitzem un mateixa dada durant tot un càlcul. En la quarta columna trobem la *freqüència teòrica* que correspon al nombre de formes diferents que haurien d'aparèixer en cada llibre tenint en compte l'extensió. A la cinquena columna veiem la *desviació absoluta* que és el resultat de la *freqüència real* – *freqüència teòrica* i en la sisena tenim la *desviació reduïda*. En la setena i vuitena columnes apareix el nombre absolut d'hàpax per cada llibre i la *desviació reduïda dels hàpax*.



podem comparar perquè és independent de les unitats de mesura<sup>634</sup>. El que intentarem fer, i aquests serà un procediment habitual en les nostres anàlisis a partir d'aquest moment, és *traduir* els resultats que anirem obtenint a una gràfica que ens permeti interpretar millor l'evolució dels resultats. Partint, doncs, dels resultats que presenta la taula de distribució de les freqüències al llarg de tota l'obra i de l'extensió relativa dels textos, podem obtenir la diferència a partir de la *desviació reduïda*. Així, doncs, tenim la següent gràfica:



Mirant la gràfica, percebem ràpidament que totes les desviacions són negatives excepte en el cas de *Malienus*. Com que hem agafat un llindar del 5%, veiem que hi ha un decreixement del lèxic evidentment significatiu just després del primer llibre<sup>635</sup>. En el segon llibre i el tercer, *Tetrarca* i *Arde el mar*, hi ha una baixada molt important de la quantitat de paraules que l'autor utilitza. En els dos llibres

<sup>634</sup> Muller, Ch., *Initiation aux méthodes de la Statistique Linguistique*, Paris, Hachette, 1973, p.69. Pel que respecta al vocabulari emprat en el treball, hem seguit l'utilitzat en aquest llibre.

<sup>635</sup> "Seuil du 5% est le seuil en deçà duquel il y a plus de 5 chances sur 100 que l'écart soit aléatoire et ne puisse donc pas être commenté de manière fiable", S. Mellet & Étienne Brunet, *Manuel de référence pour la base de littérature latine*, Nice, UMR, 2004, p.27

posteriors hi ha un augment progressiu del lèxic emprat per l'autor, però, tot i així, queda per sota de la riquesa teòrica que considera que totes les obres tenen el mateix nombre de vocables. En conseqüència, podem determinar que hi ha un decreixement del vocabulari utilitzat. És interessant que sigui precisament la primera obra la que ofereixi una riquesa lèxica més important i que tota la resta d'obres fins al final de la producció castellana sempre estigui per sota de la riquesa lèxica de *Malienus*. Vegem ara la presència d'hàpax de l'obra castellana.

### **Anàlisi dels hàpax en l'obra castellana**

Quan parlem de mots que figuren tan sols una vegada en un corpus, cal que precisem si fem referència als hàpax o als vocables de subfreqüència 1. Quan parlem d'hàpax, ens referim als vocables que tan sols apareixen una vegada en tot el corpus; en canvi, quan parlem d'un vocable de freqüència 1 fem al·lusió als vocables que apareixen tan sols una vegada en un text que pertany al corpus. Nosaltres ens fixarem en els mots que només apareixen una vegada en el corpus perquè el que ens interessarà és considerar la comparació dels corpus castellà i català entesos com a dues unitats separades però compactes.

L'estudi dels hàpax ens pot ser útil per al càlcul de la *riquesa lexical* perquè en la seva evolució hi intervindran de manera significativa els vocables de freqüències baixes i, particularment, els vocables de freqüència 1. Tenint en compte, doncs, la presència dels hàpax, és una manera de ser més precisos en el càlcul dels resultats obtinguts a través de la *riquesa lèxica*. Els crítics literaris han fet explícit l'interès de l'estudi dels hàpax perquè entre ells s'hi poden trobar nombrosos substantius i noms propis que resulten ser les categories més interessants pel que fa als estudis estilístics. Com comenta el lingüista Michel Oakes:

“These words that are *hapax legomena* tend to be interesting (...) Many qualitative studies of literature have focused their attention on rare words, since the commonest words tend to be connectives, pronouns and articles, words

whose meaning and use are much more prescribed and conventional than the case of rare words”<sup>636</sup>

Tot i la importància que sembla oferir l'estudi dels hàpax cal anar molt en compte amb els resultats que puguem obtenir, ja que pot presentar-se com un estudi fràgil en el sentit que, com hem comentat anteriorment, tot tret estilístic d'un escriptor ha de ser suficientment freqüent com per a poder considerar-lo significatiu. També caldrà que tinguem en compte que la proporció de vocables de freqüència 1 depèn d'altres factors - a més dels factors associats a les desviacions estilístiques – com pot ser la longitud dels textos tractats. Per aquesta raó, resulta important poder comptar amb un corpus i subcorpus d'una longitud més o menys similar. La taula que mostrem a continuació ens mostra la distribució dels hàpax al llarg de tota l'obra castellana de Gimferrer:

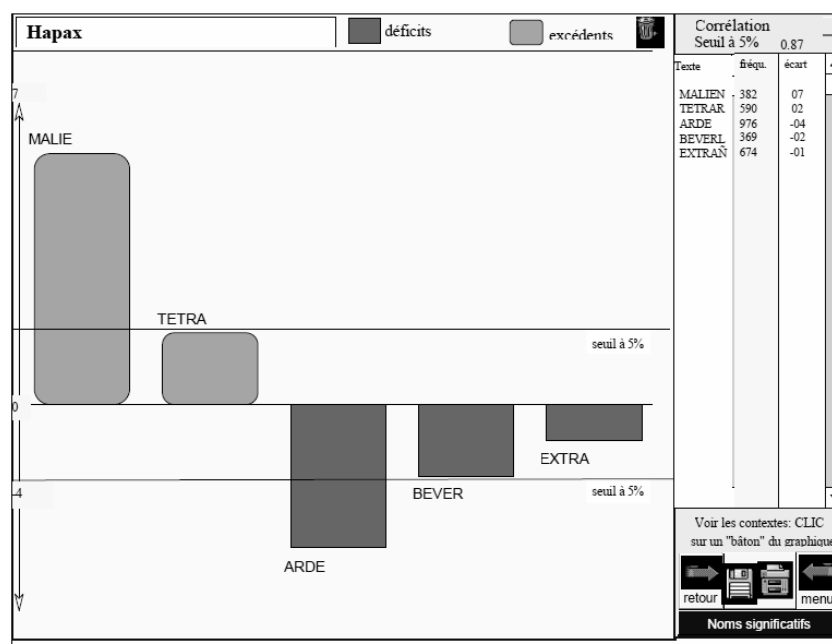
Llista d'hàpax en l'obra castellana

Títol	Hàpax	D. Reduïda
MALIENUS	382	007
TETRARCA	590	002
ARDE	976	-004
BEVERLY	369	-002
EXTRAÑA	674	-001
Total	2991	

Per a poder interpretar millor els resultats que ens mostra la taula, caldrà que construïm l'histograma de la distribució dels hàpax al llarg de tot el corpus:

---

<sup>636</sup> Oakes, M., *Statistics for Corpus Linguistics*, ETEL; Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998



Si prenem atenció als resultats obtinguts, podem percebre ràpidament que apareixen valors positius a l'inici de l'obra que superen el 5% i que, per tant, són significatius estilísticament. La presència dels hàpax en el primer llibre és notable. Sembla que aquest fet pugui ser considerat com un tret estilístic significatiu si ho afegim a la circumstància, com hem comentat més amunt, que molts dels mots que apareixen en aquest primer llibre – la gran majoria noms comuns que apareixen tan sols una vegada- són poc freqüents en la llengua espanyola. Aquest tret concorda perfectament amb els resultats obtinguts en el càlcul de la riquesa lèxica.

El descens significatiu del nombre d'hàpax a partir d'*Arde el mar* sembla assenyalar un canvi en l'evolució de l'obra de Gimferrer. Tot i així, hi ha una recuperació al arribar a *Bervely Hills*, i aquest canvi no acaba de confirmar-se. En tot cas, tot i que se'ns parli de certa evolució de la *riquesa lèxica*, si que cal considerar en el corpus la presència de llibres de distinta llargària que dificulten la comparació. Tot i que la *desviació reduïda* ja considera les diferències de mida, cal tenir en compte que al treballar amb un corpus no lematitzat la presència dels hàpax creix significativament. Aquestes dades prendran importància en el moment

en què puguem contrastar-les amb les dades obtingudes de l'anàlisi de la riquesa lèxica i dels hàpax de la part catalana de l'obra de l'autor.

### 3.2.1.2 Estudi del creixement lèxic

Fins al moment, hem analitzat la riquesa lèxica del textos de forma immanent, és a dir, considerant-los de manera estàtica dins de cada llibre. D'aquesta manera, la riquesa lèxica obtinguda ha sortit de la diferència entre N – el nombre total de mots – i V – el nombre total de vocables -. L'estudi del *creixement lèxic* permet tractar aquesta diferència des d'un altre angle, interessant-se en les aportacions de lèxic de cada llibre al corpus. L'estudi del *creixement lèxic* determina l'aportació del vocabulari al llarg del temps i l'estudi d'aquest creixement d'un llibre determinat precisa el nombre d'unitats lèxiques noves que no han aparegut anteriorment al corpus i que apareixen en aquest segment. Per a calcular aquesta mesura haurem d'analitzar tot el corpus a través de les obres.

Intentarem ara, considerant tota l'obra en castellà del nostre autor, observar la manera com es constitueix el nombre total de vocables apareguts en l'obra castellana i com s'organitzen per llibres. En tot acte de discurs, com comenta Charles Muller<sup>637</sup>, el locutor posa en marxa un lèxic determinat. L'extensió i l'estructura d'aquest lèxic determinen l'aportació lèxica de cada text. Aquesta aportació lèxica es mesura i es manifesta a través del *creixement lèxic* que comptabilitza el nombre d'unitats noves que apareixen en cada llibre. Mitjançant l'anàlisi del nombre d'unitats lexicals noves que no han estat emprades anteriorment, podem veure l'evolució -variacions i continuïtats- del lèxic a través de tota l'obra en castellà de Gimferrer.

El càlcul del creixement del lèxic està basat sobre el mateix model que la *riquesa lèxica* que hem calculat abans. La representació d'aquestes dades ens haurà de permetre localitzar les ruptures temàtiques dins del corpus, a partir de la

---

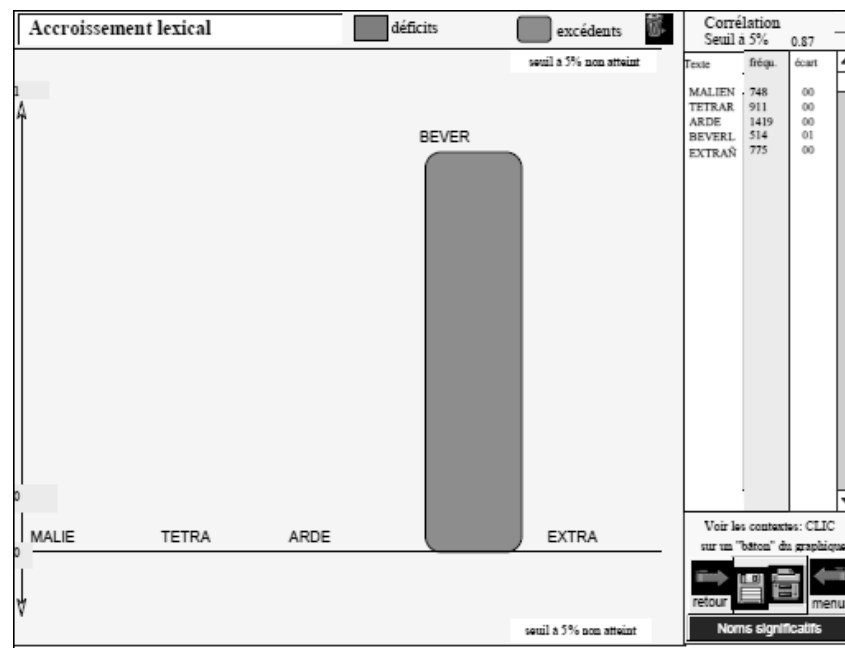
<sup>637</sup> Muller, Ch., *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Champion, 1992, p.130

localització d'un nombre important de vocabulari nou. Contràriament, els fragments on el creixement sigui inferior al valor teòric esperat, ens mostrarà l'esgotament d'un camp semàntic i/o d'un ordre temàtic. Així, en aquesta part, intentarem fer una primera aproximació a les ruptures temàtiques produïdes en l'obra castellana de Gimferrer. Per efectuar aquest estudi, recorrerem al nostre corpus complet de l'obra castellana. Com hem comentat anteriorment, treballarem amb el programari *Hyperbase* i emprarem les cesures naturals que ens ofereixen els diferents textos que constitueixen el corpus.

Creixement lèxic. Ordre Cronològic.

	Creix	Vocab	<b>VocAc</b>	Ocur	OcAc.	Desv.	<b>Reduïda</b>
MALIENUS	748	748	<b>748</b>	1593	1593	005	<b>000</b>
TETRARCA	911	1112	<b>1659</b>	3115	4708	-026	<b>-000</b>
ARDE	1419	1869	<b>3078</b>	6184	10892	-069	<b>-000</b>
BEVERLY	514	885	<b>3592</b>	2341	13233	165	<b>001</b>
EXTRAÑA	775	1425	<b>4367</b>	4033	17266	-014	<b>-000</b>

Funció de càlcul:  $y=a(x \text{ exposant } b)$ :  $a=0.209804210022854$   
 $b=1.35073104639038$ ,  $r^2=0.999962120094416$   $r=0.999981059867844$



El que fa el programari és buscar la primera aparició de cada mot i, segons si l'ha trobat en un text anterior o no, l'afegeix al sumatori particular de cada llibre. Seguint el resultat dels càlculs que s'exposen aquí, no veiem que cap dels llibres constitueixi una aportació cabdal en el *creixement lèxic*<sup>638</sup> ni tampoc veiem que hi hagi en cap cas un llibre on es produeixi una disminució important en la contribució en els diferents llibres. Veiem que destaca el creixement de *Beverly Hills*. Aquest cas pot venir condicionat per la presència de noms propis, tot i que el creixement respecte els altres llibres no és significatiu. Hi ha, doncs, una aportació constant, però no significativa. Això cal entendre-ho com un altre indicatiu de la continuïtat de tota l'obra castellana de què hem parlat abans.

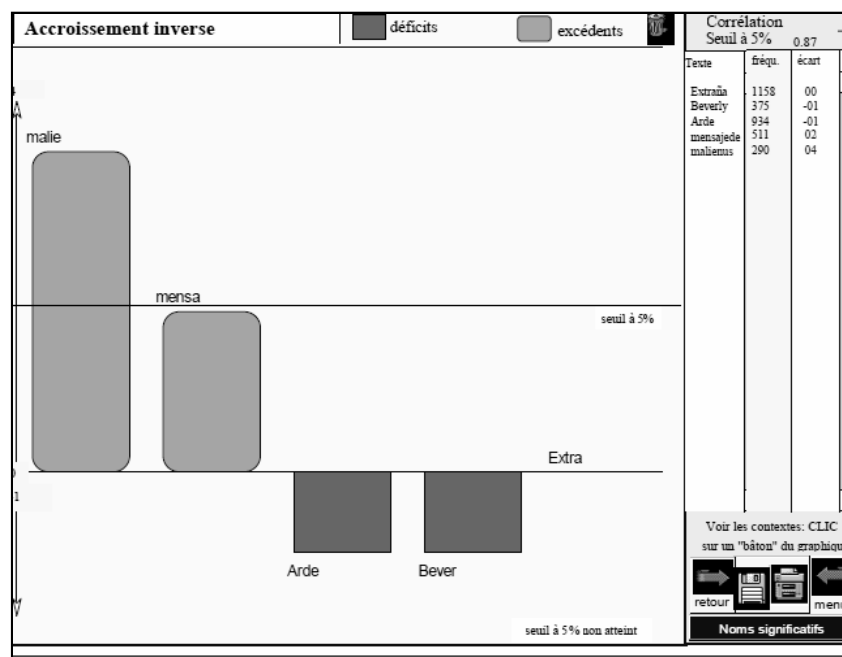
Veiem que no es produeix cap evolució en l'anàlisi del creixement lèxic. Si ara partim del text lematitzat en lloc de partir del text *brut*, com hem fet en els càlculs anteriors, podem veure que els resultats obtinguts són més o menys els mateixos. Aquest càlcul no aporta resultats significatius si seguim l'ordre cronològic dels textos. Tot i així, el programari *Hyperbase* ens permet efectuar el mateix càlcul seguint l'ordre invers: des de la darrera obra, fins a la primera. Si efectuem aquests càlculs, sí que obtenim resultats significatius.

Creixement lèxic. Ordre Cronològic.

	Creix	Vocab	VocAc	Ocur	OcAc.	Desv.	Reduïda
EXTRAÑA	1158	1158	1158	4148	4148	138	<b>000</b>
BEVERLY	375	739	1533	2411	6559	-329	<b>-001</b>
ARDE	934	1516	2467	6444	13003	-348	<b>-001</b>
MENSAJE	511	939	2978	3201	16204	592	<b>002</b>
MALIENUS	290	694	3268	1679	17883	599	<b>004</b>

Funció de càlcul:  $y=a(x \text{ exposant } b)$ :  $a=0.203134913692146$ ;  
 $b=1.41144838907729$   $r^2=0.996838990386445$   $r=0.998418244217545$

<sup>638</sup> Caldrà explicar la codificació emprada: Creix: Creixement. Vocab: Nombre de vocables. VocAc: Vocabulari Acumulat. Ocur: Occurrències. OccAc: Occurrències acumulades. Desv: Desviació. Podem veure algunes diferències respecte els càlculs efectuats en els anteriors estudis. Això és degut a la diferències entre els corpus. En el cas que ens ocupa, hem considerat totes les formes gràfiques incorporades en cada text.



Aquest càlcul ens dona resultats que resulten significatius. D'entrada, *Malienus* té un valor positiu molt distanciat dels valors de la resta i, a més, és un valor significatiu. Els valors negatius també apareixen amb *Arde el mar* i *La muerte en Beverly Hills*. Sembla, doncs, que la gran part de l'aportació lèxica de les obres de Gimferrer està vinculada a les seves dues primeres obres. Ens crida especialment l'atenció el cas *Malienus* i la diferència que hi ha respecte el resultat de l'aportació del *creixement lèxic* d'aquest llibre, seguint l'ordre cronològic.

Cal tenir en compte que quan es calcula el creixement lèxic d'un corpus seguint l'ordre cronològic, en el primer grup – que en aquest cas correspon amb el primer llibre – el nombre de vocables correspon necessàriament a zero, ja que és el sumatori acumulatiu de vocables i, per tant, el creixement comença a comptar a partir de *Malienus*. Aquest fet, que no podem menystenir, provoca que el primer llibre no el puguem tenir en compte. Per aquesta raó, l'anàlisi de *creixement invers* ens ha permès constatar el que l'estudi del creixement lèxic seguint l'ordre cronològic no ens havia permès veure amb *Malienus*. Es produeix, doncs, una mena d'inici fulgurant. Hi ha una correspondència directa – que ve confirmada per la similitud de gràfics – entre la distribució d'hàpax i la distribució que ens



ofereix el creixement invers. Així, sembla que els hàpax que hem analitzat anteriorment, semblen jugar un rol important en aquest inici impactant de l'obra pel que fa al lèxic i que s'anirà apagant a mesura que avança la seva producció en castellà. Aquest lèxic, que ja hem vist que s'oposava a la poesia castellana immediatament a l'obra de Gimferrer, sembla patir un procés d'estabilització. Això confirma la hipòtesi que hem desenvolupat en la primera part, segons la qual el pas al català intenta, en certa manera, compensar aquesta estabilització.

### 3.2.1.3 Distància lèxica

A més de l'anàlisi quantitativa de les obres – que inclouria els dos punts anteriors - caldrà que ens preguntem per les similituds i diferències d'altres ordres. Deixem, doncs, l'aproximació als criteris formals, per centrar-nos en l'estudi de la distància lèxica. Aquesta anàlisi ens ha de permetre discernir les proximitats i diferències temàtiques entre les diferents obres, és a dir, que ens haurà de permetre respondre a la pregunta sobre quins textos són més propers i quins textos es troben més distanciats. El mecanisme utilitzat per a calcular aquesta distància consisteix en comparar, com hem explicat, la intersecció dels vocabularis de dos textos.

La manera de treballar sobre la *distància textual*, consisteix en comparar el vocabulari dels diferents textos del corpus, agafats de dos en dos i eliminant les diferències de talla. Una distància feble ens indicarà que una gran part de la superfície del vocabulari és compartit per les dues unitats textuales. Per contra, a mesura que la distància es fa gran, es va reduint la superfície compartida pels dos textos. D'entrada, sembla complicat poder mesurar – comptabilitzar – la distància entre dos textos. Com comenta Étienne Brunet:

“C’est comme la distance entre deux êtres ou entre deux cultures. Cela n’a rien de mécanique ou métrique. Il ne semble pas qu’on puisse appliquer là la mesure.”<sup>639</sup>

Tot i així, hi ha diferents mètodes que s’empren per a treballar sobre la distància lèxica. En primer lloc, trobem alguns tipus d’anàlisi que tenen en compte tan sols l’estudi de la connexió entre vocabularis. Aquestes anàlisis analitzen la presència o l’absència de cada vocable en cadascun dels textos comparats sense tenir en compte la seva freqüència. Una altra manera de treballar sobre la distància és tenir en compte les freqüències teòriques com a factor de desviació respecte de la norma imposada per la presència o absència de vocables. Nosaltres, en primer lloc, tindrem en compte tan sols la presència o absència dels vocables. Després, emprarem el mateix mètode, però a partir del corpus lematitzat. La comparació dels diferents mètodes ens haurà de permetre treure conclusions més precises que no pas si només apliquéssim un únic mètode.

Cada mot que aparegui en els dos textos ens ajudarà a disminuir la seva distància. Si un mot només apareix en un text, la distància s’incrementarà. En aquest càlcul, la importància de la presència o absència de cada mot té en compte la mida de cada vocabulari. La funció emprada per a efectuar el càlcul és la següent:  $d = ((a - ab)/a) + ((b - ab)/b)$ . On  $ab$  representa la part comuna entre els dos vocabularis ( $a$  i  $b$ ). En conseqüència,  $a - ab$  i  $b - ab$  representen els conjunts de cada vocabulari sense la intersecció. Si partim del corpus compost per tots els llibres en castellà del nostre autor, contant les formes gràfiques, obtenim el quadre següent que recorre la distància global entre dos textos.

---

<sup>639</sup> Brunet, E., “Peut-on mesurer la distance entre deux textes ?”, dins Rastier, F. (ed), *Corpus littéraire – Recueil et numérisation*, Paris, Université de Paris VII, 2000, p.3

Distàncies globals dels textos establertes 2 a 2, sobre V.  
(Mètode Jacquart)

MALIENUS	152	155	153	168	162
TETRARCA	155	150	151	161	158
ARDE	153	151	144	147	145
BEVERLY	168	161	147	136	137
EXTRAÑA	162	158	145	137	136
	MALIENUS	TETRARCA	ARDE	BEVERLY	EXTRAÑA

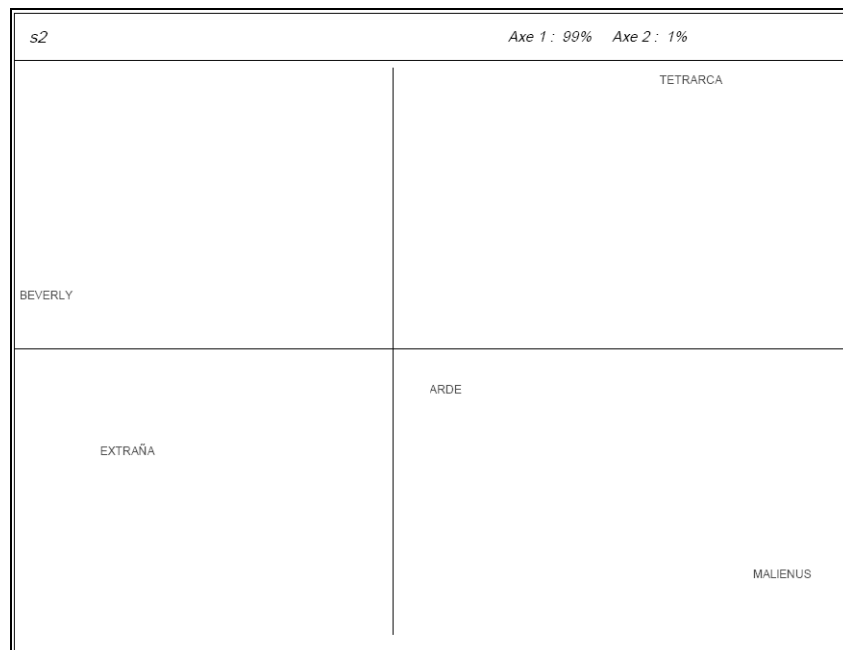
Els resultats d'aquesta taula venen donats a partir de la fórmula anterior  $d = ((a - ab)/a) + ((b - ab)/b)$ . Com podem veure, els resultats es repeteixen si canviem les fileres per les columnes atès que no canvia si calculem la distància de  $a$  a  $b$  que de  $b$  a  $a$ . Per exemple, és la mateixa la distància la que hi ha entre *Arde el mar* i *Malienus* que entre *Malienus* i *Arde el mar*. La diagonal, que correspon a la distància entre el mateix text, hauria d'estar ocupada pel valor 0. Tot i així, hi trobem un valor, que correspon al mínim de cada sèrie, entenent que la distància d'un text respecte a si mateix és menor a la distància del text respecte qualsevol altre text. Aquests resultats obtinguts provenen dels següents resultats parcials.

Efectius de formes comunes en els diferents llibres:

	MALI	TETR	ARDE	BEVE	EXTR
MALI	0	201	248	128	182
TETR	0	0	341	189	258
ARDE	0	0	0	318	439
BEVE	0	0	0	0	341
EXTR	0	0	0	0	0

Nombre de formes privatives:

	MALI	TETR	ARDE	BEVE	EXTR
MALI	0	547	500	620	566
TETR	911	0	771	923	854
ARDE	1621	1528	0	1551	1430
BEVE	757	696	567	0	544
EXTR	1243	1167	986	1084	0



Aquesta gràfica presenta els quadres dels resultats per a poder facilitar la interpretació. Podem veure que la distància entre *Beverly Hills* i *Extraña fruta* és la menor. La seva proximitat es construeix sobre els dos eixos. En canvi, la distància més gran és la que separa *Malienus* dels darrers llibres. Si parem atenció a l'evolució respecte l'eix de les ordenades, veiem que hi ha tres grans grups que vénen ordenats cronològicament. A mesura que passen els anys, la X disminueix. Sembla que l'evolució lèxica en l'obra de Gimferrer en castellà correspon a la

simple evolució cronològica de la seva obra i no està vinculada a cap altre ordre temàtic.

Calcularem ara la distància lèxica, però en lloc de prendre en consideració els textos amb les formes brutes, considerarem els textos en les seves formes lematitzades. Mentre que en la gràfica anterior vèiem la diferència entre les formes brutes, aquí no les considerarem. Efectuarem els mateixos càlculs que hem efectuat anteriorment per a veure quins canvis es produeixen en els resultats

Distàncies establertes sobre formes lematiques (mètode Jacquart)

MALIENUS	139	141	140	156	151
TETRARCA	141	138	13	149	148
ARDE	140	139	125	127	126
BEVERLY	156	149	127	118	119
EXTRAÑA	151	148	126	119	118
	MALIENUS	TETRARCA	ARDE	BEVERLY	EXTRAÑA

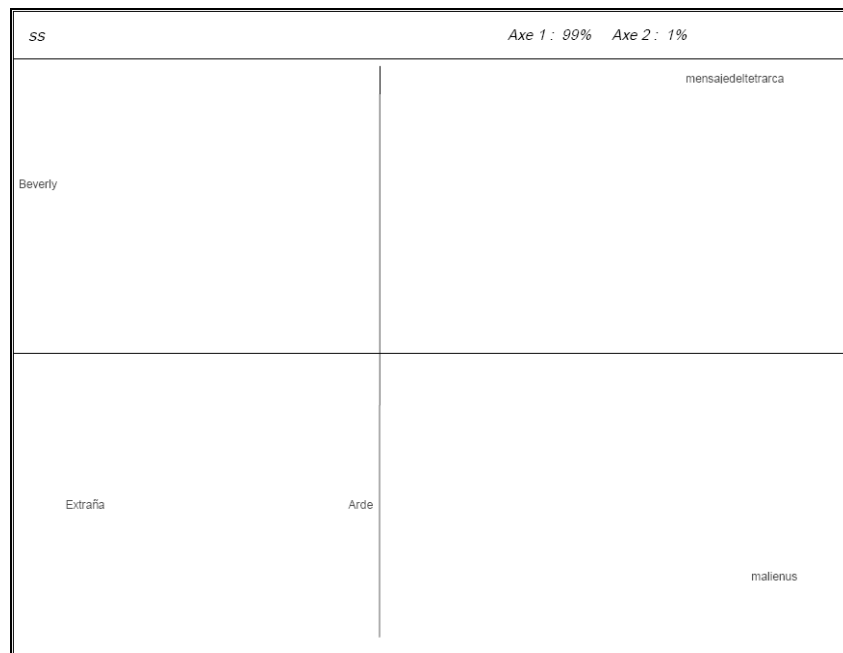
Efectius de formes comunes:

	MALI	TETR	ARDE	BEVE	EXTR
MALI	0	234	283	155	212
TETR	0	0	352	210	267
ARDE	0	0	0	361	484
BEVE	0	0	0	0	364
EXTR	0	0	0	0	0

Nombre de formes privatives:

	MALI	TETR	ARDE	BEVE	EXTR
MALI	0	460	411	539	482
TETR	705	0	587	729	672
ARDE	1233	1164	0	1155	1032
BEVE	584	529	378	0	375
EXTR	946	891	674	794	0

Representació de l'anàlisi factorial a partir del resultat obtingut:



Veiem que els resultats obtinguts són molt semblants als resultats anteriors. Si comparem els resultats d'aquesta gràfica amb els de l'anterior, advertim que mentre l'eix de les ordenades s'organitza exactament de la mateixa manera que l'anterior, l'eix de les coordenades pateix certes variacions. En aquest cas, *Arde el mar* està més a prop d'*Extraña fruta* i per tant entenem que comparteixen més

formes lematitzades que no pas formes brutes. Eliminar les flexions ens ha reduït la distància entre aquests dos llibres i per tant semblen tenir, ara, un vocabulari més proper. És l'únic cas on la lematització sembla tenir una influència directa sobre els resultats. Pel que fa a la resta, veiem que no hi ha una influència directa de la lematització en els nostres resultats de la distància lèxica, seguint els dos mètodes emprats en la nostra anàlisi.

#### 3.2.1.4 Lemes més freqüents

Per a seguir amb l'estudi del lèxic en l'obra castellana, caldrà observar els lemes més freqüents de tota l'obra. Tindrem en compte els lemes que ens semblen significatius, ordenats pel nombre total d'ocurrències i indicant-ne la posició que ocupen una vegada ordenats pel nombre d'aparicions. En el capítol anterior ja havíem considerat els lemes, però només els que pertanyien als noms comuns. En aquest cas, però, integrarem també les altres categories gramaticals, si considerem significatiu el lema aparegut. En primer lloc, si considerem tota l'obra castellana completa, tenim els següents resultats:

#### Lemes freqüents obra castellana completa

LUZ	68
NOCHE	67
OJO	65
MAR	48
SABER	45
AMOR	41
TIEMPO	40
MORIR	38

HOMBRE	38
VIVIR	37
SOMBRA	33
MANO	32
AZUL	32
VIENTO	31
MUERTE	31

L’interès d’aquesta llista es farà evident quan la puguem comparar amb la llista obtinguda de l’anàlisi dels lemes en català. De la mateixa manera que vam poder observar les diferències i similituds respecte la llista obtinguda del *Corpus Cas*, ens interessarà veure quines canvis de freqüència apareixen en els casos dels lemes més usuals. El que sí que ens sembla interessant poder fer ara, és veure com va evolucionant – canvis, continuïtats, desaparicions - aquesta llista al llarg de les diferents obres. Veurem, doncs, com va evolucionant la llista dels 10 lemes més freqüents al llarg de tota l’obra.

#### Lemes més freqüents “Malienus”

MUERTE	8
VIVIR	7
VIENTO	6
TIEMPO	6
SANGRE	6
OTRO	6
MANO	6
HOMBRE	6
OJO	5
NOMBRE	5



A més de comentar i interpretar, com farem posteriorment, l'evolució del lèxic i els camps semàntics emprats per Gimferrer al llarg de la seva obra, podem veure com en aquesta primera obra apareixen com a mots més emprats, alguns dels lemes més utilitzats per Gimferrer al llarg de la seva obra completa en castellà. Així, trobem entre els lemes amb més ocurrences *OJO*, *NOCHE*, *MUERTE*, *TIEMPO* que, tot i canviar de posició, apareixen en ambdues llistes. Cal indicar també, que hi ha mots que apareixen a la llista dels lemes més freqüents de *Malienus* i no apareixen a la llista de tot el corpus de l'obra. Per exemple, *SANGRE* apareix a *Malienus* però no apareix en el corpus complet i, al contrari, *AMOR* apareix al capdamunt de la llista del corpus complet però no apareix en la llista dels 10 primers lemes de *Malienus*. Seguim amb l'estudi dels lemes més freqüents dels llibres posteriors.

#### Lemes més freqüents "Mensaje del Tetrarca"

HOMBRE	21
SABER	19
MAR	17
PALABRA	12
OTRO	11
VIVIR	9
DECIR	9
TIEMPO	8
NOCHE	8
LLEGAR	8

En aquest cas, respecte el llibre anterior, veiem com el lema *MUERTE* ha desaparegut, no només de la primera posició sinó de la llista dels 10 lemes més emprats, així com *SANGRE*, *OJO* o *VIENTO*. Han aparegut els noms comuns:

*PALABRA, MAR*. Cal afegir, també, la presència notable de verbs com *SABER, VIVIR* o *DECIR*. Passem a mirar els lemes més freqüents a *Arde el mar*.

Lemes més freqüents “Arde el mar”

LUZ	26
OJO	22
VIVIR	18
SABER	18
TIEMPO	17
OTRO	17
AIRE	17
NOCHE	16
MORIR	16
MAR	15

D'aquesta llista destaquem l'aparició de *LUZ* en primer lloc, lema que no apareixia en cap de les llistes anteriors i que acabarà ocupant la primera posició de la llista de lemes més freqüents de l'obra completa. De fet, en aquesta llista apareixen 7 dels 15 lemes que apareixeran en la llista de tota l'obra, és a dir, que s'estabilitza el lèxic emprat. Respecte al llibre anterior, direm que es repeteixen el 60% dels lemes. Aquesta repetició sembla ser una manera de certificar la continuïtat entre aquest llibre i els anteriors.<sup>640</sup>

Lemes freqüents “Muerte en Beverly Hills”

NOCHE	20
LUZ	15
OJO	14

---

<sup>640</sup> Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969)*, Op. Cit., p.9

AZUL	12
MORIR	10
AMOR	9
OSCURO	8
CRISTAL	8
BESAR	8
HORA	7

Dins de *Muerte en Beverly Hills* apareixen nous lemes que fins aquest moment no havien aparegut, com, per exemple: *CRISTAL*, *BESAR*, *OSCURO*. La presència d'aquest lèxic està vinculada a l'àmbit temàtic que desenvolupa el llibre i que resulta estar vinculat a un imaginari molt particular. Tot i que podem inserir aquesta obra en el mateix itinerari que les anteriors, veiem com es construeix una relació particular amb el rerefons del cinema americà: "Esta relación del amor y la muerte, con el trasfondo evocador del cine americano, introduce elementos nuevos en su poesía."<sup>641</sup>

Per tant, és comprensible que estigui distanciat a nivell lèxic. Ens ocupem ara del que considerem el darrer llibre, *Extraña fruta*:

#### Lemes freqüents "Extraña fruta"

LUZ	24
OJO	22
AMOR	20
NOCHE	19
TODO	16
AZUL	12

---

<sup>641</sup> Martínez Torrón, D., "La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)", *Estudios de literatura española, Op. Cit*, p.456

SANGRE	11
ROSA	11
OSCURO	10
MORIR	10

D'entrada, crida l'atenció l'aparició de certs lemes que ja havien aparegut en les llistes anteriors. Per exemple, respecte el llibre precedent, *La Muerte en Beverly Hills*, les dues primeres posicions estan ocupades per les mateixes paraules tot i que canvia l'ordre. També apreciem com, en aquest darrer llibre, el tercer lema més usat és *AMOR*, mentre en el llibre anterior ocupa la sisena posició. Es repeteix el lema *OSCURO* i apareix, per primer cop, el lema *ROSA*. Aquest lema tornarà a aparèixer sovint en l'obra catalana. La seva aparició genera certa continuïtat amb el corpus català i, a més, pot ser un indicatiu de la primera aparició de Maria Rosa Caminals en l'obra de Gimferrer, una presència que l'acompanyarà durant tota l'etapa catalana. A Maria Rosa van dirigits tots els poemaris que Gimferrer escriurà en llengua catalana, fins *El diamant dins l'aigua*.

Tot i així, els canvis són mínims i ja podem dir que en tota l'obra castellana de Gimferrer es manté el treball lèxic circumscrit a uns camps semàntics molt particulars. Aquests semes els analitzarem en el moment de comparar-los amb els semes desenvolupats pels lemes catalans més freqüents. De moment, podem dir que l'evolució lèxica de l'obra castellana, pel que respecta als lemes més freqüents, és pràcticament inexistent.

### 3.2.2 Aspectes sintagmàtics

Una vegada exposats els resultats que tenen a veure amb els aspectes lèxics, passarem a exposar els resultats que tenen a veure amb els aspectes sintagmàtics. Per a fer-ho, treballarem amb el programa *Concordance*, tant pel que respecta al corpus de formes *brutes* com pel que fa al corpus lematitzat. L'etiquetatge de cada forma es portarà a terme amb el lematitzador i desambiguador del programari *FreeLing*. Aquesta etiqueta ens aportarà les següents dades: la forma, la categoria gramatical, el lema, el gènere, el nombre i, pel que respecta als verbs, ens informarà també del temps verbal, el mode i l'aspecte. L'analitzador morfològic utilitza el conjunt d'etiquetes proporcionat pel grup *EAGLES*<sup>642</sup> i presenta la informació morfològica de cada paraula del corpus.

#### 3.2.2.1 Distribució de categories gramaticals

Abans de començar a analitzar els diferents llibres en castellà, considerarem els resultats del corpus total en llengua castellana. Si considerem el total com la suma dels cinc llibres que hem considerat fins al moment, ens trobem amb dos resultats diferents. En primer lloc, tenim els resultats que obtenim considerant les formes que hem anomenat *brutes*. En aquest cas, N=15049 resulta ser el total d'ocurrències del conjunt dels llibres. Aquestes ocurrències s'organitzen de la manera següent: *Malienus*: 1567 - *Mensaje del Tetrarca*: 2533 – *Arde el Mar*: 5105 – *Muerte en Beverly Hills*: 2027 – *Extraña Fruta*: 3817. Si ara contemplem les formes, sense considerar les repeticions, lògicament, el resultat és menor: V =

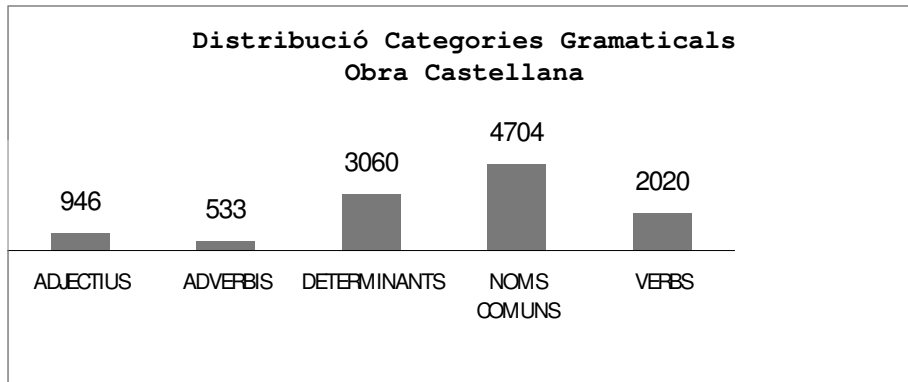
---

<sup>642</sup> <http://garraf.epsevg.upc.es/freeling/doc/userman/parole-ca.html> : “Aquest conjunt d'etiquetes es basa en les etiquetes proposades pel grup EAGLES per a l'anotació morfosintàctica de lexicons i corpus per a totes les llengües europees. Així, està previst que recullin els accidents gramaticals existents en les llengües europees. És per això que depenent de la llengua hi ha atributs que poden no especificar-se. Si un atribut no s'especifica significa que o bé expressa un tipus d'informació que no existeix en la llengua o que la informació no es considera rellevant. La infraespecificació d'un atribut es marca amb el 0.”

5959. La distribució és la següent: *Malienus*: 746 - *Mensaje del Tetrarca*: 1098 – *Arde el Mar*: 1841 – *Muerte en Beverly Hills*: 2027 – *Extraña Fruta*: 1410.

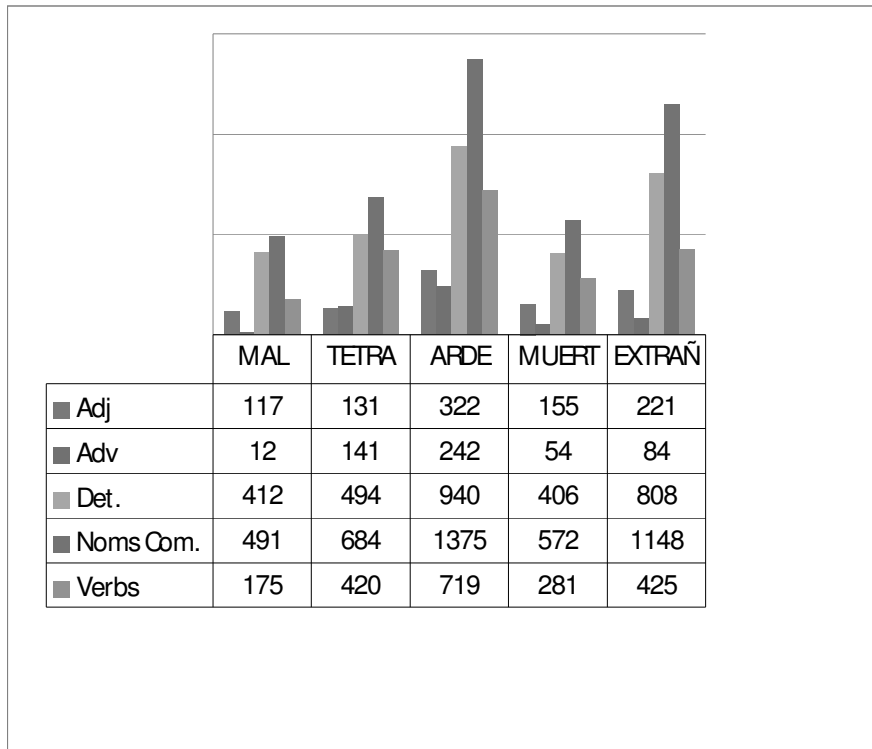
Si en lloc de considerar les formes *brutes*, treballem amb el corpus constituït per formes lematitzades, els resultats que obtenim són : N (Ocurrències) = 15220 distribuïts de la manera següent: *Malienus*: 1611 - *Mensaje del Tetrarca*: 2593 – *Arde el Mar*: 5158 – *Muerte en Beverly Hills*: 2039 – *Extraña Fruta*: 3819. D'aquests lemes, en tenim 4941(V) de diferents i organitzats de la manera següent, sense comptar les repeticions: *Malienus*: 686 - *Mensaje del Tetrarca*: 921 – *Arde el Mar*: 1489 – *Muerte en Beverly Hills*: 718 – *Extraña Fruta*: 1127. Sembla evident que el nombre de lemes ha de ser inferior al nombre de formes diferents i, per tant, la diferència que observem és comprensible. El que ens costa més de comprendre, i que al nostre entendre mereix una explicació, és la diferència que apareix en el nombre d'ocurrències entre les formes *brutes* i les formes lematitzades, si tenim en compte que hem treballat amb el mateix corpus original. Aquestes diferències corresponen a les contraccions que el lematitzador és capaç de desfer. Per exemple, si en el corpus de formes *brutes* ens trobem la forma contreta “al”, en el corpus lematitzat ens trobarem la forma dividida en dues formes diferents: “a” + “el”. On “a” serà etiquetat com “SPS00” i “el” com “da0ms0”, és a dir, com a dues formes diferents. En aquest exemple, la primera forma correspon a una preposició i la segona a un determinant article masculí singular. Cada contracció esdevé un conjunt de dues o més partícules sense contraure. Això explica l'augment de les ocurrències que apareixen en el corpus lematitzat en relació amb el corpus de les formes *brutes*. Com que el que ens interessa és veure el total del lèxic emprat, ens basarem en el corpus lematitzat per observar les repeticions. Sobre aquest corpus farem els càlculs relacionats amb l'estudi de les categories gramaticals de cada corpus.

Considerant el corpus complet de l'obra castellana i tenint en compte tan sols cinc categories significatives com *adjectius*, *adverbis*, *articles*, *noms comuns*, *verbs*, ens trobem que les categories gramaticals s'organitzen de la manera següent:

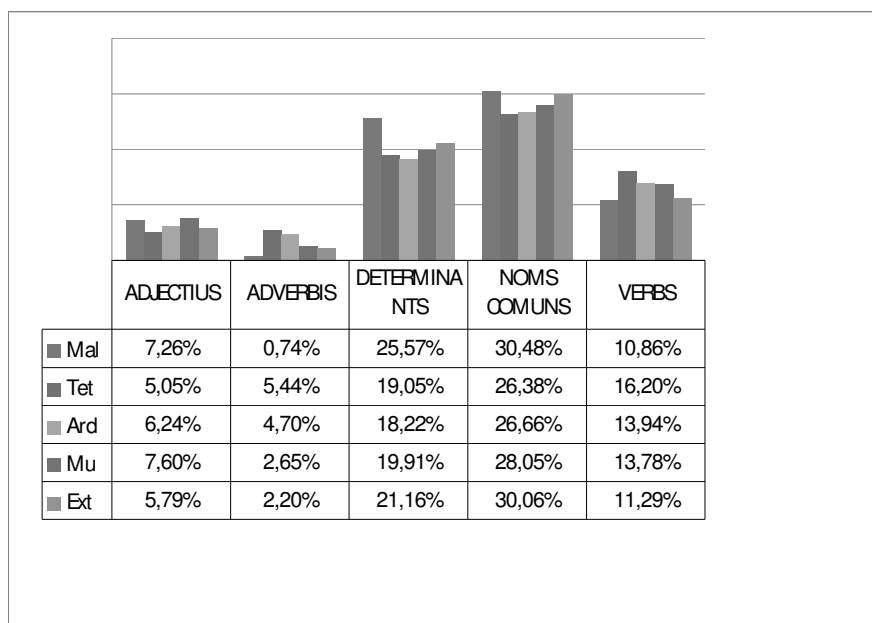


De la gràfica destaca la nombrosa presència de noms comuns que representen el 31% del nombre total d'ocurrències del corpus. Els substantius, com hem explicat abans, determinen classes d'objectes que ens permeten diferenciar algunes característiques estereotipades de cadascun d'ells. Això ens permet aïllar els noms com a entitats individuals i, per tant, fer-los identificables pels membres d'una comunitat lingüística particular. Per aquesta raó ens semblen molt significatius a l'hora de treballar sobre el lèxic. Pel que fa als adjectius, veiem que n'hi ha 948, que corresponen al 6,21% i els determinants el 20,11% - d'aquests un 13,21% són articles -. Els verbs suposen el 13,27% de les ocurrències del corpus i es distribueixen de la manera següent: 1767 verbs principals, 178 aparicions del verb "ésser" i 75 formes auxiliars. Pel que fa al mode, tenim que 1218 verbs són del mode indicatiu – 60,3% - i 368 són participis - com a mostres verbals més significatives -. Si considerem els temps verbals, trobem 193 formes de present, 150 formes d'imperfecte i 149 de passat perfet simple. Pel que fa al futur, només trobem 54 ocurrències i, per acabar, 19 formes de condicional.

Tal i com hem fet amb l'anàlisi dels lemes, ara, prestarem atenció als resultats obtinguts llibre a llibre. Cal tenir en compte que partim dels resultats en nombres absoluts i que no podem, de moment, comparar-los entre ells. Aquesta primera gràfica ens serveix per veure com es distribueixen numèricament, en nombres absoluts, les categories gramaticals dins de cada llibre:



Veiem que en cada llibre la quantitat de noms comuns és la més important seguida pels determinants i posteriorment pels verbs. Caldrà, però, analitzar quin tant per cent representa cada categoria en cada llibre. Posteriorment, per a comparar les categories entre elles, haurem de mirar el percentatge del corpus total:





Aquests són els percentatges de cada categoria gramatical respecte cada llibre. D'entrada veiem que, com era d'esperar, es respecten els mateixos ordres en les distribucions de tots els llibres. Els noms comuns són els més utilitzats, seguit pels determinants i pels verbs. No es produeixen, doncs, variacions importants. Per a poder comparar els percentatges entre els diferents llibres, caldrà que posem en relació els resultats parcials amb els resultats totals del corpus.

El primer que ens sorprèn de la gràfica anterior és l'estabilització que es produeix en l'obra castellana de Gimferrer. És fàcil constatar, per exemple, que entre els dos primers llibres (Mal i Tet) hi ha diferències substancials – entre el nombre de determinants (25,57% vs. 19,05%: 6,52 punts de diferència), el nombre de verbs (10,86% vs. 16,20%: 5,34 punts de diferència ) i el nombre de noms comuns (30,48% vs. 26,38%: 4,1 punts de diferència) -. Els adjectius, és la categoria que pateix menys variacions, passant de 7,26% a 5,05%, amb una diferència de tan sols 2,21 punts.

A mesura que anem avançant en l'obra de Gimferrer en castellà i ens anem acostant al final de la seva producció en aquesta llengua, podem observar com es van estabilitzant les diferents categories gramaticals. Si ens fixem en les diferències entre les dues darreres obres del nostre autor (Mu i Ext), ens adonarem de quina manera s'estabilitzen les diferents categories. Si atenem al nombre de determinants, passem de 19,91% fins a 21,16% que suposa una diferència de tan sols 1,25 punts. Els noms comuns també fluctuen de manera dèbil passant del 28,05% al 30,06%, i estabilitzant-se en una diferència de 2,01 punts.

L'ús de verbs segueix decreixent com ha succeït des del seu segon llibre, al contrari de l'ús dels noms comuns. Si mirem el pas dels verbs del penúltim a l'últim llibre, veiem que passem de 13,78% a 11,29%, el que suposa una diferència de tan sols 2,49 punts. Tot i això, sembla evident que es produeix un procés d'estabilització pel que respecta al lèxic de l'obra castellana del nostre autor i que podrem entendre i justificar dins del procés intel·lectual que el portarà a canviar de llengua.

Com diu el mateix poeta:

“Aquesta situació dóna lloc a una sèrie de possibilitats, una sèrie de perspectives diferents del cas de començar a escriure en català, però també ens condueix a una mena d'evolució natural en virtut de la qual, cap a la darrera de l'any 1969, el personatge que expressa en castellà la meua poesia, en certa manera ha tancat un cicle”.<sup>643</sup>

Aquest canvi de cicle del qual ens parla el poeta i que va associat al canvi de llengua ve impel·lit per l'ús constant d'una mateixa llengua durant un lapse important de temps. “Cualquier lengua que uno utiliza en la escritura durante mucho tiempo, aunque sea la materna, termina por llevarte al límite de las posibilidades que esa lengua tiene para ti.”<sup>644</sup> Sembla, doncs, que l'estabilització de la qual parlàvem anteriorment és una conseqüència d'aquest procés que el portarà a canviar de llengua, quedant palès que les possibilitats del castellà semblen esgotades pel que respecta a l'obra creativa de Gimferrer. Caldrà veure si també trobem aquesta tendència en la darrera etapa de Gimferrer escrivint en català, abans del seu nou pas al castellà. També sembla interessant poder observar si les diferències entre les diferents categories gramaticals tendeixen a estabilitzar-se, com hem pogut veure que passava en aquest cas. Evidentment, caldrà, però, portar a terme una anàlisi semàntica per a poder confirmar el canvi.

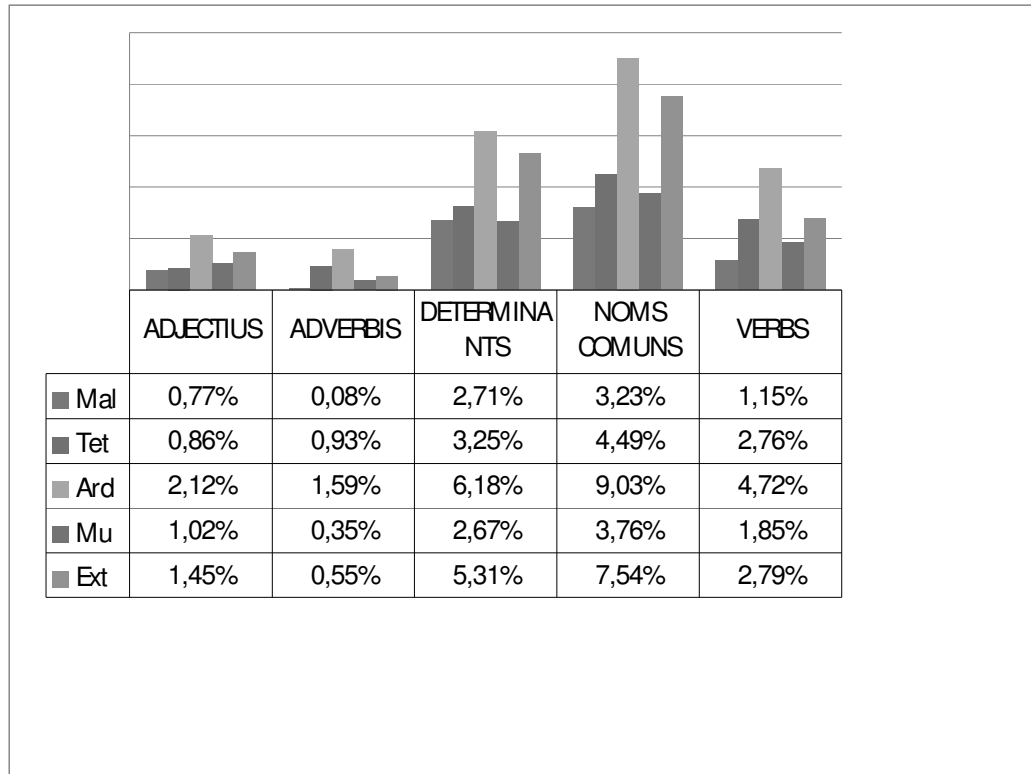
Per a conèixer la incidència que cadascun d'aquests llibres té en l'obra de Gimferrer, caldrà que posem en relació els resultats obtinguts per cada llibre amb els resultats totals del corpus, és a dir, que en lloc de fer el percentatge respecte el nombre d'ocurrències de cada llibre per calcular quin percentatge ocupen respecte una obra en particular, ho compararem amb el nombre d'ocurrències total del corpus per veure quins resultats ens donen i puguem així comparar la influència

---

<sup>643</sup> Gimferrer, P., “Itinerari d'un escriptor”, *Valències, Op. Cit*, p.33

<sup>644</sup> García de la Concha, V., "Entrevista a Pere Gimferrer", *Ínsula*, 505, (I/1989), p.27-29

que tenen cadascun dels llibres en el percentatge total de distribució de les categories gramaticals.



Aquest gràfic ens permet veure com es distribueixen les categories gramaticals en percentatges dins de l'obra castellana de Gimferrer. Veiem que s'estableix una proporció directa entre els llibres amb més ocurrences i el percentatge que ocupen del total. *Arde el mar* ocupa el percentatge més important de totes les categories analitzades, seguit per *Extraña fruta* i *Mensaje del Tetrarca*. Aquesta distribució només es veu afectada, en poca mesura, pel nombre d'adjectius de *Muerte en Beverly Hills*. Caldrà, però, veure com es distribueixen les relacions semàntiques del lèxic entre les diferents obres.

### 3.2.2.2 Anotacions semàntiques del lèxic en l’obra castellana

Per centrar-nos en el que hem anomenat “relacions semàntiques del lèxic”, emprarem els resultats presentats per l’*EuroWordNet*<sup>645</sup>. Aquesta xarxa és una base de dades de diferents llengües que estructura cada llengua a partir de les relacions semàntiques bàsiques que s’estableixen entre les diferents paraules. Cada conjunt de paraules conforma un *synset* i agrupa, sota una definició general, la relació semàntica que mantenen tots els “membres” del conjunt que conformen. Això ens haurà de permetre, més enllà de les llistes de lèxic que hem vist anteriorment, mostrar les llistes de unitats semàntiques del corpus. Ja no es tracta, doncs, de la llista d’ocurrències d’un lema particular, sinó de les vegades que apareix el que podem considerar com una única unitat de sentit i que pot quedar representat en el text mitjançant un seguit diferent de lemes. Al sentit atorgat per denotació en el sintagma s’hi afegixen les connexions lèxiques produïdes per connotació. Observem quins són els *synsets* més emprats en l’obra castellana de Gimferrer. Cada lema queda associat a un seguit de *synsets*. En la primera columna apareixen el nombre d’ocurrències de cada *synset* particular i en la següent el codi corresponent al *synset*.

Llista *synsets* més comuns en l’obra castellana completa:

176	01817610	Ésser, Existència
94	07109169	Amor, Estima
82	06286659	Centre, Nucli, Àrea central
74	03872297	Claredat, Llum
72	10885337	Nit, Capvespre

<sup>645</sup>Cada idioma genera la seva pròpia *WordNet* estructurant-la de la mateixa manera que la *WordNet* de la Universitat de Princeton pel que respecta als *synsets* – conjunt de sinònims -.Cada *WordNet* representa un sistema únic de lexicalització en cada llengua. Aquest índex dóna accés a una ontologia semàntica composta per 63 distincions que permet una categorització comuna per a totes les llengües.

65	04122028	Ull, Òrgan de visió
62	01833375	Anar, Portar, Donar, Moviment
59	07848889	Vent, Aire
54	00401762	Saber, Conèixer
52	09922052	Mar
52	06781925	Home, Espècie humana
47	10850147	Moment, Unitat de temps
46	10770918	Pluja
43	01809405	Viure
38	01444303	Morir
37	01935550	Mà

Aquesta llista integra tots els *synsets* significatius del corpus de l'obra castellana de Gimferrer. Cal indicar que, a més dels que indiquem aquí, n'apareixen d'altres en les primeres posicions que d'algun mode podem vincular als que ja hem indicat. Per exemple, vinculats al verb "Ésser" trobem els *synsets* següents: (01787769, 01784339, 01775973, 01666138, 01775163). De la mateixa manera, n'apareixen un conjunt vinculats a "*amor, estima*", però afegint o variant algun element connotatiu (04478900, 05607724, 05567241, 01809405, 03650658, 03650471, 01782836, 00402210, 00733706). Resulta interessant veure també com apareixen altres *synsets* vinculats a la noció de "*llum, claredat*" (05144414, 10073092, 03372456, 04707410, 03872297, 07811448) o a la isotopia vinculada al concepte "*nit*" (10888316, 10886315, 10886190, 10885886), "*home*" (07392506, 07392045, 07331418) o "*morir*" (00250254, 00247730)<sup>646</sup>.

En gran mesura, hi ha correspondència entre els lemes més emprats per Gimferrer en llengua castellana i els *synsets* més recurrents. Tot i així, hi ha alteracions importants en l'ordre d'importància. Per exemple, veiem com *AMOR*, que

---

<sup>646</sup> Per a consultar el valor semàntic de cada *synset* es pot consultar la pàgina: <http://adimen.si.ehu.es/cgi-bin/wei/public/wei.consult.perl>

correspon al *synset* 07109169, és més utilitzat per Gimferrer que no pas els conceptes que podríem associar a *MAR* o a *SABER*, que eren a la llista de lemes més emprats. Per a treure algun tipus de conclusió d'aquests resultats, ens convindrà comparar aquests resultats obtinguts amb els *synsets* més habituals en l'obra catalana de l'autor.

### 3.2.2.3 Estructures més usuals

En aquesta part, presentarem les estructures més usuals del corpus de l'obra castellana de Gimferrer. Ho farem de dues maneres: en primer lloc, calcularem les estructures considerant les etiquetes morfològiques, per a poder observar com es distribueixen al llarg de la frase. Si abans havíem vist la distribució total de les categories, ara l'exercici consisteix en determinar quines estructures són les més usuals. Després, en lloc de tenir en compte les categories gramaticals, considerarem les estructures que més es repeteixen, però considerant els lemes. Ordenarem els resultats per la freqüència d'aparicions que apareixerà en el primer camp de cada filera.

Estructures segons etiquetes morfològiques<sup>647</sup> – 5 elements –

32	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
27	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0MP0	NCMP000
27	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0FS0	NCFS000
22	DA0FP0	NCFP000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
21	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
18	NCFS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000	Fc
16	DA0MP0	NCMP000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
15	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DI0MS0	NCMS000

<sup>647</sup> Utilitzem les etiquetes EAGLES per a representar la informació morfològica de cada paraula. Les etiquetes presenten atribut, valor i codi. Així per exemple DA0FS0 indica que és un determinant article definit, femení, singular, és a dir que correspon a la forma "LA", en el primer cas de la llista.

14	SPS00	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0MS0
13	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0FP0	NCFP000
12	SPS00	DA0FS0	NCF0000	SPS00	DA0MS0
11	SPS00	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0FS0

Les estructures més repetides, tenint en compte les etiquetes morfològiques, contempnen bàsicament tres categories. Determinats, noms comuns i preposicions. Crida l'atenció que, entre les estructures més habituals, no hi hagi cap estructura que contempli un forma verbal – la primera no la trobem fins molt més endavant i compta només amb 8 repeticions -. L'estructura més usual està composta per un *determinant femení singular - nom comú femení singular - preposició - determinant masculí singular, nom comú masculí singular*. Aquesta estructura, variant el nombre i el gènere de les paraules, ocupa totes les primeres posicions. Si deixem de banda les etiquetes morfològiques i ens fixem en els lemes, obtenim la llista següent:

Estructures segons lemes – 5 elements –

```

4 y el momento en que
4 . uno hombre ser
4 ¿ por el ciudad
3 y ser joven como el
3 , y ser joven como
3 . ¿ y quién
3 uno hombre ser .
3 uno hombre ser .
3 , tener piedad de mí
3 . se poder vivir
3 ? ¿ por el
3 . poder haber ser
3 oh jardín de mi año
3 , hoyos y vinent ,
3 . haber creer vivir

```

D'aquesta llista, però, no podem destacar cap estructura lemàtica que pugui ser representativa, en tot cas ens podrà resultar útil a l'hora de comparar-les amb les estructures més freqüents de l'obra catalana de Gimferrer.

Fent un primer apunt conclusiu de l'estructura lèxica i sintagmàtica de l'obra castellana, podem dir que es tracta d'un corpus prou cohesionat tant quantitativament com qualitativament. Pel que fa als aspectes lèxics ens hem adonat d'algunes variacions, marcades pel primer llibre *Malienus*, que quedaven recolzades per la coherència dels resultats vinculats a la riquesa lèxica, els hàpax i el creixement lèxic. Pel que respecta a les estructures sintagmàtiques, no podem treure conclusions sense la comparació amb la part catalana de l'obra. Tot i així, veiem com hi ha una relació estricta entre les isotopies més importants i els lemes més emprats, cosa que ens parla de la preeminència del sentit propi dels mots més que no pas del sentit figurat, en aquesta primera etapa castellana.





### 3.3 L'obra en català (1970 – 1998)

En aquesta part ens ocuparem de l'estudi de l'obra en català de Pere Gimferrer. Tal i com hem fet per al corpus de obra castellana, estudiarem els aspectes lèxics i sintagmàtics. Atès que en el capítol anterior ja hem explicat quin era l'objecte dels diferents estudis portats a terme, ens cenyirem a la presentació i explicació dels resultats. Començarem per l'anàlisi dels aspectes lèxics.

#### 3.3.1 Aspectes lèxics

##### 3.3.1.1 Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax

Per a poder efectuar els càlculs, caldrà que definim les ocurrències i els vocables de cada obra per separat. Recordem que les ocurrències corresponen al nombre de paraules (N) que hi ha en el text, mentre que el nombre de vocables (V) correspon als mots diferents que hi apareixen.

Ocurrències i vocables de l'obra catalana

OBRES	OCURRÈNCIES	VOCABLES
Els Miralls	6585	1780
Hora Foscant	3343	801
Foc Cec	3321	1036
Espai Desert	8501	1992
Aparicions	5295	1297
Com un Epíleg	803	349
El Vendaval	2446	796
La Llum	4177	1245
Mascarada	2544	916
	37015	5908

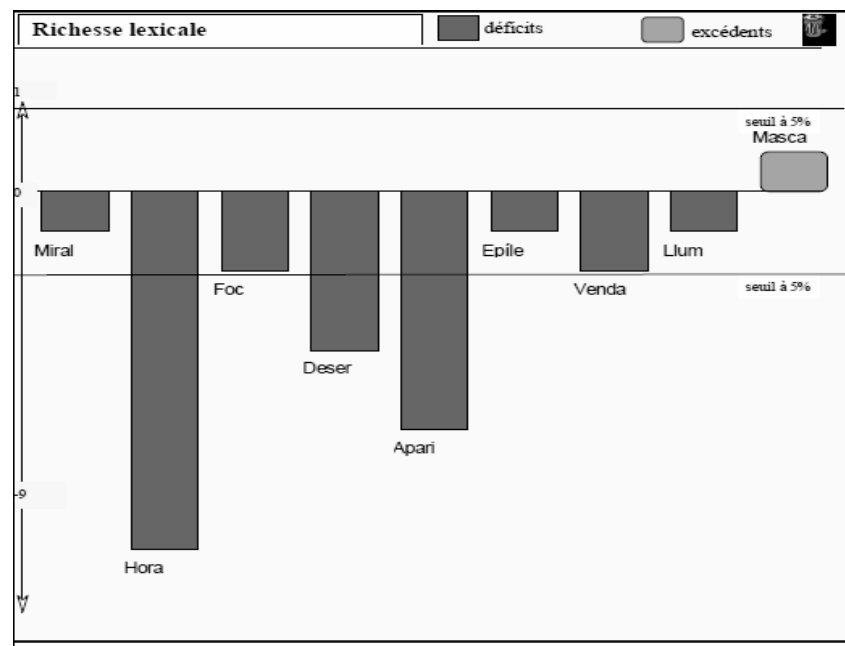
Com és evident, treballem amb un corpus molt més extens que no pas el corpus en llengua castellana de l'autor. En aquest cas, disposem de 9 llibres en lloc dels 5 que componen l'obra castellana. Lògicament, també tenim més del doble d'ocurrències (N) de les que disposàvem abans - passem de 17266 a 37015 - i haurem de considerar, en aquesta part del corpus, 1541 vocables(V) més. Una primera dada que ja podem considerar amb aquests resultats és la variació de la relació entre N/V. Mentre en el corpus castellà la *frequència teòrica* determinava quasi 4 aparicions de cada vocable -  $17266/4367 = 3.954$  -, en el cas de l'obra catalana la *frequència teòrica* determina que tots els vocables apareixen més de 6 vegades -  $37015/5908 = 6.26$  -. Com hem explicat, el creixement de V és inversament proporcional al creixement de N i, per tant, és lògic que com més gran sigui el corpus amb què es treballa, menor sigui el creixement d'V. De tota manera, la diferència és important. Tot i que el corpus de l'obra catalana té més del doble d'ocurrències que el de l'obra castellana, V només augmenta en 1541 unitats. La primera conclusió d'aquests resultats ens porta a dir que, considerant la mida de cada corpus, l'autor utilitza menys vocabulari en català que en castellà, fet que va lligat a la poètica que desenvolupa en una llengua i en l'altra.

### Estudi de la riquesa lèxica

Quadre Riquesa de vocabulari i hàpax

Nº	OBRES	Real	Teòr.	Desv.	Reduïda	Hàpax	Red.
1	Miralls	1780	1815	-35	-001	760	005
2	Foscant	801	1096	-295	-009	187	-008
3	Foc Cec	1036	1090	-54	-002	338	000
4	E. Desert	1992	2185	-193	-004	797	-002
5	Aparicions	1297	1547	-250	-006	413	-005
6	Epíleg	349	361	-12	-001	74	-001
7	Vendaval	796	863	-67	-002	241	-000
8	La Llum	1245	1296	-51	-001	496	004
9	Mascarada	916	890	26	001	369	008
	Tot	5908				3675	

Pel que respecta a la nomenclatura emprada, caldrà recordar que la primera columna i la segona presenten el nombre i el nom d'obra assignat a cada llibre seguint l'ordre cronològic de composició. En tercer lloc apareix la *freqüència real* de cada llibre, és a dir, la quantitat de formes que contenen. En la quarta tenim la *freqüència teòrica*: el nombre de vocables que hauria de tenir, teòricament, considerant l'extensió de cada llibre. La cinquena reuneix el diferencial entre la *freqüència real* i la *freqüència teòrica*, i la sisena contempla la *desviació reduïda* que ens serà útil per a la comparació perquè, com hem dit, és independent de les longituds dels corpus parcials. Pel que respecta als hàpax, ens n'ocuparem més endavant. Donades les dificultats per a poder llegir els resultats, construirem una gràfica que ens permeti visualitzar l'evolució de la riquesa lèxica.



Podem veure que la distribució de la riquesa lèxica és negativa en tots els llibres, excepte a *Mascarada*. Evidentment, quan diem que la riquesa lèxica és negativa volem dir que és baixa respecte la quantitat de lèxic emprat. Des del l'estudi del quadre podem dir que *Mascarada* és l'únic cas en el qual la freqüència real és superior a la freqüència teòrica i, per tant, s'utilitzen més vocables del que es podria esperar considerant la seva longitud i la diferència respecte la resta de

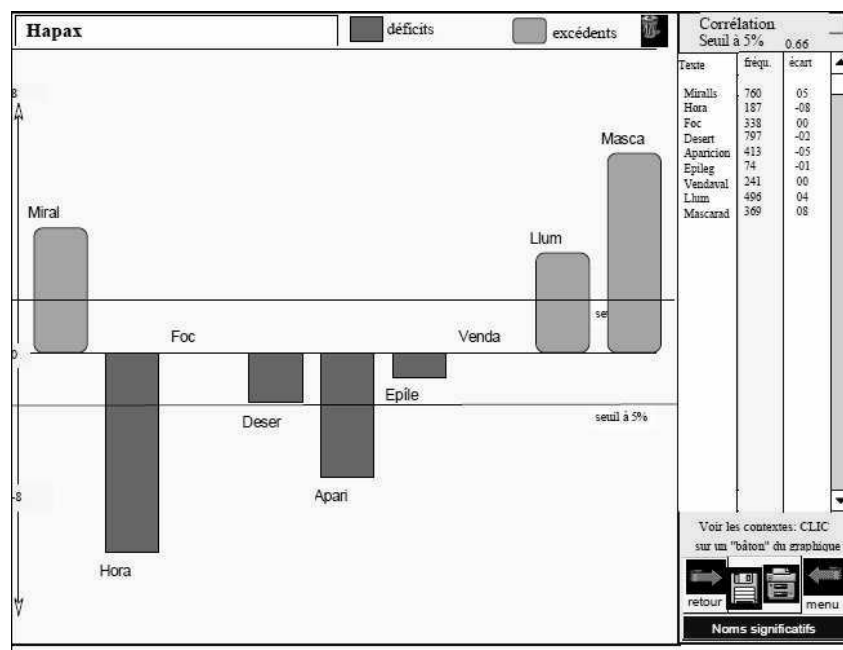
llibres. Aquesta és una dada interessant ja que ens indica que en la darrera etapa de la producció catalana, no hi ha reducció lèxica com sí passava en l'etapa castellana.

Mentre que en l'obra castellana era el primer llibre el que emprava, significativament, la quantitat més important lèxic, en aquest cas és al darrer llibre on l'autor utilitza més vocables. Cal remarcar també el límit negatiu inferior que representa *Hora foscant*, on Gimferrer utilitza menys lèxic que en la resta de llibres. Després d'aquest llibre és produeix una recuperació – encara negativa – amb *Foc cec* i, seguidament, veiem com hi torna ha haver una tendència negativa que ens porta fins a *Aparicions* que és un altre límit inferior. Per tot això, podem dir que la cohesió que trobàvem en la part castellana de l'obra no la identifiquem en aquesta part. Després, caldrà veure si és manté aquesta distensió en l'aspecte sintagmàtic de l'obra. Tal i com hem fet en el cas anterior, per a completar l'anàlisi de la riquesa lèxica, resulta interessant veure també l'evolució en l'ús dels hàpax.

### Estudi dels hàpax

Anàlisi dels hàpax en l'obra catalana

OBRES	Hàpax	Reduït
Miralls	760	005
Foscant	187	-008
Foc Cec	338	000
E. Desert	797	-002
Aparicions	413	-005
Epíleg	74	-001
Vendaval	241	-000
La Llum	496	004
Mascarada	369	008
Tot	3675	



Com hem explicat, l'estudi dels hàpax ens ha de ser útil per a corroborar algunes de les conclusions parcials que hem obtingut amb l'anàlisi de la riquesa lèxica. Si ens fixem en la gràfica, veiem com, al llarg de l'obra, es van produint un seguit de diferències substancials que caldrà explicar. Confirmant les conclusions obtingudes de l'anàlisi de la riquesa lèxica, veiem com *Hora foscant* i *Aparicions* són, en termes relatius, els llibres amb menys hàpax. La presència d'hàpax és molt important dins de *Mascarada* mentre que també ressalta la seva presència significativa en dos llibres: *Els miralls* i *La llum*.

Pel que respecta al cas d'*Hora foscant* és interessant de relacionar-lo amb la poca riquesa lèxica que presenta. Aquesta relació l'hem de lligar, necessàriament, amb el fet que aquest llibre es presenta com el primer en el qual Gimferrer té per primera vegada la impressió de fer poesia i deixar de fer un exercici metapoètic com era el cas de *Els miralls*. Com explica el mateix autor: "Al escriure *Hora foscant*, es la primera vez que he tenido la sensación de estar haciendo poesía. [...] No, no, *Els miralls* no me parecía un ejercicio, sino más bien una indagación, en

el conjunto de mi obra constituye un punto y aparte.”<sup>648</sup> Sembla, doncs, que aquest “fer poesia” del qual ens parla l’autor té una repercussió directa sobre la quantitat de vocabulari utilitzat per l’autor. Ja veurem, després, amb l’anàlisi semàntic del lèxic, de quin tipus de vocabulari es tracta o sobre quin vocabulari es fa la selecció.

### 3.3.1.2 Estudi del creixement lèxic

La riquesa lèxica ens parla només de com es situa cada llibre respecte el lèxic total del corpus català. En aquest apartat intentarem estudiar l’evolució cronològica del lèxic de tota l’obra catalana. Tal i com hem fet amb l’obra castellana, el que intentarem aquí és observar com es va construint el nombre total de vocables que intervenen en l’obra catalana de Gimferrer.

El càlcul del creixement lèxic està basat en el mateix corpus que hem emprat en el càlcul de la riquesa lèxica. L’interès d’aquest estudi passa per poder percebre un creixement o decreixement important del lèxic que ens doni un indicatiu de les possibles variacions temàtiques de l’obra catalana del nostre autor. Els resultats els haurem de posar en relació amb la riquesa lèxica. Per a efectuar aquests càlculs seguirem treballant amb el programari *Hyperbase*. Com hem explicat, el càlcul consisteix en comptabilitzar la primera aparició d’un vocable en l’obra de l’autor i analitzar, a partir d’aquest criteri, com va creixent l’obra de l’autor.

---

<sup>648</sup> Moix, A. M., “Pere Gimferrer” 24 x 24 (*Entrevistas*), *Op. Cit.*, p.209

Creixement lèxic. Ordre cronològic<sup>649</sup>

	Creix	Vocab	<b>VocAc</b>	Ocur	OcAc	Desv.	Reduïda
Miralls	1780	1780	<b>1780</b>	6585	6585	278	000
Hora	451	801	<b>2231</b>	3343	9928	-714	-002
Foc	591	1036	<b>2822</b>	3321	13249	488	001
Desert	1185	1992	<b>4007</b>	8501	21750	203	000
Aparicions	545	1297	<b>4552</b>	5295	27045	-873	-002
Com un Epíleg	95	349	<b>4647</b>	803	27848	-007	-000
Vendaval	315	796	<b>4962</b>	2446	30294	242	001
Llum	552	1245	<b>5514</b>	4177	34471	714	002
Mascarada	394	916	<b>5908</b>	2544	37015	1.082	004

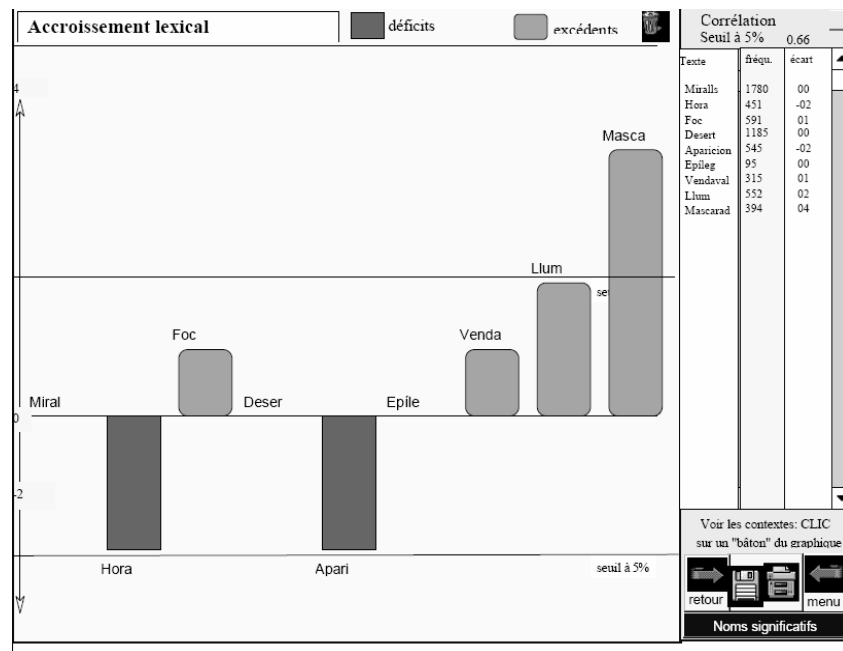
Funció de càlcul:  $y=a(x \text{ exposant } b)$ :  $a=0.147623253397428$   
 $b=1.43591620500775$   $r2=0.997766277126291$   $r=0.998882514175862$

En gran mesura ens interessen els resultats representats en les tres primeres columnes. Les dades ens parlen d'un creixement important de vocabulari en el cas de *Foc Cec*. Com hem comentat en la primera part, aquest és un llibre molt particular degut al canvi de registre poètic que es produeix. És potser el llibre més despersonalitzat de l'obra de Gimferrer i, per tant, és lògic que es produeixi un creixement important de vocabulari. Com diu Jaume Pont: "Gimferrer, en aquest llibre, estafà formes i estructures antigues a la llum de les possibilitats mètriques, estròfiques i rítmiques del català actual"<sup>650</sup>. És evident que hi ha una correspondència entre les particularitats d'aquesta obra i el creixement lèxic que suposa. Percebem també un creixement important de lèxic a *L'espai desert* i a *Aparicions*. De tota manera, caldrà que vinculem el creixement lèxic a la mida dels diferents llibres, tal i com exposem en la gràfica següent.

<sup>649</sup> Creix: Creixement. Vocab: Nombre de vocables. VocAc: Vocabulari Acumulat. Ocur: Ocurrències. OcAc: Ocurrències acumulades. Écart: Desviació. Per efectuar els càlculs, hem considerat les formes *brutes*.

<sup>650</sup> Pont, J., "La poesia de Pere Gimferrer (1979-1978)", *Op. Cit.*, p.115





A la gràfica queda clar que la gran aportació de vocabulari de l'obra s'esdevé a partir d'*El vendaval* i ocupa els tres llibres finals del corpus. A partir d'aquest llibre, cada obra imposa un increment de vocabulari respecte l'obra anterior. Cal observar l'excepcionalitat que suposa l'aparició de *Foc cec* en la primera part de l'obra, com hem comentat anteriorment. També crida l'atenció la diferència de 1202 punts de la desviació entre els llibres consecutius, *Hora foscant* i *Foc cec*. Havíem vist que hi havia similituds molt importants pel que feia a la cosmovisió simbòlica i als supòsits semàntics d'ambdós llibres la qual cosa atorga més importància a la diferència lèxica que aquí percebem. Tot i així, no podem oblidar que *Foc cec* està estructurat com una mena de *pastiche* dins l'obra de Gimferrer, i per tant, és natural que incorpori molt vocabulari nou, provinent de diferents tradicions.

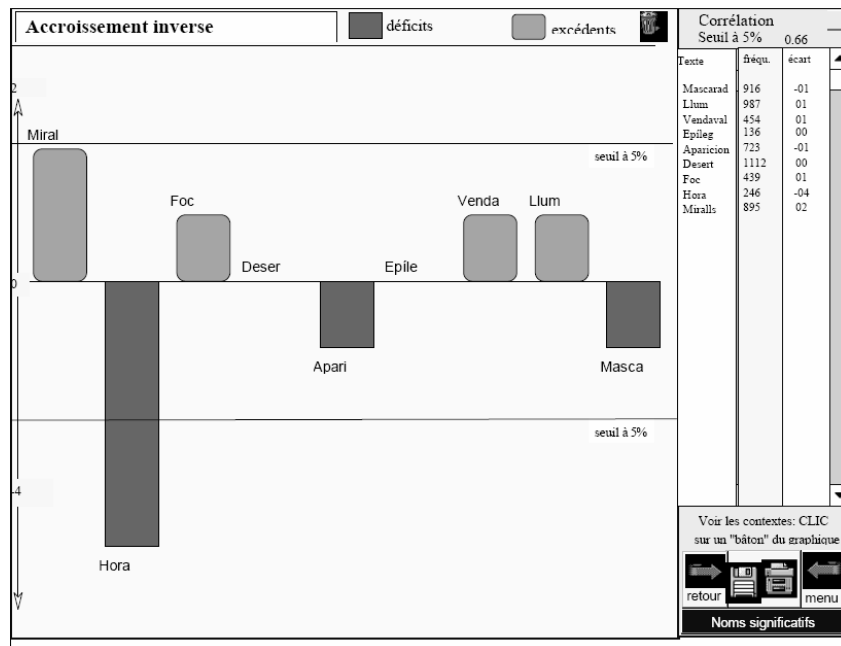
En termes generals, direm que hi ha una correspondència directa entre el creixement lèxic i la presència d'hàpax en les diferents obres com passava també en el cas de la part castellana del corpus. Com hem explicat en el capítol anterior, en el càlcul del creixement lèxic seguint l'ordre cronològic, trobem dificultats per tractar la primera obra. Per aquesta raó, haurem d'efectuar el càlcul del creixement seguint ara l'orde invers i deixant l'ordre cronològic del qual ens

havíem ocupat fins ara. Caldrà, doncs, que comencem per la darrera obra i fem el camí invers fins arribar a la primera.

Creixement lèxic. Ordre invers.

	Creix	Vocab	VocAc	Ocur	OcAc	Desv.	Reduïda
Mascarada	916	916	916	2544	2544	-147	-001
Llum	987	1245	1903	4177	6721	437	001
Vendaval	454	796	2357	2446	9167	141	001
Com un Epileg	136	349	2493	803	9970	021	000
Aparicions	723	1297	3216	5295	15265	-571	-001
Desert	1112	1992	4328	8501	23766	-226	-000
Foc	439	1036	4767	3321	27087	247	001
Hora	246	801	5013	3343	30430	-1.274	-004
Miralls	895	1780	5908	6585	37015	1.338	002

Funció de càlcul:  $y=a(x \text{ exposant } b)$ :  $a=0.107697005959062$   
 $b=1.46781317891669$ ,  $r^2=0.998032462945911$   $r=0.999015747096066$



Amb l'anàlisi del creixement invers podem decidir la importància del llibre *Els miralls* en la construcció del lèxic. Com podem veure, reapareix l'esgotament de lèxic a *Hora Foscant* i ens sorprèn la importància que pren *Els miralls* per

contraposició a la pèrdua d'importància de *Mascarada*. Mentre la resta de llibres conserven, més o menys, el mateix creixement que tenien en l'anàlisi del creixement en sentit cronològic, veiem que aquí es genera una inversió en la importància d'aquests dos llibres. Sembla com si el lèxic que aportava *Mascarada*, ara l'aportés *Els miralls*. Es produeix una mena de comunicació entre el lèxic d'aquests dos llibres que ens parla de la relació entre els temes que tracta l'autor en ambdós llibres i ve a tancar el cercle entre els dos límits del corpus.

Si ens centrem en la importància de *Els miralls*, veiem com hi ha una gran quantitat de nou lèxic en aquest llibre, cosa que pot justificar el pas de Gimferrer al català. És produeix, de la mateixa manera que succeïa en el cas de *Malienus*, una petita explosió a nivell lèxic. Hi ha, doncs, un nou origen amb *Els Miralls* i, per tant, el canvi de llengua ens parla d'una regeneració temàtica. Més endavant, caldrà analitzar de quina mena és aquest canvi.

### 3.3.1.3 Distància lèxica

Aquest càlcul ens ha de permetre observar la proximitat i la distància de les diverses obres a partir del lèxic emprat en la seva escriptura. Això ens permetrà estudiar quin text semblen estar més relacionats entre ells, i quins menys. El procés per a estudiar aquesta distància és el resultat de la comparació dels llibres, dos a dos. Tal i com hem explicat, el mètode que fem té en compte tan sols la presència o absència dels vocables i no pas la seva freqüència. Tal i com hem fet en el capítol anterior, en primer lloc considerarem els textos sense lematitzar. Després, tindrem en compte els textos lematitzats.

Distàncies globals dels textos de l'obra en català,  
establertes 2 a 2 sobre V

	Miralls	Hora	Foc	Desert	Apari	Epíleg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	135	136	149	138	140	143	148	153	153
Hora	136	127	128	132	138	138	145	143	153

### 3.3– L'obra en català (1970-1998)

Foc	149	128	127	137	143	143	148	147	154
Desert	138	132	137	126	127	136	137	144	148
Aparicions	140	138	143	127	126	133	141	143	145
Epíleg	143	138	143	136	133	132	146	135	156
Vendaval	148	145	148	137	141	146	136	144	151
Llum	153	143	147	144	143	135	144	134	151
Mascarada	153	153	154	148	145	156	151	151	144
	Miralls	Hora	Foc	Desert	Apari	Epíleg	Vendaval	Llum	Mascarada

Aquests resultats sorgeixen d'aplicar la fórmula:  $d = ((a - ab)/a) + ((b - ab)/b)$ . Els resultats de la distància provenen dels següents resultats parcials:

Efectius de formes comunes entre els diferents llibres, establertes 2 a 2 sobre V:

	Miralls	Hora	Foc	Desert	Apari	Epíleg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	0	350	333	575	445	165	281	344	283
Hora	0	0	323	384	304	149	217	276	199
Foc	0	0	0	425	326	147	234	295	221
Desert	0	0	0	0	571	189	354	428	326
Aparicions	0	0	0	0	0	183	291	360	291
Epíleg	0	0	0	0	0	0	129	176	109
Vendaval	0	0	0	0	0	0	0	271	206
Llum	0	0	0	0	0	0	0	0	258
Mascarada	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Efectius de formes privatives entre els diferents llibres, establertes 2 a 2 sobre V:

	Mirall	Hora	Foc	Desert	Apari	Epíleg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	0	1430	1447	1205	1335	1615	1499	1436	1497
Hora	451	0	478	417	497	652	584	525	602
Foc	703	713	0	611	710	889	802	741	815
Desert	1417	1608	1567	0	1421	1803	1638	1564	1666
Aparicions	852	993	971	726	0	1114	1006	937	1006
Epíleg	184	200	202	160	166	0	220	173	240
Vendaval	515	579	562	442	505	667	0	525	590
Llum	901	969	950	817	885	1069	974	0	987
Mascarada	633	717	695	590	625	807	710	658	0

Tal i com hem fet en el cas de la poesia castellana, traslladarem els resultats a l'espai factorial per a poder llegir els resultats de manera més còmoda.



La distància menor és la que separa *Mascarada* d'*El vendaval*. Tot i així, la distància entre *Hora foscant* i *Foc cec* també és molt petita. En canvi, *La llum* és el llibre que queda més desplaçat de tota la resta. A mesura que ens apropem cap a l'esquerra hi ha una més gran acumulació de llibres. A l'altre costat, queden separats *Hora foscant* i *Foc cec*. Entre aquests dos llibres havíem vist que hi havia diferències: riquesa, hàpax i creixement. Tot i així, hem explicat que hi havia proximitat temàtica, la qual cosa explicaria la proximitat respecte l'eix de les abscisses. El desplaçament de l'eix de les coordenades sembla respondre a l'ordre cronològic de publicació dels llibres de l'autor. Veiem certa proximitat respecte a l'eix d'ordenades entre *L'espai desert* i *Els miralls*, de la mateixa manera que veiem que hi havia una correspondència directa entre el creixement lèxic dels dos llibres. Sembla, doncs, que els llibres que experimenten un creixement lèxic de manera més important són els que mantenen una distància més petita. Així, mentre l'eix des abscisses sembla distribuir l'ordre temàtic dels llibres, l'eix de les ordenades sembla organitzar les relacions de creixement entre les diferents obres. Veurem ara la distància entre els diferents llibres, però en lloc de partir de les

formes partirem dels llibres lematitzats per observar si les distàncies pateixen modificacions respecte el corpus considerat a partir de les formes.

Distàncies globals dels textos lematitzats de l'obra en català, establertes 2 a 2 sobre V

	Miralls	Hora	Foc	Desert	Apari	Epileg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	125	126	140	127	132	138	138	146	149
Hora	126	118	120	119	128	133	133	135	149
Foc	140	120	119	126	134	139	141	139	152
Desert	127	119	126	113	114	131	126	136	143
Aparicions	132	128	134	114	113	129	130	135	142
Epíleg	138	133	139	131	129	128	140	131	152
Vendaval	138	133	141	126	130	140	125	135	144
Llum	146	135	139	136	135	131	135	130	144
Mascarada	149	149	152	143	142	152	144	144	141

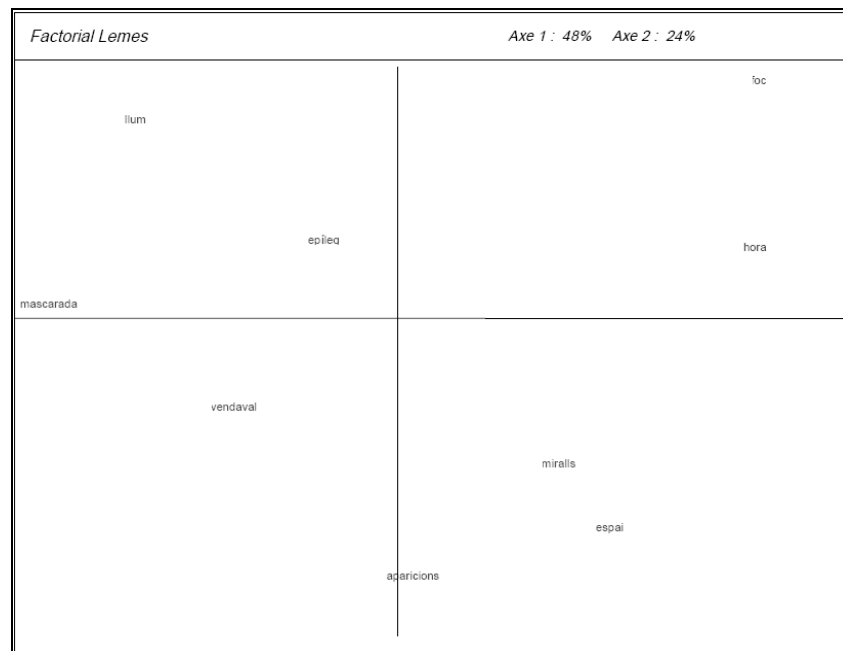
Aquests resultats sorgeixen d'aplicar la fórmula:  $d = ((a - ab)/a) + ((b - ab)/b)$ . Els resultats de la distància provenen dels següents resultats parcials:

Efectius de lemes comuns entre els diferents llibres, establertes 2 a 2 sobre V:

	Miralls	Hora	Foc	Desert	Apari	Epileg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	0	329	319	544	405	162	291	331	260
Hora	0	0	298	373	287	143	225	264	183
Foc	0	0	0	414	314	144	229	295	200
Desert	0	0	0	0	542	185	360	413	307
Aparicions	0	0	0	0	0	174	296	343	266
Epíleg	0	0	0	0	0	0	133	172	110
Vendaval	0	0	0	0	0	0	0	279	210
Llum	0	0	0	0	0	0	0	0	260
Mascarada	0	0	0	0	0	0	0		0

Efectius de lemes privatius entre els diferents llibres, establerts 2 a 2 sobre V:

	Miralls	Hora	Foc	Des	Apari	Epíleg	Vendaval	Llum	Mascarada
Miralls	0	1084	1094	869	1008	1251	1122	1082	1153
Hora	325	0	356	281	367	511	429	390	471
Foc	556	577	0	461	561	731	646	580	675
Desert	1052	1223	1182	0	1054	1411	1236	1183	1289
Aparicions	641	759	732	504	0	872	750	703	780
Epíleg	162	181	180	139	150	0	191	152	214
Vendaval	419	485	481	350	414	577	0	431	500
Llum	765	832	801	683	753	924	817	0	836
Mascarada	557	634	617	510	551	707	607	557	0



A diferència del que havia passat en el cas de la poesia castellana, aquí sí que podem observar canvis importants. Veiem que l'única distància que sembla mantenir-se és la distància entre *Espai desert* i *Els miralls*, encara que ha estat desplaçada respecte l'eix de les abscisses. Tot i així, aquest eix sembla seguir vagament l'ordre de la gràfica anterior que corresponia a l'ordre cronològic de producció de l'obra. Escorat a l'esquerra hi trobem *Mascarada*. Hi ha un distanciament respecte *El vendaval* que abans no existia. La distància entre

*Mascarada* i *Foc cec* segueix essent la distància més gran entre dos textos. Aquesta diferència ens parla de la seva dissimilitud d'ordre lèxic i temàtic. Veiem com s'ha accentuat la proximitat d'*Els miralls* i *Aparicions*. Amb aquesta anàlisi de les proximitats i distàncies hem pogut corroborar algunes de intuïcions que presentàvem abans d'aquesta tercera part.

#### 3.3.1.4 Lemes més freqüents

Emprendrem l'estudi de la freqüència lèxica en el corpus de l'obra catalana. Per aquesta raó, analitzarem el lèxic significatiu de tot el corpus català de l'obra de Gimferrer. En primer lloc, organitzarem la llista de lemes més freqüents. Posteriorment, intentarem veure l'evolució d'aquest lèxic al llarg de tota l'obra de l'autor tal i com hem fet en la part castellana, és a dir, intentarem veure com es construeix aquesta llista de lèxic més freqüent. Considerarem els lemes que són significatius i deixarem fora les paraules relacionals, tal i com hem fet abans.

#### Lemes més freqüents corpus català

JO	287
LLUM	239
NIT	159
COS	145
ULL	138
CEL	137
VEURE	126
CLAROR	110
AIGUA	109
DIR	104



FOSC	90
TEMPS	89
FOC	78
MORT	77
BLANC	77
BLAU	72

D'entrada, volem remarcar la presència del pronom *JO* en la primera posició, - després d'haver descartat els mots relacionals: articles, preposicions, relatius... -. En la llista de lemes més freqüents en castellà, el pronom *YO* no apareixia fins a la cinquantesima posició. Ara bé, hi ha altres lemes que apareixen en les dues llistes com per exemple: *LLUM*, *NIT* o *ULL*. Després analitzarem les diferències i similituds d'aquesta llista. Seguidament, ens ocuparem de la presència dels lemes més freqüents en cada llibre:

#### Lemes més freqüents "Els miralls"

JO	52
DIR	30
FER	28
TU	24
SABER	21
MEU	20
ULL	19
COS	19
HOME	16
MÀ	15
VEURE	15

Crida l’atenció la presència del lema *JO* en la primera posició de la llista. De fet, aquest lema ocuparà la primera posició dels lemes més freqüents de l’obra catalana. Com explica Marie-Claire Zimmermann: “*Els miralls* fan sorgir un jo que ha assimilat perfectament les seves lectures i que es construeix entre Apollinaire, Hölderlin, Goethe, Rimbaud i Lautréamont. Però, contrastant amb la lucidesa poètica i el domini dels mots, intervé el dubte de cara a l’experiència viscuda. El jo es presenta de manera fragmentària valent-se d’experiències temporals anacròniques en què passat i actualitat es barregen o xoquen.”<sup>651</sup> En aquest primer llibre apareixen varis lemes que formaran part de la llista dels més freqüents com, per exemple, el pronom personal *JO* o altres lemes com *COS*, *ULL* o verbs com *DIR* o *FER*. Això ens permet resseguir certes continuïtats a partir del primer poemari en català, com ho havíem vist a partir d’*Arde el mar*<sup>652</sup>.

#### Lemes més freqüents “Hora foscant”

COS	35
LLUM	29
CEL	27
AIGUA	27
JO	18
FOC	18
FOSC	16
ULL	13
SABER	13
NIT	13
ULL	13

<sup>651</sup> Zimmermann, M.-C., “Formes d’escriptura en l’obra de Pere Gimferrer”, *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Op. Cit, p.28

<sup>652</sup> Barthes, R., *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967, p.21: “Le nombre des occurrences réelles n’est pas indifférent, mais il doit être interprété du point de vue rhétorique: comme toute obsession, il renvoie à l’usager du langage, non au système lui-même.”

Hi ha hagut alguns canvis respecte el lèxic del llibre anterior. En aquest llibre apareixen nous lemes com per exemple *NIT* i *FOSC* que formaran part de la llista de lemes més emprats per l'autor al llarg de la seva obra. Indicar també la presència de lemes vinculats als elements com: *FOC*, *AIGUA*, *CEL* que no apareixien en el llibre anterior i que seran importants en el conjunt de l'obra de Gimferrer.

Lemes més freqüents “Foc cec”

JO	26
COS	24
FOSC	22
ULL	20
CEL	20
NIT	18
FOC	15
NEGRE	14
LLUM	14
MORT	10
BLAU	9

En aquest llibre remarquem de nou, la presència del pronom *JO* en primera posició dels lemes. És aquest un lema significatiu, tal i com passava en els llibres anteriors. A més, observem la presència d'altres lemes ja apareguts, com per exemple *ULL*, *CEL* o *FOSC* que també apareixeran a la llista lemàtica final. Els adjectius qualificatius vinculats al color com *NEGRE* o *FOSC* podem associar-los a la mateixa unitat semàntica que incorpora el lema *MORT* i relacionar-los, per complementaritat, a altres lemes que es troben entre els més nombrosos del corpus total com *BLANC*, *CLAROR*.

Lemes més freqüents “Espai desert”

JO	74
TEMPS	55
VEURE	48
LLUM	38
ULL	38
ESPAI	33
NEGRE	29
DIR	28
CEL	26
BLANC	25
CLAROR	24

Aquest és un llibre capital en la producció de Gimferrer. De la mateixa manera que succeïa en el llibre anterior, podem veure la presència dels lemes vinculats a una isotopia<sup>653</sup> topogràfica com *ESPAI*, *LLUM*, *CEL*, *CLAROR*, així com la incorporació dels colors com *NEGRE*, que ja apareixia en l’obra anterior, i *BLANC*, que és un lema nou i que apareixerà en la llista final de lemes més usats de l’obra catalana. En aquesta llista hi apareix per primera vegada el verb *VEURE*, i torna a aparèixer el verb *DIR*. Hi trobem també alguns lemes recurrents com *ULL*, *LLUM* o *JO*.

Lemes més freqüents “Aparicions”

JO	60
AIGUA	31

---

<sup>653</sup> Greimas defineix la isotopia com un conjunt de categories semàntiques que permeten la lectura uniforme d’una història. Greimas, A.J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p.188

LLUM	29
NIT	27
FER	27
VEURE	26
CLAROR	26
CENTRE	24
MÓN	19
ULL	17
CEL	16

D'aquesta llista cal destacar el nombre d'ocurrències del pronom *JO*, que es situa, en nombre d'ocurrències, molt per davant de la resta de lemes i que assegura la coherència interna de l'obra. Apareixen també alguns lemes com *CLAROR* que apareixerà en la llista lemàtica final, i altres lemes vinculats a la isotopia topològica que hem definit abans, com *AIGUA*, *LLUM*, *CENTRE* o *MÓN*. Pel que fa als verbs, destaca la presència del verb *VEURE*, que ja apareixia en el llibre anterior, i la incorporació del verb *FER*. Curiosament, el lema *ULL* ha aparegut també en la llista de lemes més emprats en tota l'obra. Quan vàrem estudiar la distància lèxica entre *L'espai desert* i *Aparicions*, vam comprovar que aquests dos llibres es trobaven molt propers. La correspondència lèxica que acabem de percebre ens dóna motius per subscriure les dades que ens presentava l'estudi de la distància lèxica.

#### Lemes més freqüents "Com un epíleg"

JO	8
NIT	7
LLUM	7
CEL	4

TEMPS	3
NU	3
FOSCA	3
CAURE	3
BOSC	3
VIURE	2
AIGUA	2

Aquest llibre, que l’autor escriu poc després de l’anterior, manté en gran mesura els lemes de *Aparicions*. Tot hi així, s’incorpora a la llista el lema *NU*, molt relacionat amb el lema *COS* que ja apareix en varis llibres anteriors i que està vinculat a un camp semàntic molt concret que, com veurem, no és tractat en l’obra castellana de l’autor. La presència del *cos* en el corpus català és constant i suposa una novetat respecte al corpus de llengua castellana.

#### Lemes més freqüents “El vendaval”

LLUM	23
CEL	14
MOT	12
CLAROR	11
PEDRA	10
NIT	10
DIR	8
VEURE	7
PODER	7
PELL	7
BLANC	6

El primer que ens crida l'atenció d'aquest llibre és que no apareix el pronom *JO* entre els deu lemes més freqüents. A més d'insistir en la importància que l'autor dóna a alguns dels lemes més comuns en la seva obra com: *LLUM*, *CEL*, *NIT* o *CLAROR*, cal advertir que n'apareixen altres de nous com per exemple *PELL*, associat al camp semàntic del cos descrit abans, i *PEDRA*, que podríem associar a una isotopia vinculada als element matèrics i que estaria integrada per altres lemes com *AIGUA* o *FOC*. Aquest llibre ens indica com el lèxic que emprava l'autor està bastant acotat i el resultat d'aquesta llista s'aproxima molt al que serà, finalment, el lèxic més usual de l'autor en tota l'obra catalana.

#### Lemes més freqüents “La llum”

LLUM	60
NIT	34
JO	25
CLAROR	24
FER	23
VESPRE	22
OR	22
CEL	17
ULL	16
MORIR	14
COS	13

Tots els lemes de la llista d'aquest llibre ja han aparegut en alguna ocasió excepte *MORIR* que és la primera vegada que apareix en una llista. Aquesta és una de les particularitats de l'obra. Com ens advertia Marie-Claire Zimmermann, la mort és un dels temes del llibre: “La lumière est-elle célébrée pour elle-même ou ne révèle-t-elle pas plutôt son revers obscur, la mort occulte toujours omniprésente? La mort occupe de plus en plus d'espace alors que se multiplient les métaphores

de la lumière”<sup>654</sup>. Cal dir que *MORIR* és un lema molt important en l’obra castellana de l’autor com explicarem en la part següent. Aquesta connexió lèxica assegura, en certa manera, la comunicació entre les dues gran parts de l’obra de l’autor. La metàfora de la llum apareix constantment en el llibre i es desenvolupa a partir de diferents exemples que apareixen a la llista: *OR*, *LLUM* o *CLAROR*. Tot i així, segueixen repetint-se alguns dels lemes més habituals en tota l’obra: *LLUM*, *NIT*, *JO*, *CEL* o *ULL*.

#### Lemes més freqüents “Mascarada”

NIT	25
LLUM	24
JO	18
COS	18
MORT	15
HIVERN	15
ROSA	11
CEL	11
TU	10
VEURE	9
ANAR	8

En aquest darrer llibre que hem considerat, apareixen alguns dels lemes més habituals en l’obra de Gimferrer. Veiem que no hi ha pràcticament cap diferència entre aquesta llista i la llista dels lemes més emprats en el corpus complet. Hi ha algunes variacions com poden ser la incorporació dels lemes *ROSA* o *HIVERN*. El primer d’aquests lemes correspon al mateix temps al nom de la flor i al nom de l’estimada. Significativament, aquest lema ja apareixia en la llista més freqüent de

---

<sup>654</sup> Zimmermann, M.C., “À propos de *La llum* de Pere Gimferrer”, dins *Hommage à Robert James, Op. Cit*, p.1221



lemes del darrer llibre de l'obra castellana, *Extraña fruta*. Sembla, doncs, que aquest lema apareix en el darrer llibre del corpus castellà i en el darrer llibre del corpus català, creant una mena de connexió entre les dues parts de l'obra. *HIVERN* s'integra perfectament al camp semàntic de les estacions, que està relacionat amb una isotopia vinculada als elements matèrics com ho fan també, entre d'altres, els lemes *CEL* o *FOC*.

### 3.3.2 Aspectes sintagmàtics

Per a continuar amb l'anàlisi lexicomètrica de la poesia en català, passarem a l'estudi dels aspectes sintagmàtics de l'obra. De la mateixa manera que hem fet en el cas de la poesia castellana, ens ocuparem d'analitzar la distribució de les categories gramaticals, les anotacions semàntiques i les estructures més usuals. Per calcular N i V utilitzarem el programari *Concordance* com hem fet en el cas anterior. Posteriorment, treballarem amb l'etiquetatge que ens proporciona el lematitzador i desambiguador del programa *FreeLing*. Utilitzarem les mateixes etiquetes que hem utilitzat en el cas de l'obra castellana.

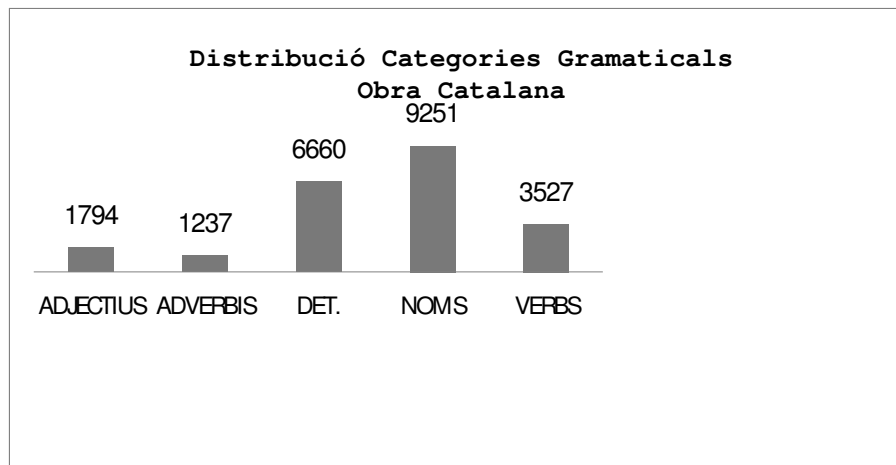
#### 3.3.2.1 Distribució de les categories gramaticals

Abans d'endinsar-nos en l'estudi particular de les diferents obres, caldrà que pensem atenció als resultats generals del corpus total en llengua catalana, tal i com l'hem determinat en la part anterior. Considerant les formes sense lematitzar, tenim que 30084 és el nombre absolut d'ocurrències (N) del conjunt de llibres. Aquestes ocurrències es distribueixen de la manera següent: *Els miralls*: 5201 – *Hora foscant*: 2604 – *Foc cec*: 2572 – *Espai desert*: 6889 – *Aparicions*: 4327 – *Com un epíleg*: 635 – *El vendaval*: 2003 – *La llum*: 3457 – *Mascarada*: 2396. Si només considerem els vocables diferents i deixem fora les repeticions tenim que 10185 és la suma del vocabulari (V) de tots els llibres, i està distribuït de la manera següent: *Els miralls*: 1817 – *Hora foscant*: 793 – *Foc Cec*: 1031 – *Espai desert*: 1987 – *Aparicions*: 1292 – *Com un epíleg*: 343 – *El vendaval*: 786 – *La llum*: 1229 – *Mascarada*: 907. Evidentment, en el moment d'efectuar la comparació dels aspectes sintagmàtics de cada llibre, tindrem en compte aquestes diferències quantitatives de tots els llibres integrants del corpus.

Si en lloc de considerar les formes *brutes*, considerem les formes lematitzades, obtenim el resultat següent: N= 31279. (*Els Miralls*: 5570 – *Hora foscant*: 2676 – *Foc Cec*: 2619 – *Espai desert*: 7087 – *Aparicions*: 4478 – *Com un epíleg*: 663 – *El vendaval*: 2093 – *La llum*: 3598 – *Mascarada*: 2495.) Pel que respecta al

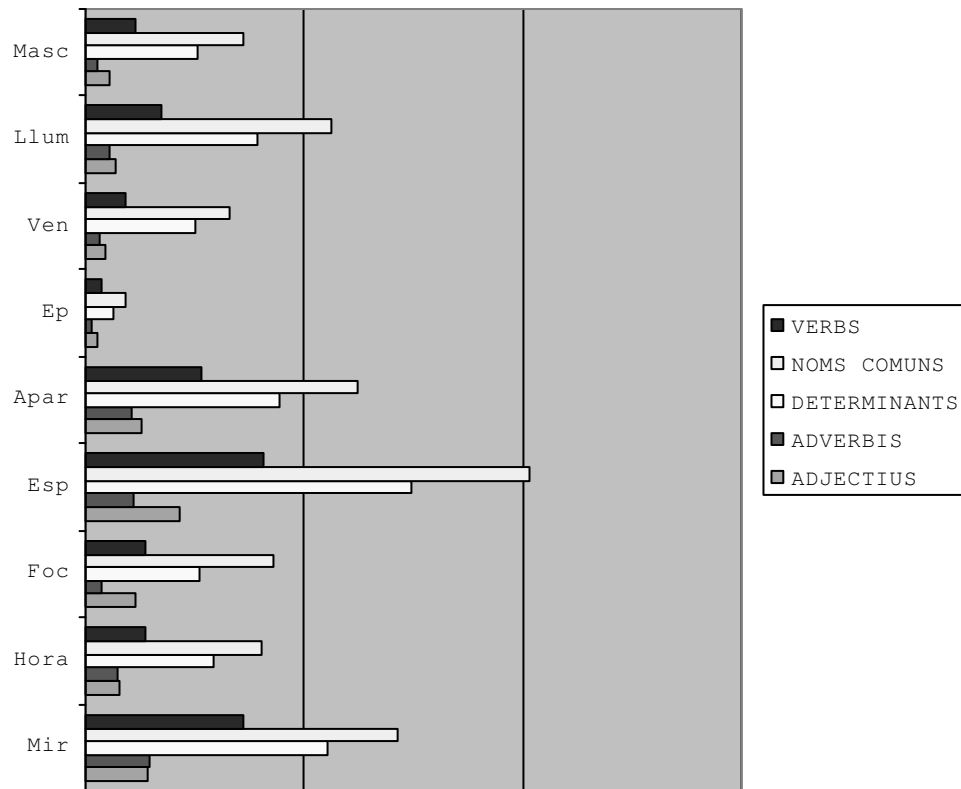
vocabulari total - sense considerar les repeticions – tenim V=8378 (*Els Miralls*: 1385 - *Hora foscant*: 637 – *Foc Cec*: 854 – *Espai desert*: 1578 – *Aparicions*:1032 – *Com un epíleg*: 314 – *El vendaval*: 697 – *La llum*: 1075 – *Mascarada*: 806).

De la mateixa manera que ha succeït en el cas de la poesia en castellà, el fet que trobem més ocurrències si considerem el corpus lematitzat que no pas si el considerem seguint les formes *brutes*, respon a la separació de les contraccions en formes simples. Lògicament, això no succeeix si considerem tan sols el vocabulari – sense les repeticions – atès que, encara que les contraccions també es separen, totes les formes queden associades a un únic lema. Per a efectuar la nostra anàlisi, treballarem amb el corpus lematitzat perquè ens interessa el lèxic emprat i no considerarem les variacions pròpies de les formes *brutes*. Considerant el nostre corpus de l’obra catalana, ens fixarem en les cinc categories diferents que hem considerat com a significatives. Tenim els resultats següents:



La presència dels noms comuns ocupa el 29,54% de les ocurrències del corpus. Els determinants representen el 21,29%. Els adjectius ocupen un 5,73% i els adverbis un 3,95%. Els verbs resulten ser un 11,27% amb 452 aparicions del verb “ésser” – 12,81% de totes les formes verbals que apareixen -. Si considerem el mode verbal, un 64% de les formes verbals són d’indicatiu. Cal destacar la presència de formes de participi que suposen un 13,8% dels verbs. Atès que

aquest resultat corresponen als resultats globals del corpus català, caldrà observar com es distribueixen aquests resultats en els diferents llibres de l'autor.

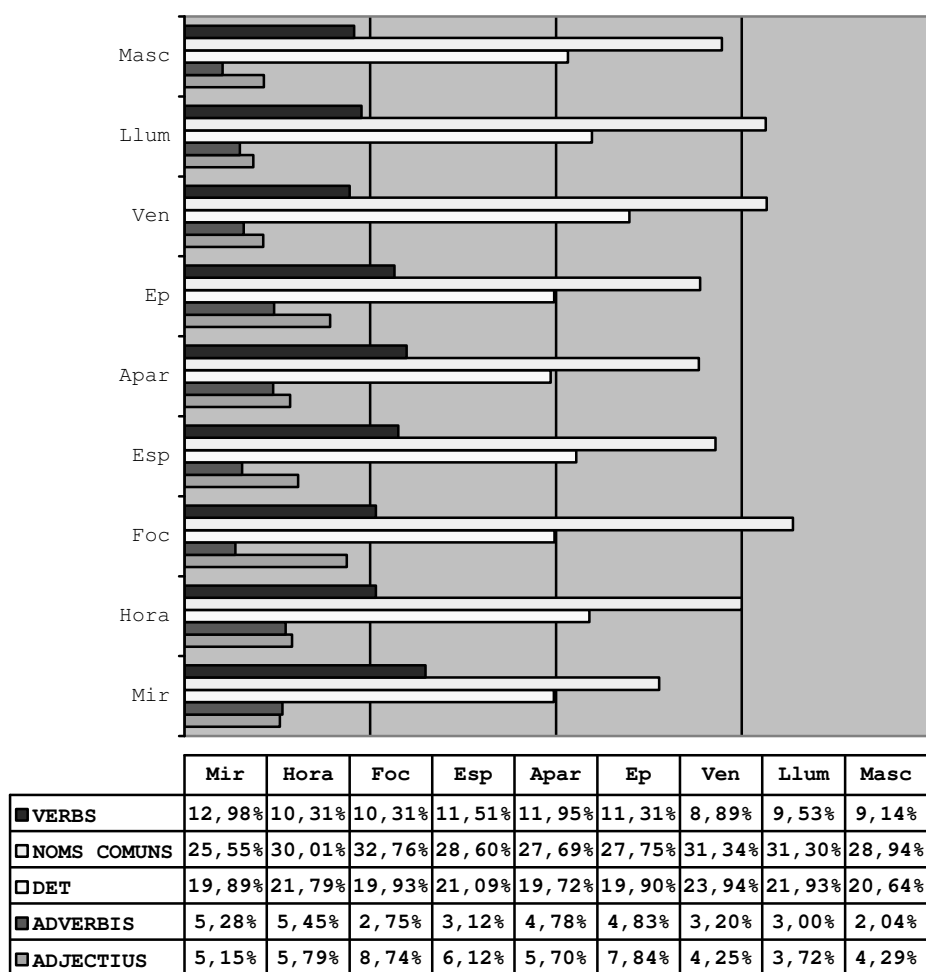


	Mir	Hora	Foc	Esp	Apar	Ep	Ven	Llum	Masc
<b>VERBS</b>	723	276	270	816	535	75	186	343	228
<b>NOMS COMUNS</b>	1423	803	858	2027	1240	184	656	1126	722
<b>DETERMINANTS</b>	1108	583	522	1495	883	132	501	789	515
<b>ADVERBIS</b>	294	146	72	221	214	32	67	108	51
<b>ADJECTIUS</b>	287	155	229	434	255	52	89	134	107

Tot i que ens hem vist obligats a canviar la presentació dels resultats a causa de les dimensions del corpus, aquest model de gràfic – junt amb la taula de resultats – ens permet comparar no només la relació entre el nombre d'aparicions de les diferents categories dins del corpus, sinó també l'aparició d'una mateixa categoria en els diferents llibres.

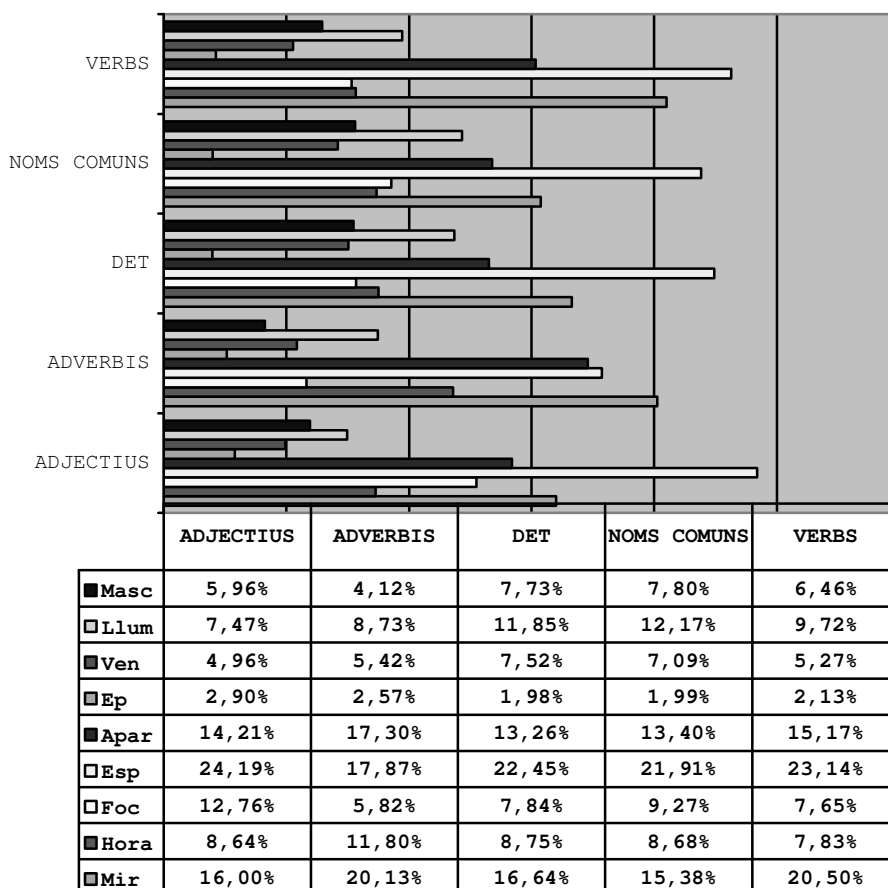
Com és lògic, la categoria més habitual en tots els llibres és el nom comú, seguit pel determinant i el verb. Tot i que hi ha diferències entre els diferents llibres, no

n'hi ha cap que cridi significativament l'atenció pel que fa a l'ús singular d'alguna categoria en particular. En tot cas, la presència dels adjectius és significativament important en els llibres *Foc cec* i *Com un epíleg*. Recordem que els resultats que hem presentat són en nombre absolut. Caldrà veure ara, quin percentatge suposa cada categoria en relació a cada llibre, per observar si hi ha algun cas destacat respecte la resta:



Encara que tots els llibres siguin projectes dispars i pretèsament distanciats per part de l'escriptor, ens crida l'atenció la proximitat dels resultats obtinguts en els diferents llibres. Sembla, doncs, que la distribució de les categories gramaticals no queda afectada per cap voluntat estilística. Tot i els canvis d'intenció que hem repassat en l'itinerari de l'escriptor, no veiem que es tradueixi en l'ús particular de

diferents categories gramaticals. Tot i així, no se'ns escapa que a *Foc cec* el percentatge de noms comuns és superior a la resta, seguit d'a prop per *El vendaval* i *La llum*. Ens sembla significatiu, l'increment de noms comuns de *Els miralls* a *Hora foscant*. Així, el canvi estilístic que es produeix entre aquests dos llibres, a més de la reducció de la riquesa lèxica, esdevé un increment de més del 6% dels noms propis que intervenen en l'obra. També cal indicar que en els darrers llibres sembla que es va reduint l'ús dels verbs. Pel que fa als adjectius, hi ha una evolució desigual al llarg de l'obra que en dificulta la sistematització. Crida l'atenció l'ús que l'autor en fa a *Foc cec*, llibre particular com hem comentat abans, i a *L'espai desert*. El que ens interessarà ara és poder comparar les quantitats de les diferents categories semàntiques respecte el total de l'obra catalana. Per a poder comparar-los, haurem de poder posar-los en relació a través del percentatge que representa cada llibre dins del corpus total de l'obra catalana. Si calculem els percentatges trobem els següents resultats:



Aquesta taula ens permet comparar els diferents resultats obtinguts en els diferents llibres perquè ens indica quin percentatge de cada categoria verbal analitzada correspon a cada llibre particular. Veiem com hi ha un equilibri més o menys constant de la distribució dels percentatges al llarg de tota l'obra. El major percentatge de verbs correspon a l'*Espai desert*, que resulta ser l'obra amb més ocurrències. Tot i així, la mida del text no és l'únic element a tenir en compte per a decidir els percentatges i veiem que els percentatges no són directament proporcionals a la mida de l'obra. Per exemple, el percentatge d'adverbis d'*Els miralls* té a veure amb la *discursivitat* de l'obra ja que els adverbis situen la significació del verb en unes coordenades espacials o temporals particulars i afegeixen una informació a la frase que completa l'estructura argumental del predicat. Altres resultats interessants són el percentatge d'adjectius de *Foc cec*, que tot i ser un dels llibres amb menys ocurrències, veiem com ocupa un dels percentatges més importants de tota l'obra. Pel que fa als verbs, és significativa la importància *Els miralls* i la poca diferència respecte els verbs de *Espai desert*. Dels noms comuns assenyalem la proximitat entre els noms de *La llum*, *Aparicions* i *Els miralls*.

### 3.3.2.2 Anotacions semàntiques del lèxic en l'obra catalana

De la mateixa manera que hem fet en el cas de l'obra castellana, en aquesta part treballarem a partir de les relacions semàntiques del lèxic de la part de l'obra en català. Per a portar a terme això, emprarem els *synsets* establerts per l'*EuroWordNet* en llengua catalana. De la mateixa manera que ho hem dit abans, aquesta anàlisi consisteix en detectar les unitats semàntiques més freqüents en el corpus català de Gimferrer, més enllà de l'ús particular del lèxic en cadascuna de les obres. D'aquesta manera, com que cada lema queda associat a un seguit de *synsets*, podem determinar quines són les unitats semàntiques més emprades. En la primera columna apareixen el nombre d'ocurrències de cada *synset* i en la segona el codi del *synset* en concret.

Llista *synsets* significatius més comuns en el corpus de l'obra catalana:

443	01787769	Ésser, representar
261	03872297	Efecte visual
227	04056524	Cos, Estructura física
218	10885337	Nit, Temps
186	06286659	Centre, Nucli
166	00080274	Fer, Crear
159	10888316	Instant Nocturn
146	04348269	Vista, Experiència cognitiva
145	01135997	Fabricar,
142	06313922	Cel, Espai
138	01457618	Mirar, Examinar
128	10770918	Pluja, Aigua de pluja
124	00669199	Parlar, Comunicar
117	05957670	Home, Espècie humana
117	00402992	Saber
109	10651368	Aigua

Aquesta llista contempla els *synsets* més significatius de tot el corpus de l'obra en català. De tots els que encapçalen la llista dels més freqüents, aquests són els que, al nostre entendre, presenten de manera paradigmàtica algunes de les unitats semàntiques més importants de l'obra catalana de Gimferrer. Cal indicar també, la presència d'altres *synsets* relacionats amb els que hem indicat a la llista. Vinculats al verb “Ésser”, i afegint altres connotacions, apareixen un nombre important de *synsets* en les primeres posicions (01775973, 01632536). Alguns altres queden associats a la unitat semàntica “*llum*” (10073092, 07811448, 05144414, 04707410, 03372456, 02901979), a “*nit*” (10886315, 10886190, 10885886, 10876859, 10073471, 09806436) o “*vista*” (04122028, 02655320). Un altre dels



*synsets* més concorreguts és el que fa referència al “cos”, que tot que ja apareix en la nostra llista, també el trobem en altres casos marcat amb diferents connotacions (06673844, 06240193, 06095338, 06089036, 05972379, 04820470, 04093071, 04055158. Cal assenyalar també els *synsets* vinculats al verb “mirar” (01698948, 01472578, 01457245, 01456984, 01456625, 01123901, 00466852), o al verb “dir” (00638109, 01632168)<sup>655</sup>.

### 3.3.2.3 Estructures més usuals

De la mateixa manera que ho hem fet per l’obra en castellà, en aquesta part presentarem les estructures més usuals d’aquesta part del corpus. Tal i com ho hem fet abans, en primer lloc calcularem les estructures considerant les etiquetes morfològiques i, seguidament, passarem a la llista d’estructures lemàtiques més usuals. Ordenarem els resultats per la seva freqüència d’aparició. Considerarem el corpus complet i no pas fraccionat per llibres perquè el que ens interessa no és veure l’evolució sinó comptabilitzar, de forma global, les estructures més recurrents.

#### Estructures segons etiquetes morfològiques – 5 elements –

85	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
82	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0FS0	NCFS000
69	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
51	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DA0MP0	NCMP000
44	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DA0FS0	NCFS000
39	SPS00	DA0FS0	NCFS000	SPS00	DA0MS0
35	SPS00	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0FS0
34	NCMS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000	Fc

---

<sup>655</sup> Per a consultar el valor semàntic de cada *synset* es pot consultar la pàgina: <http://adimen.si.ehu.es/cgi-bin/wei/public/wei.consult.perl>

34	DA0MS0	NCMS000	SPS00	DA0MP0	NCMP000
31	DA0CS0	NCMS000	SPS00	DA0MS0	NCMS000
30	NCMS000	SPS00	DA0FS0	NCFS000	Fc
28	NCMS000	Fc	DA0FS0	NCFS000	SPS00

Les estructures més freqüents són les mateixes que trobàvem en la poesia en castellà. La més comuna és la que respon a la forma: *determinant article – nom comú – preposició – determinant article – nom comú*. A diferència del que passava en castellà, sí que trobem que els verbs s'incorporen dins les estructures més corrents. Veiem també que les primeres 6 fileres corresponen a la mateixa estructura però amb variacions mínimes de gènere o de nombre. Si passem a les estructures lemàtiques, ens trobem amb els següents resultats:

Estructures segons lemes – 5 elements –

17	a	el	fons	de	el
6	de	el	mort	.	
5	,	el	temps	de	el
5	el	sot	de	el	ésser
5	de	el	ésser	.	
5	de	el	nit	,	el
4	no	el	espai	de	el
4	,	i	si	jo	dir
4	i	el	temps	de	el
4	.		esclats	.	
4	de	el	nit	.	
4	de	el	llum	a	el
4	a	el	ull	.	
4	a	el	fon	de	un
4	,	a	el	fon	de
4	a	el	cor	de	el
3	sot	de	el	ésser	,
3	,	si	jo	dir	que

Tampoc sembla que pugui ser representativa cap d'aquestes estructures tot i que, a diferència de l'obra castellana, en aquest cas sí que apareixen certs lemes que trobem en les llistes de lemes més emprats per l'autor, com per exemple: *cel, nit,*

*llum, ésser*. Caldrà però posar en relació aquestes estructures – tant la morfològica com la lexicomètrica – amb les de l’obra castellana per a poder observar-ne les diferències i treure’n cert profit.

Si fem un primer apunt conclusiu de les anàlisis portades a terme en l’obra catalana, podem dir que ens hem trobat amb un corpus menys cohesionat que el de l’obra castellana. Pel que respecta als aspectes lèxics, hem vist que ni la riquesa lèxica ni la presència d’hàpax eren constants al llarg de l’obra. L’estudi del creixement lèxic ens ha mostrat com hi havia una acumulació de lèxic en els últims llibres i hem advertit, amb el càlcul del creixement invers, que es produeix un transvasament del lèxic de *Els miralls* al lèxic de *Mascarada*. La distància lèxica ha indicat quins llibres eren més propers i quins més distants i ens ha permès corroborar certes intuïcions interpretatives que vam desenvolupar en la primera part. L’evolució de les llistes dels lemes més freqüents del corpus català ens ha precisat alguns dels nodes isotòpics que esdevindran decisius en la construcció de la comparació entre l’obra catalana i la castellana. Pel que fa a les anàlisis plantejades dins l’aspecte sintagmàtic, només ens podrà ser útil quan comparem la distribució de les categories gramaticals, les anotacions semàntiques del lèxic i les estructures més usuals amb el corpus castellà de l’obra. De tota manera, l’anàlisi de la distribució de les categories gramaticals ens ha permès constatar, mitjançant les dades, algunes de les característiques que associàvem a les obres.

### 3.4 Anàlisi comparativa i interpretativa del canvi de llengua

Després de l'anàlisi detallada dels aspectes lèxics i sintagmàtics de cada corpus en particular, intentarem posar en comú els resultats, amb la voluntat de detectar els canvis o variacions que es produeixen en el pas de l'obra castellana a la catalana. La manera de portar a terme aquesta anàlisi comparativa passarà per revisar tots els punts estudiats amb la intenció de descobrir les similituds i les diferències de l'obra en ambdues llengües.

#### 3.4.1 Aspectes lèxics

Cal explicitar, abans de res, que el fet de treballar amb dos corpus tan poc equilibrats quantitativament no implica cap problema substancial a l'hora d'afrontar aquesta anàlisi. Haver pogut treballar amb els corpus sencers, digitalitzats i tancats, ens ha estalviat l'haver de fer estimacions estadístiques que desestabilitzarien els resultats, tot introduint errors significatius. Per aquesta raó, podrem comparar els dos corpus a través dels diferents aspectes estudiats sense haver d'inferir conclusions aproximades a partir d'un conjunt parcial de dades<sup>656</sup>.

La primera gran diferència que percebem en l'estudi d'aquests dos corpus és la que correspon a la freqüència teòrica. Mentre que l'obra castellana té una freqüència teòrica de 3,95 ocurrències per paraula, l'obra catalana presenta una freqüència de 6,27 ocurrències. Aquest primer resultat ens indica que en el corpus català hi ha molts menys vocables que ocurrències i per tant – teòricament – cada paraula la trobem més vegades en el conjunt de textos. Així, podem dir que l'autor utilitza menys vocabulari en català que no pas en castellà o que els vocables

---

<sup>656</sup> Aquest és el cas de molts llibres que no han treballat amb programaris lexicomètrics. Per exemple: Müller, Ch., *Le vocabulaire de Pierre Corneille*, Paris, Champion, 1967, o Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966

emprats es repeteixen més, fet que ens porta a la mateixa conclusió. Ambdues característiques confirmen la diferent actitud que pren Gimferrer respecte l'escriptura en castellà i en català.

#### 3.4.1.1 Estudi de la riquesa lèxica i els hàpax

Pel que fa a la riquesa lèxica, cal recordar que és un criteri que només té cert interès quan treballem comparativament, ja sigui comparant dos llibres d'un mateix autor o comparant dos corpus, és a dir, que la riquesa ens serveix per a establir variacions i proximitats en el lèxic emprat per l'autor en les diferents obres. L'anàlisi efectuada obté resultats quantitius, i ens pot resultar útil per a veure si identifiquem alguna constant o novetat en l'evolució lèxica de Gimferrer, ja sigui dins del corpus català o castellà, o bé en el pas d'una llengua a l'altra.

Si observem les taules i les gràfiques relacionades amb la riquesa de lèxic dels dos corpus considerats independents, ens adonem que la relació entre l'evolució de la riquesa en ambdues llengües no segueix el mateix progrés. En l'obra castellana detectem un ràpid descens de la riquesa lèxica després del primer llibre. Aquest procés descendent troba *Arde el mar* com a límit inferior i, posteriorment, hi ha una petita recuperació fins a *Extraña fruta*. Tot i així, tots els llibres, excepte *Malienus*, queden per sota de la freqüència teòrica. Es produeix, doncs, un procés d'empobriment de la llengua que no hem de considerar negatiu, sinó que, com explica l'autor, es tracta d'un procés natural: "Cualquier lengua que uno utiliza en la escritura durante mucho tiempo, aunque sea la materna, termina por llevarte al límite de las posibilidades que esa lengua tiene para ti"<sup>657</sup>. Tot i així, aquesta afirmació, que Gimferrer fa als anys vuitanta, després d'haver accedit a la *Real Academia de la lengua española*, no sembla confirmar-se amb l'estudi de la riquesa lèxica de l'obra catalana. En el cas del corpus català, advertim que també es produeix un decreixement després d'*Els miralls* i, immediatament, un seguit de fluctuacions discontinues. Ara bé, en els darrers tres llibres hi ha una recuperació

---

<sup>657</sup> Citat a García Jambrina, L. (ed.), *Marea solar, marea lunar, Op. Cit.*, p.37

de la quantitat de lèxic emprat. Amb això volem dir que no sembla que Gimferrer trobi el límit, almenys a nivell lèxic, en la seva escriptura en català, és a dir, que en tot cas, el nou canvi de llengua ve provocat per altres qüestions com les que especifica a *L'agent provocador* i que hem explorat anteriorment: “he arribat a conèixer tot el que de mi mateix podia dir”<sup>658</sup>.

Un altre element vinculat a la riquesa lèxica que pot resultar interessant és l'estudi de la presència d'hàpax en l'obra de Gimferrer. En el cas de l'obra castellana, veiem que en la primera obra, *Malienus*, hi havia una presència molt important d'hàpax que calia lligar a la poca freqüència d'aquest lèxic en llengua espanyola. D'aquesta manera l'autor aconsegueix fer present una veu molt personal: “la de algúen que se pone a hablar en medio del silencio o en el vacío, poniéndose a hablar de modo urgente, valiéndose a menudo de exclamaciones, interpelaciones y desafíos”<sup>659</sup>.

Si contemplem l'evolució del nombre d'hàpax al llarg tot el corpus castellà, advertim que hi ha una caiguda important de la presència d'hàpax – que correspon a la caiguda de la riquesa lèxica - i una petita recuperació en els dos llibres finals, però mai arribant a la importància que tingueren a *Malienus*. El cas de l'obra catalana és prou diferent i, en aquest sentit, sí que detectem una diferència significativa entre els dos corpus que pot justificar-se des de la distinta recerca poètica que emprèn l'autor. Després d'*Els miralls*, com ja hem explicat, quan Gimferrer decideix fer “poesia” per primera vegada i deixar de banda els exercicis metapoètics - amb *Hora foscant*, com ell mateix comenta -, veiem que hi ha un decreixement molt important del nombre d'hàpax. És, precisament, en aquest moment quan l'autor fa bona la frase de Ezra Pound quan explica que el poeta no ha de fer servir paraules que no faci servir en una conversa corrent.<sup>660</sup> Hi ha una correspondència directa entre aquesta premissa de què parteix l'autor i la diferència que es construeix entre dues parts del corpus - tant pel que fa a la

---

<sup>658</sup> Gimferrer, P., *L'Agent provocador*, *Op. Cit.*, p.26

<sup>659</sup> Zimmermann, M.-C., “Un poeta de diecisiete años”, *Zurgai*, *Op. Cit.*, p.83

<sup>660</sup> Munné, A., “Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista a Pere Gimferrer”, *Op. Cit.*

riquesa lèxica com pel que respecta al nombre d'hàpax -. L'autor fa correspondre el canvi de voluntat poètica amb la reducció del lèxic emprat, és a dir, que per a Gimferrer "fer servir paraules que es fan servir en una conversa corrent" implica la utilització de menys lèxic i de manera més recurrent.

Aquest atribut que organitza la producció poètica de Gimferrer es manté fins els llibres *Hora foscant* i *Com un epíleg*. Després d'un bast silenci poètic que el portarà a escriure la novel·la *Fortuny* i el *Dietari*, Gimferrer torna a la poesia l'any 1989 amb *El vendaval*. A partir d'aquest llibre es produeix una recuperació de la riquesa lèxica i del nombre d'hàpax que correspon amb la represa d'un model poètic que identificava Enric Bou: "Después de un largo silencio poético, Gimferrer ha decidido reemprender una senda que en algún momento – según confesó en algunas entrevistas- diera por perdida"<sup>661</sup>. El darrer llibre, *Mascarada*, resulta ser el llibre amb més hàpax de tota l'obra catalana.

### 3.4.1.2 Comparativa del creixement lèxic

Ja vam explicar les raons per les quals l'estudi del creixement lèxic – i, sobretot, l'anàlisi de les seves variacions - ens podia servir d'indicador per a poder veure les fluctuacions temàtiques que es van produint en l'obra d'un autor. Hem vist en l'estudi particular del corpus castellà que no hi ha cap llibre que destaquï pel que fa al creixement lèxic i, per tant, no hi ha una aportació significativa que ens indiqui una variació temàtica. Aprofitem per a recordar que el creixement lèxic ens adverteix del vocabulari nou que s'incorpora en l'obra de l'autor seguint l'ordre cronològic de composició. Al realitzar els càlculs del creixement invers, hem pogut percebre que, a *Malienus*, hi ha una important incorporació de lèxic, fet que ens serveix, juntament amb els resultats de la riquesa lèxica, per a corroborar la interpretació que Marie-Claire Zimmermann feia d'aquest llibre, i

---

<sup>661</sup> Bou, E., "Brisa en el parnaso: *El vendaval* de Pere Gimferrer", *Ínsula*, 526, (X/1990), p.28

que ja hem comentat. Seguidament, en l'obra es produeix un apaivagament del creixement lèxic que pot ser un indicador de l'esgotament d'un projecte poètic i ens podria donar algunes raons per a poder justificar o explicar el canvi de llengua.

En el cas del corpus català sí que podem observar fluctuacions temàtiques importants a partir de les fluctuacions del creixement lèxic. De fet, les fluctuacions més importants del creixement són directament proporcionals a les fluctuacions de la riquesa lèxica que hem analitzat abans i les fluctuacions del nombre d'hàpax. Seguim, doncs, amb les tres grans etapes clarament diferenciades en les anàlisis anteriors. A partir d'aquests tres primers estudis podem establir tres grans etapes en la producció en català de Gimferrer. La primera inclou només *Els miralls*, la segona conté tota l'obra des de *Hora foscant* fins a *Com un epíleg*. Per acabar, la tercera comença amb *El vendaval*, com confirmava l'article d'Enric Bou, i acaba amb *Mascarada*. Hem vist que es produïa una mena de transvasament entre el lèxic de *Mascarada* i *Els miralls*, és a dir, que quan consideràvem el creixement cronològicament ens trobàvem que el pes del vocabulari requeia sobre *Mascarada* i, inversament, quan consideràvem el creixement invers ens trobàvem que la gran part del vocabulari s'incorporava a *Els miralls*. Es genera així una mena de connexió lèxica entre *Els miralls* i *Mascarada*. Recordem que el correlat històric de *Mascarada*, com Gimferrer explica, correspon a un moment històric molt determinat que resulta ser el mateix d'*Els miralls* i de *L'agent provocador*: “[En *Mascarada*] También está el tema de la juventud[...] Los versos políticos [...] unen una parte más elíptica con otra que refleja una realidad histórica concreta en el espacio y en el tiempo, con el tema del amor como subversión y rebelión”<sup>662</sup>.

De tota manera, el fet que siguem capaços d'identificar certes diferències i puguem interpretar-les, l'únic que ens permet és efectuar una lectura comparativa per explicar com funcionen els aspectes lèxics i sintagmàtics del treball de l'autor

---

<sup>662</sup> Piñol, R.M., “Entrevista a Pere Gimferrer, poeta, autor de “*Mascarada*””, *La Vanguardia*, (22/V/1996), p.41-43



en ambdues llengües i, a partir d'aquestes dades, intentar explicar les raons que porten a Gimferrer a canviar de llengua. Intentem d'aquesta manera vincular la crítica i l'obra en l'exercici interpretatiu. Aquesta adhesió de la crítica i l'obra que sembla tan lògica i natural, no és sempre respectada. Per a posar només un exemple, agafarem l'exercici interpretatiu portat a terme per José Luis Rey en el seu llibre sobre Gimferrer, *Caligrafía del fuego*<sup>663</sup>. El propòsit d'aquest llibre està extraordinàriament desplaçat del nostre. El fet d'executar la interpretació sense tenir en compte les variacions i evolucions lèxiques provoca una important diferència interpretativa, i no pas perquè no pugui entendre's l'obra de Gimferrer tal i com ell diu, sinó perquè es pot entendre de qualsevol altra manera i la justificació de la seva interpretació no prové de criteris interns a l'obra. En el seu llibre l'obra és un mitjà, una justificació de la interpretació i no pas al contrari. Mentre Rey intenta utilitzar l'obra per a construir una interpretació, nosaltres intentem observar els canvis que es produeixen al passar d'una llengua a l'altra per a poder decidir si el canvi de llengua és un factor a afegir a la inscripció de l'autor a allò que hem definit com la modernitat, és a dir, poder dictaminar si el canvi de llengua és una altra estratègia per adscriure's a una poètica molt concreta. No obstant, i tot i acceptant que el nostre plantejament teòric està allunyat del que pretén plantejar *Caligrafía del fuego*, hem pogut veure com tan sols amb l'anàlisi del creixement lèxic hem pogut construir una sistematització diferent de la proposada per ell. A més, la que establím nosaltres – que tot i així no proposem com a definitiva perquè no és el que ens ocupa – està lligada a les dades precises i estables obtingudes en l'anàlisi de la riquesa lèxica, el càlcul dels hàpax i el creixement lèxic.

### 3.4.1.3 Lemes més freqüents

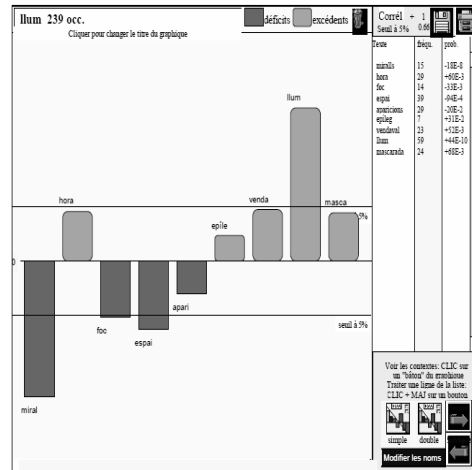
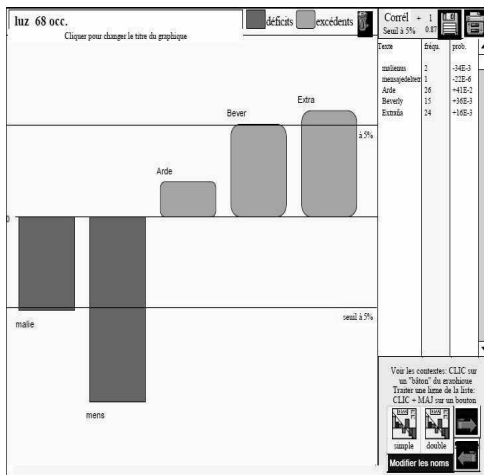
Si ens fixem en els 15 lemes més freqüents d'ambdós corpus, cal comentar en primer lloc la presència d'alguns lemes repetits i que, a priori, podem considerar

---

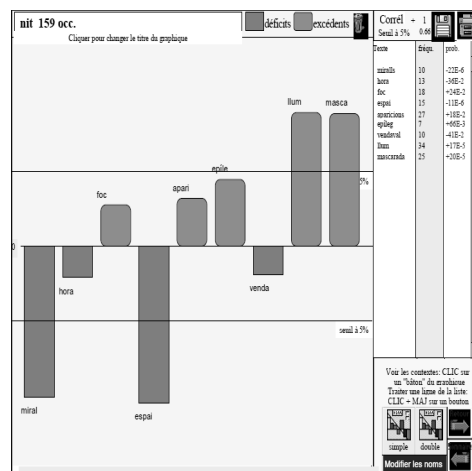
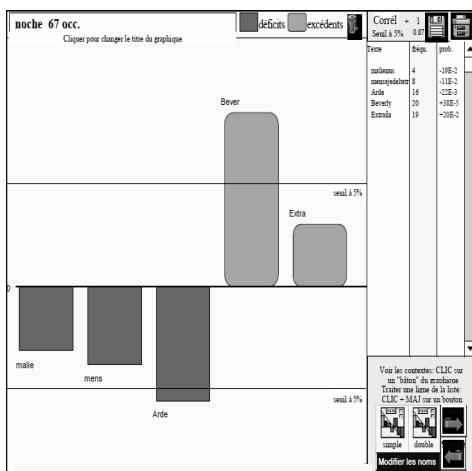
<sup>663</sup>Rey, J.L., *Caligrafía del fuego*, *Op. Cit.*

equivalents semànticament, com són “Luz” - “Llum”, “Noche” - “Nit”, “Ojo” - “Ull”. Aquestes equivalències apareixen, totes, en les primeres posicions de les llistes de lemes més freqüents d’ambdós corpus. Més avall, apareixen encara un parell de repeticions: “Tiempo” – “Temps” i “Muerte”- “Mort”. Aquest seguit d’equivalències directes corresponen al 33% de la llistes. Si observem els contextos als que queden associats aquests lemes veiem que no hi ha cap diferència significativa entre els que apareixen en l’obra catalana i en la castellana. Compararem ara la distribució dels lemes entre els diferents llibres, tenint en compte la incidència de cada llibre en el corpus.

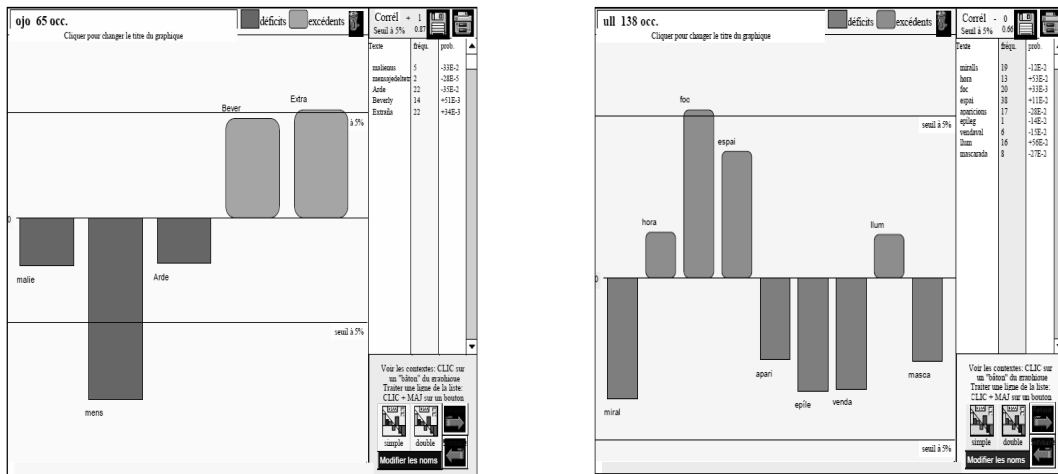
Comparativa distribució dels lemes “Luz” - “Llum”



Comparativa distribució dels lemes “Noche” - “Nit”

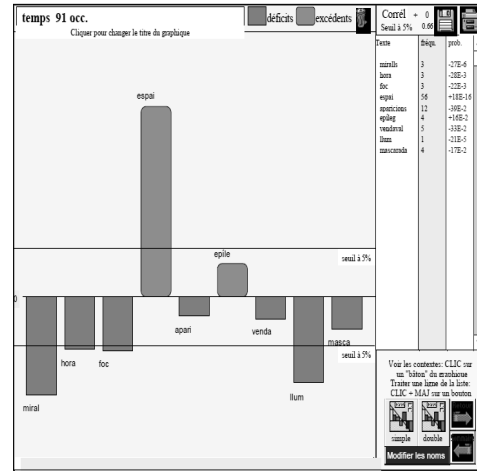
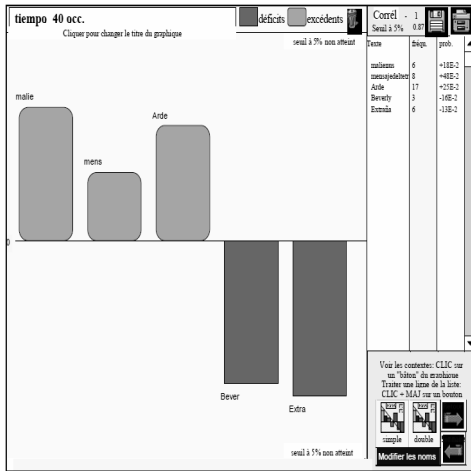


Comparativa distribució dels lemes “Ojo” - “Ull”

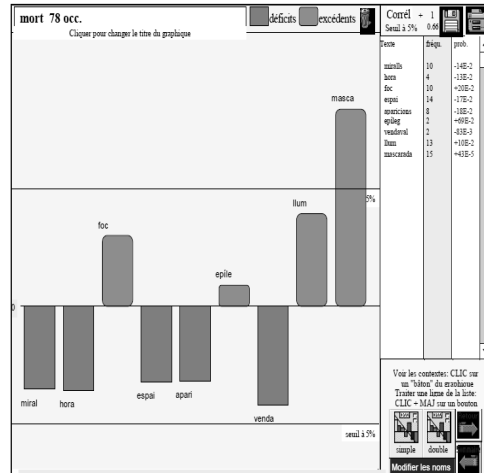
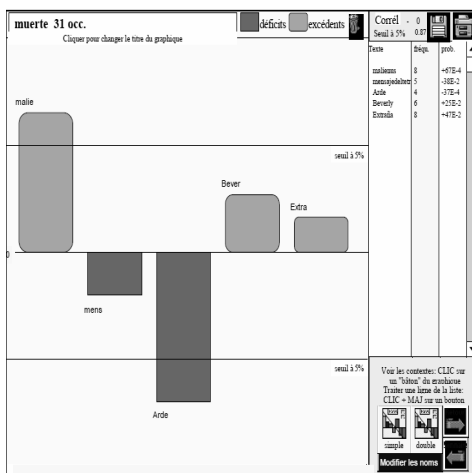


En primer lloc ens crida l’atenció que els lemes més freqüents en l’obra castellana no es distribueixin equitativament al llarg de tota l’obra, sinó que apareixen, bàsicament, a partir dels dos darrers llibres en castellà. Sembla com si Gimferrer hagués fixat la importància d’aquests lemes en aquestes obres i la mantingués en tota l’obra posterior, inclosa la catalana. Cal precisar que aquests càlculs no s’efectuen en nombres absoluts, fet que no tindria cap interès per a nosaltres, sinó que els resultats són relatius a la mesura que ocupa cada llibre dins de cada corpus. Pel que fa a la presència dels lemes analitzats en l’obra catalana, veiem que no segueixen una constant com ho fan en el corpus castellà. Ja hem explicat que el cas d’*Els miralls* era molt especial i així ho indica l’ús d’aquests lemes. A part d’això, crida l’atenció la seva presència significativa en els darrers llibres del corpus català com si hi hagués una recuperació del lèxic abandonat en la darrera etapa castellana. Això cohesiona la darrera etapa castellana amb la producció catalana a partir d’*El vendaval*. Com hem explicat, aquest llibre és el primer que Gimferrer escriu després d’haver estat nomenat membre de la *Real Academia*. Mirem ara els casos dels altres lemes, d’un corpus i de l’altre, que hem considerat equivalents per veure com es distribueixen al llarg de l’obra.

Comparativa distribució dels lemes “Tiempo” - “Temps”



Comparativa distribució dels lemes “Muerte” – “Mort”



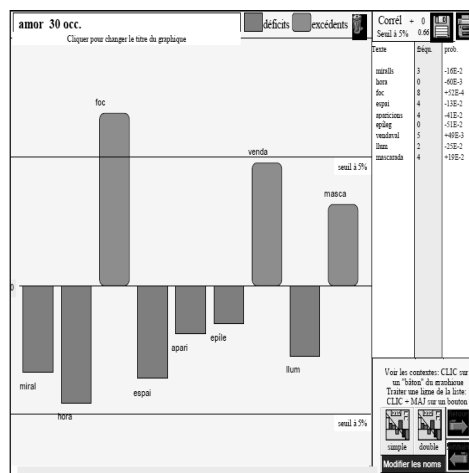
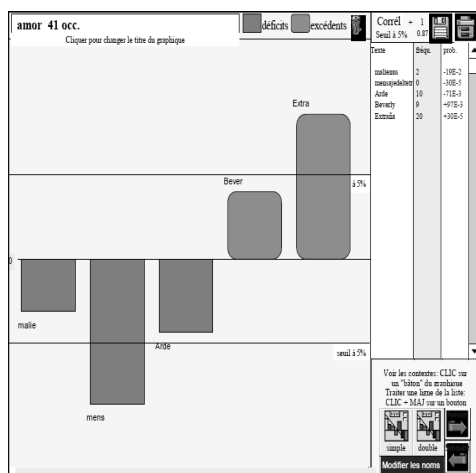
L'interès de la comparació d'aquests lemes passa per veure si l'aparició del lema en una de les llengües és circumstancial i podem desestimar la seva importància, com passa, per exemple, en el cas de “Temps” que només apareix significativament en un sol llibre de l'obra catalana, *L'espai desert*, tot i que amb un nombre molt alt d'ocurrències. En aquest cas, direm que és un lema que tot i aparèixer en les dues llistes no és significativa la seva presència al llarg de l'obra catalana. El llibre posterior, *Aparicions*, que manté pràcticament tots els lemes de *L'espai desert*, substitueix el lema “Temps” pel lema “Aigua”, que integrarem en

la isotopia d'elements matèrics a la qual ja hem fet al·lusió, és a dir, que “*Temps*” sembla ser un lema “exclusiu” de *L'espai desert*. Pel que fa al lema “*Muerte*” – “*Mort*” té la mateixa distribució que en els casos anteriors en el cas de l'obra castellana, però pateix algunes alteracions en la distribució de l'obra catalana.

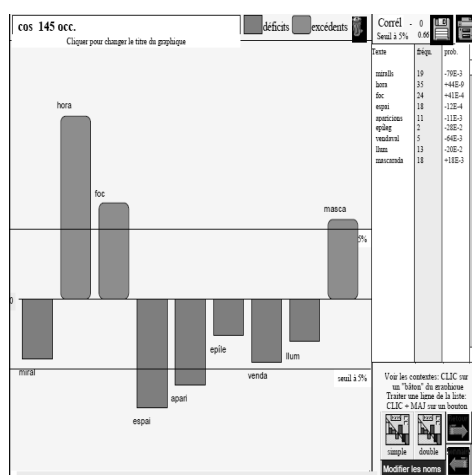
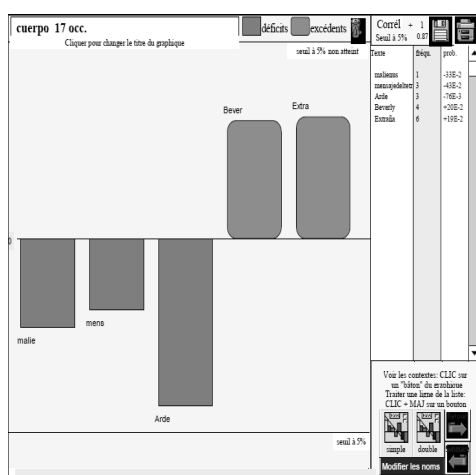
Pel que respecta aquests cinc lemes, a part de les interpretacions que hem donat, no podem determinar-ne un ús específic o distint en els dos corpus, i per tant no trobem cap possible element de distinció entre l'ús efectiu de les dues llengües a partir d'aquesta presència de lemes comuns.

De tota manera, les correspondències que podem construir entre les llistes dels lemes de les dues llengües, no s'acaben aquí. Tot i que no podem construir les equivalències precises com en aquests casos, els lemes que componen la llista es poden integrar en algun camp semàntic precís que comparteixen els corpus d'ambdues llengües. En la llista de la poesia catalana apareix en la quarta posició el lema “*Cos*” que no apareix en la llista del corpus castellà. Tot i així, apareix un possible vincle a través d'un lema que sí apareix en l'obra castellana: “*Amor*”. La relació s'estableix, doncs, si considerem el “cos” com l'objecte amorós a través del qual és canalitza el “sentiment”, i és precisament aquest un element important en l'obra catalana del nostre autor tot i que no ho era en l'obra castellana. És aquest un canvi important d'una llengua a l'altra que pot quedar evidenciat per aquesta substitució – potser hauríem de parlar de complementarietat -. Mentre l'amor era, en l'obra castellana, una construcció ideal vinculada a la poesia i a la tradició més que no pas a l'experiència amorosa, al passar al català, es converteix en un element ja no només integrat a la tradició sinó incorporat a la vida personal – recordem que Gimferrer coneix la que serà la seva dona l'any 1968, un any abans del que resulta ser l'any de publicació del seu primer llibre en català -. Si mirem les gràfiques d'ús dels lemes “*Amor*” i “*Cos*” en els dos corpus, tenim els següents resultats:

Comparativa distribució dels lemes “Amor” – “Amor”



Comparativa distribució dels lemes “Cuerpo” – “Cos”



D'entrada, veiem que en el corpus castellà el lema “Amor” té 41 ocurrences mentre que en el corpus català només en té 31, tot i ser molt més gran. A diferència d'això, el lema “Cuerpo” del corpus castellà apareix només en 17 ocasions mentre que en el corpus català hi trobem 145 ocurrences. L'aparició d'”Amor” en l'obra castellana sorgeix a partir dels dos darrers llibres. Dins del corpus català, destaca la seva presència en els mateixos llibres que destaca la presència del lema “Cos”. Ja a *Els miralls*, el lema “Cos” apareix en la llista dels lemes més freqüents amb 19 ocurrences. Tot i així, la incidència d'aquest lema en

aquest llibre és molt menor de la que té en els llibres següents: a *Hora foscant* trobem 35 ocurrences – lema més freqüent – i a *Foc cec*, 24 ocurrences – segon lema més freqüent -. A partir de *L'espai desert* hi ha un descens de la presència d'aquest lema, que no es recuperarà fins a *Foc Cec* i *Mascarada*. Tot i així, com ja hem explicat en el repàs dels lemes, en aquests llibres on es produeix un descens del lema “Cos” podem localitzar altres lemes relacionats amb “cos” com, per exemple, “Pell” o “Nu”. Evidentment, cal pensar que en aquesta part de l'anàlisi només considerem el sentit propi dels mots i no pas les metàfores que puguin fer al·lusió al cos o a l'amor. Pensem que els llibres on no apareix el lema “Cos” entre els més freqüents, com per exemple *L'espai desert* o *El vendaval*, tracten de manera críptica la temàtica eròtica i sexual, és a dir, que participen, d'un altra manera, de la relació amb el cos. Com comenta Manel Ollé, gràcies a la publicació de *Mascarada* i *L'agent provocador* vam poder descobrir algunes de les temàtiques d'aquest llibre:

“El pas dels anys ha revelat aspectes encriptats o latents a la temàtica sexual de *L'espai desert* gràcies a la publicació, a finals dels anys noranta, del díptic de ficcionalització autobiogràfica que constituïssin per una banda el poema *Mascarada* –en clau surreal i visionària- i *L'agent provocador* –en clau assagística i memorialística. Aquests dos llibres creen amb *L'espai desert* un diàleg intens i fecund, que en el cas de *L'agent provocador* és molt explícit en alguns moments.”<sup>664</sup>

En *L'espai desert*, veiem com l'experiència eròtica era entesa com la via que condueix al gaudi de l'instant i la via que ens porta al coneixement, de la mateixa manera que passava a *L'agent provocador*. Com hem dit, i com explica Castellet<sup>665</sup>, en aquest llibre l'apropament sexual es produeix des de l'espai metafòric, per aquesta raó no trobem les traces dels lemes “Cos” i “Amor”. Tot i així, podem dir que en aquest llibre els dos lemes es superposen. Passem a veure

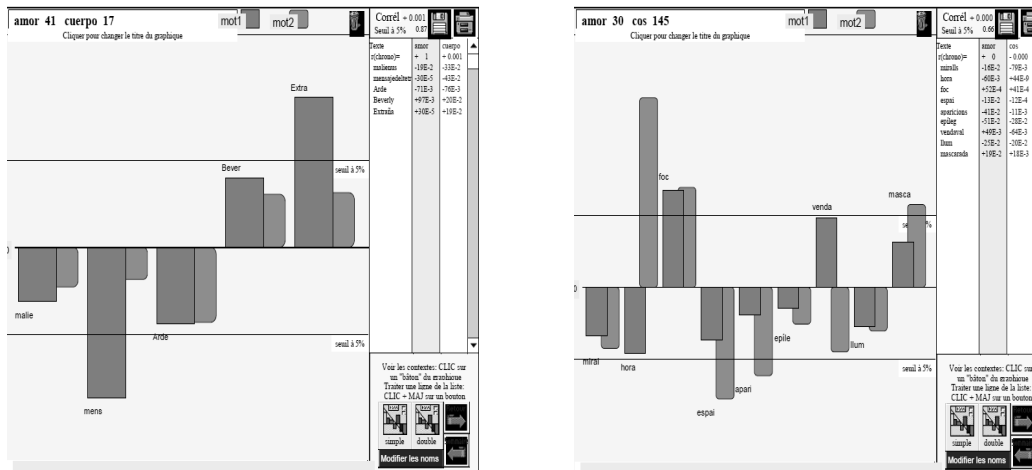
---

<sup>664</sup> Ollé, M., “*L'espai desert* de Pere Gimferrer: Ruptura i Transició”, *Journal of Catalan Studies*, 2004 [<http://www.uoc.edu/jocs/7/articulos/olle/index.html>]

<sup>665</sup> Castellet, J.M., "Lectura de *L'espai desert* de Pere Gimferrer", *Serra d'Or*, 216, (IX/1977), p.37-39

la comparació entre les distribucions dels lemes “Amor” i “Cos” dins dels dos corpus.

### Superposició distribució dels lemes “Amor - Cuerpo” – “Amor - Cos”



En el cas de l’obra castellana veiem que hi ha una correspondència directa entre la distribució dels dos lemes: la presència augmenta a partir de *La muerte en Beverly Hills*. En el cas de l’obra catalana també hi ha una correspondència directa entre l’evolució dels dos lemes, només hi ha un parell de llibres on trobem una divergència: *Hora foscant* i *El vendaval*. Són precisament aquest dos els llibres que al nostre entendre indiquen un canvi en la producció gimferreriana. Mentre a *Hora foscant* hi trobem un dèficit del lema “Amor” - cosa que ja hem dit que era previsible en l’obra catalana -, a *El vendaval* hi ha un dèficit de “Cos”. Aquest fet es pot entendre perquè aquest és una mena de llibre que compendia la relació de Gimferrer amb la poesia que el precedeix<sup>666</sup>. Tot i així, en aquest llibre hi trobem algunes traces de l’erotisme com en els poemes *Epitalami*<sup>667</sup> i *Nocturn*<sup>668</sup>.

<sup>666</sup> Bou, E., “Brisa en el parnaso: *El vendaval* de Pere Gimferrer”, *Ínsula, Op. Cit.*, p.28

<sup>667</sup> “El gust del teu excrement de dona és el gust agre de la castanya. Ampolla de vinagre, ampolla negra d’ambre a la bescambra. Cúpules”, *Epitalami, Obra catalana completa. Poesia, Vol. I, Op. Cit.*, p.282

<sup>668</sup> “-no res, el sexe, aquest esquitx.”, dins “Nocturn”, *Obra catalana completa. Poesia, Vol. I, Op. Cit.*, p.293



El tema del cos és un tema essencial per entendre la part catalana de l'obra de Gimferrer. I quan fem referència al cos no només parlem de la seva realitat física, sinó un cos com a construcció idealitzada. Com explica Túa Blesa: “el cos és una construcció social, un objecte històric, polític, un cos imaginari, el “cos” que els discursos anomenen i, com a conseqüència, són aquests els que en dibuixen l'anatomia, els que en fixen les manifestacions, funcions, etcètera.”<sup>669</sup> Al nostre entendre, el cos de Gimferrer en la poesia castellana és aquest mateix cos ideal de què ens parla Túa Blesa i haurem d'esperar fins a *Tres poemes*, no inclòs en el nostre corpus, i *L'espai desert* perquè Gimferrer hi actualitzi la seva relació “quan insereix en el poema allò que històricament ha estat reduït a l'univers dels gèneres baixos, degradats, indignes de la categoria del literari, i encara menys del poètic, perquè és l'expressió del degenerat”<sup>670</sup>. En el mateix sentit, en el seu llibre *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*<sup>671</sup>, Julia Kristeva considera que allò *abjecte* pot formar part, de manera sublimada, de l'acte creatiu, ja que és una possibilitat que troba l'autor d'integrar quelcom que la societat té tendència a refusar. Gimferrer, en un text de l'any 1971, ja parlava d'allò que representa l'exploració d'aquesta temàtica en poesia:

“Este tema da cuenta de una esencial fiebre de destrucción que es la réplica al sistema neurotizante de la vida española, dónde el amor sólo puede ser silenciado o romper las esclusas por el camino de la obscenidad. En la poesía de posguerra, ningún poeta – ni el primer Blas de Otero, único que tenía algo que decir al respecto - responde a esta continuidad temática”<sup>672</sup>.

En aquest sentit, l'obscè pot relacionar-se amb les pràctiques transgressores com són les pràctiques de l'art d'avantguarda i pot fer-ho perquè és una manera de creuar un límit i no respectar ni fronteres ni regles. La literatura pot esdevenir

---

<sup>669</sup> Blesa, T., “Si l'amor és el lloc de l'excrement”, *Op.Cit.*, p.109

<sup>670</sup> *Ibidem*, p.110

<sup>671</sup> Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

<sup>672</sup> Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, dins Clotas, S. & Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España, Op. Cit.*, p.103-104

d'aquesta manera, l'espai d'una rebel·lió textual i corporal. El mateix Gimferrer ho expressa a *L'agent provocador*:

“En el temps clos de l'amor, en el temps clos de l'alcohol, en el temps clos de l'escriptura. Aturar el temps. Els ulls ja no em fan pampallugues: ho veig tot: el teu cos, el meu text, és l'agent provocador. Nedo a les fosques i em trobo a mi mateix trobant un text, trobant un cos”<sup>673</sup>.

Aquesta assimilació del text i el cos passa per la subversió davant de les poètiques hegemòniques i el cos haurà de permetre dir el que no és possible parafrasejar en l'espai del poema: “Dir el teu cos es dir-me. Dir el teu cos // és dir allò no dit. El teu cos // diu sempre allò no dit.”<sup>674</sup>. Aquesta cerca del límit poètic és una recerca de la intimitat, de la mateixa manera que ho és el vincle que el poeta construeix amb la llengua d'escriptura – més enllà de les motivacions poètiques o morals que l'indueixin a canviar-la -. Segons les paraules de Gimferrer: “Se da una total coincidència entre poesía i sexualidad [...] En ambos casos se da la experiencia de salir de la propia individualidad para vivir el espejismo de fundirse con el otro”<sup>675</sup>. El reclam d'aquesta fusió, sobrepassar l'escissió natural dels cossos, haurà de servir per a gaudir de la intimitat:

“Ara em cal pensar en termes d'escissió: hi ha una esquerra, una distància entre el meu jo i el meu jo, entre el teu jo i el teu jo. Per sobreviure, hem de poder vèncer – o ens ha de semblar que podem – aquesta escissió”<sup>676</sup>.

La recerca del “jo” i la recerca del “tu” passen per l'encontre del text i el cos. Així, la intimitat que reclama la poesia és la que ens pot ajudar a entendre el canvi de llengua. La presència del “cos” és la presència de la intimitat. Encara que

---

<sup>673</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, Op. Cit., p.44

<sup>674</sup> Gimferrer, P., “Visió”, *Obra catalana completa. Poesia*, Vol. I, Op. Cit., p.293

<sup>675</sup> Amela, V.M., “La poesía y el sexo buscan lo mismo”, *La Vanguardia. Revista*, (8/VII/2001)

<sup>676</sup> Gimferrer, P., *L'agent provocador*, Op. Cit., p.43

aquest canvi no es tradueixi en altres marques lèxiques, amb el cos és tot un món que s'obre pel poeta.

Com vam explicar a partir de l'anàlisi dels llibres *Mascarada* i *L'agent provocador* en la primera part, es produeix una paradoxa que cal explicitar: el poeta cercarà la paraula més íntima, però, al mateix temps, intentarà dir quelcom que no hagi estat dit, un "tabú", quelcom que li permeti no ser reconegut. Una altra manera que trobem en l'obra per aconseguir expressar aquesta escissió entre familiaritat i resistència és l'exploració dels vincles entre amor i coprofilia. Com comenta Blesa, aquest camí triat per Gimferrer suposa optar per la llibertat i no repetir allò que ha estat repetit una vegada i una altra, amb la voluntat de romandre: "perquè sinó és fer una obra destinada a confondre's amb les altres de la sèrie literària, una obra escrita per a ser oblidada"<sup>677</sup>. Pot ser aquesta una manera que troba el poeta de vincular-se al món, tot i restant autònom i separat de la resta: "Les matières fécales signifient ce qui n'arrête pas de se séparer d'un corps en état de perte permanente pour devenir autonome, distinct des mélanges, altérations et pourritures qui le traversent"<sup>678</sup>.

Una altra manera que troba Gimferrer de reafirmar aquest vincle amb el món pot ser la presència constant del pronom "Jo", que ocupa la primera posició de lemes de l'obra en català i no apareix en la llista de lemes amb més ocurrencies del corpus castellà. En aquest sentit sí que podem acceptar algun canvi de "personalitat" com comenta Jenaro Talens, en el sentit de recuperar amb el català el que fins al moment no havia pogut desenvolupar. Aquest lligam de la subjectivitat amb l'escriptura passa per l'ús del català:

"La utilización del catalán por primera vez en su obra no es algo que deba entenderse como hecho marginal. Para un autor su estilo es más una valla

---

<sup>677</sup> Blesa, T., "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Els Marges, Op.Cit.*, p. 109. Sobre la coprofilia a *Mascarada*, veure també: Labrador Méndez, G., "In stercore inventur: Sacralidad, coprofilia y melancolía en *Mascarada* de Pere Gimferrer", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14, 2001-2003, p.219-33

<sup>678</sup> Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection, Op. Cit.*, p.127

que un camino abierto. El abandono del castellano por Pedro Gimferrer venía motivado – al margen de otras posibles y explicables motivaciones – por la necesidad de no caer en un lenguaje hecho. [...] No es una ruptura, sino todo lo contrario. Casi me atrevería a decir que era la única manera de mantener una coherencia interna”<sup>679</sup> .

Aquest lligam amb la subjectivitat queda inscrit en la poesia a través de la constant presència del pronom “Jo”. Com explica Fernando Lázaro Carreter<sup>680</sup>, una de les raons per les quals Gimferrer tria el català és per a poder dir-se, explícitament, en primera persona. Curiosament, només hi ha un llibre en català en el qual el pronom “Jo” no forma part de la llista de lemes més freqüents: *El vendaval*. Novament, aquest llibre apareix com un espai singular en l’obra del poeta: “en *El vendaval*, la tercera persona es por completo dominante. Y ello, porque el libro manifiesta un universo poético donde el yo se retira, hay más sensación que sentimiento, y éste deja paso a sucesos espectrales, a acontecimientos impresionantes pero externos.”<sup>681</sup> Com hem explicat, aquest és un llibre particular dins de l’obra de Gimferrer que no contradiu el fet que tota la poesia de Gimferrer, inclosa la castellana, es situa en dos eixos clars que queden evidenciats mitjançant la presència d’aquest pronom personal. Com comenta Jordi Gracia:

“En la poesía castellana confluyen dos ejes hasta ahora aludidos: la idea del personaje y la máscara y, por otra parte, e incluyendo algo de la primera, la concepción lúdica de la poesía, la conciencia de experimentación potenciada por un doble ejercicio de suplantación: el de la persona y el de la lengua.”<sup>682</sup>

---

<sup>679</sup> Talens, J., “Reflexiones en torno a la poesia última de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 304, (Marzo, 1972), p.15

<sup>680</sup> Lázaro Carreter, F., "De Arde el mar a Exili.", Bou, E. & Pla i Arxé, R. (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p.123-128

<sup>681</sup> *Ibidem*, p.126

<sup>682</sup> Gracia, J., “Primera madurez de una poética: poesia en castellano”, *Anthropos*, 140, *Op. Cit.*, p.33

Sembla, doncs, que hi ha una experimentació que es dona en castellà i que en català, si es produeix, ho farà d'alguna altra manera. Això no indica que el procés de construcció de la "màscara" en castellà no impliqui elements autobiogràfics – es pot al·ludir a la primera persona sense necessitat d'utilitzar el pronom "Jo" i, al nostre entendre, com hem explicat, l'exploració de la subjectivitat de l'escriptor es un tema constant en tots els seus llibres, també els castellans -. Precisament, hi ha un esforç en la poesia castellana que obliga a la memòria a fer un exercici d'introspecció en allò que constitueix la pròpia biografia de l'autor i que s'articula a partir de la seva evocació. Com comenta J.J. Lanz parlant de la poesia castellana del nostre autor:

"El poema se establece como un intento de reconquista del pasado, y no es más que el viaje "hacia otro" yo, "hacia otra vida", la del pasado, "desde mi vida", el presente; [...] El tiempo y su tránsito lleva a cabo una transformación definitiva del ser, que de esta manera ha de buscar su identidad, dentro de la divergencia, precisamente a través de tal discurrir temporal. El poema intenta la reordenación del pasado reordenando los "datos dispersos" a través de la escritura poética."<sup>683</sup>

En la poesia castellana es produeix un important exercici d'introspecció que haurà de permetre a Gimferrer incorporar-se dins l'univers cultural descrit en el poema, amb la finalitat de defugir la realitat insignificant i, al mateix temps, celebrar la dimensió estètica de l'experiència viscuda. Com explica Marie-Claire Zimmermann parlant de l'obra castellana de l'autor:

"Le locuteur s'exprime à la première personne, mais l'espace où il se situe n'est ni espagnol ni catalan: Venise, Genève, Montreux, Londres, la Méditerranée mythologique de Circé et Thésée, une salle de concert..."<sup>684</sup>

---

<sup>683</sup> Lanz, J.J., "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer", *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1994, p.80,82

<sup>684</sup> Zimmermann, M.C., "L'identité du locuteur poétique en Catalogne : l'exemple de Pere Gimferrer", *Pays de la langue pays de la poesie*, Pau, Editions Covedi, 1998, p.25-33

Hi ha una afirmació de Gimferrer que apareix en la coneguda entrevista que li fa Antoni Munné<sup>685</sup> i que correspon exactament a aquesta idea que queda palesa a partir de la diferència que hem presentat i sembla justificar a priori un procés que per eminentment individual no pot ser en cap cas generalitzat. “La literatura simplemente lúdica para un no castellano-hablante es más fácil hacerla en castellano, mientras que al utilizar la lengua de uno, uno siente que ha de hablar de uno y en serio.”<sup>686</sup>

Aquesta distinció que fa l'autor, no és al nostre entendre tan evident com pugui semblar aquí – i així ho hem exposat clarament en la segona part de la investigació -. En tot cas, és possible que hi hagi una diferent actitud davant de la creació en una llengua i en una altra. Tot i així, aquesta diferència segons l'autor és “essencial” - i, per tant, no circumstancial -, i no té perquè traduir-se textualment, és a dir, que l'acceptació de les paraules de l'autor passa per detectar de quina manera es construeix – i si existeix - aquest “hablar de uno y en serio”. Segons ens sembla, quan Gimferrer fa referència a parla seriosament ens està parlant de vincular l'escriptura a la intimitat i aquest lligam ve garantit per les dues característiques que hem descrit: d'una banda, la presència del “Cos” i, de l'altra, la presència del pronom “Jo”.

Pel que fa als altres lemes més freqüents d'ambdós corpus, veiem que difereixen substancialment. El concepte greimasian d'isotopia ens permetrà organitzar la informació semàntica dels corpus. Establir la jerarquia de significacions d'un corpus és necessària en tota interpretació i com diu Algirdas. J. Greimas:

“que l'on commence l'analyse du discours par en haut, c'est-à-dire en partant d'une *lexie*, définie comme une unité de sens, ou que l'on entreprenne l'agencement des unités syntaxiques plus larges à partir des unités constitutives

---

<sup>685</sup> Munné, A., “Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista a Pere Gimferrer”, *Op. Cit.*

<sup>686</sup> *Ibidem*, p.40

minimales, le problème de l'unité du message, indiscutablement saisi comme un tout de signification, se pose inévitablement.”<sup>687</sup>

Les isotopies ens hauran de permetre localitzar les redundàncies semàntiques de l'obra de Gimferrer. D'aquesta manera, podrem encabir els lemes més freqüents de l'obra catalana i castellana. La primera estaria conformada per tots els lemes que fan al·lusió a la mort com són: “*Morir*”, “*Sombra*”, “*Vivir*”, “*Muerte*”, “*Mort*”, “*Fosc*”, “*Claror*”, “*Blanc*”, “*Azul*”, “*Blau*”. Una segona fa al·lusió als elements matèrics: “*Viento*”, “*Mar*”, “*Cel*”, “*Foc*”, “*Aigua*”. La tercera, que podríem definir com isotopia antropològica i que inclou “*Hombre*” i “*Mano*”, només està integrada per lemes en castellà i, per tant, sí que pot establir una diferència amb la llista del corpus català. De tota manera, quan observem la distribució d'aquests lemes en els llibres castellans, ens adonem que aquests lemes – freqüents en la poesia immediatament anterior a Gimferrer, com hem vist – només són habituals en els dos primers llibres de l'autor. Cal indicar també la presència important d'ambdós lemes dins *Els miralls*. No veiem, doncs, que puguem considerar la importància d'aquesta diferència entre ambdós corpus. Una darrera isotopia, que hem anomenat epistemològica, inclou el verbs: “*Saber*” i “*Dir*”. Aquesta diferència, que va del “saber” al “dir”, sembla exemplificar – d'una altra manera – allò que ens indicava la presència dels lemes “*Jo*” i “*Cos*” en l'obra catalana. Fem referència a un canvi de relació amb el coneixement adquirit. Mentre amb “*Saber*” es posa en marxa la coneixença de l'autor, adquirida mitjançant la relació cultural que manté amb el món, el lema “*Dir*” mostra la capacitat adquirida amb el canvi de llengua de poder vincular el jo, el món i les paraules. La possibilitat de dir passa per la possibilitat d'expressar la intimitat i això, per Gimferrer, passa per escriure en català. Així, doncs, la qüestió de la intimitat passa per la construcció d'una veu poemàtica pròpia lligada a les particularitats de la llengua. Segons Zimmermann:

---

<sup>687</sup> Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p.69

“Le langage qui s’élabore est fait des sonorités de la langue et sa syntaxe s’identifie à un rythme, celui d’une voix dont l’émission suppose une certaine respiration exclusivement textuelle: nous voici en présence du poème qui s’érige en voix, une voix [...] que j’appelle *voix poématique* parce que c’est la voix qui parle dans le poème, ou plutôt c’est le poème devenu voix, corps de la voix. Le locuteur invente un corps qui est le texte mais la voix se met à exister en même temps que naît ce corps *poématique*.”<sup>688</sup>

És precisament aquest el tema de *L’agent provocador*, significativament, el darrer llibre en català de l’autor que hem considerat en el nostre corpus. Sembla doncs incloure’s en la mateixa problemàtica que plantejàvem anteriorment.

A mode de conclusió, direm que pel que fa als aspectes lèxics podem determinar que els canvis que percebem en un pas d’una llengua a l’altra responen a una mateixa problemàtica. Són canvis simptomàtics i que ens ajuden a explicar les raons del canvi de llengua. Fem referència a la superposició del lema “*Amor*” al lema “*Cos*” en el corpus català, la presència del pronom personal de primera persona “*Jo*” i la modificació del “*saber*” pel “*dir*”. Pel que fa al lèxic, aquest elements configuren el seguit de diferències que podem resseguir en el pas de Gimferrer del castellà al català.

---

<sup>688</sup> Zimmermann, M.C., “Théorie et pratique de l’explication en poésie. *Amants* de Pere Gimferrer”, *Les documents de la MRSH de Caen*, 11, (XI/2000), p.21



### 3.4.2 Comparació dels aspectes sintagmàtics

#### 3.4.2.1 Distribució categories gramaticals

Així com veiem que no hi havia diferències importants entre la distribució de les categories entre els diferents llibres de cada corpus, podem dir ara que no hi ha diferències significatives entre les distribucions totals dels diferents corpus. Les diferències no superen mai el 2% i, com hem explicat, considerariem significativa una diferència a partir del 5%. Podem assegurar que el canvi de llengua no té conseqüències en l'ús de les diferents categories gramaticals en l'obra de Gimferrer.

#### 3.4.2.2 Anotacions semàntiques del lèxic

Recordem que les anotacions semàntiques del lèxic ens permetien presentar, a partir dels resultats de l'*EuroWordNet*, les relacions semàntiques entre els diferents lemes dels dos corpus. El que ens interessa d'aquesta anàlisi és poder superar l'escull que suposa treballar amb lemes precisos i dedicar-nos a l'estudi dels significats – *synsets* – que relliguen aquests lemes. Això ens haurà de permetre observar vincles que en les llistes de lemes més freqüents hagués pogut quedar fora.

Si comparem les dues llistes, veiem que no hi ha diferències significatives entre els dos corpus respecte les llistes lematiques que hem mostrat anteriorment. Si agafem la llista de *synsets* més comuns en el corpus castellà, tenim que apareixen significats associats a: “*Amor*”, “*Llum*”, “*Nit*”, “*Centre*”, “*Saber*”, “*Vent*”, “*Mar*”, “*Home*”, “*Moment*”, “*Pluja*”, “*Viure*”, “*Morir*”, “*Mà*”. En el corpus català trobem els lemes següents: “*Llum*”, “*Cos*”, “*Nit*”, “*Centre*”, “*Amor*”, “*Cel*”, “*Mirar*”, “*Pluja*”, “*Parlar*”, “*Home*”, “*Saber*”, “*Aigua*”.

Més d'un 40% d'aquestes unitats apareixen en ambdós corpus. Es repeteixen: “*Amor*”, “*Llum*”, “*Nit*”, “*Centre*”, “*Home*”, “*Saber*”. La resta no les trobem en algun dels dos corpus: “*Cos*”, “*Mirar*”, “*Mar*”, “*Aigua*”, “*Vent*”, “*Cel*”, “*Temps*”, “*Anar*”, “*Pluja*”, “*Viure*”, “*Morir*”, “*Mà*”, “*Parlar*”. La gran majoria podríem encabir-les en alguna de les isotopies desenvolupades en l'estudi comparatiu dels lemes més freqüents. Ens queda per resoldre la unitat “*Parlar*” - que apareix en el corpus català i que podríem associar a isotopia epistemològica ja definida -, i la unitat “*Centre*”, que es repeteix en ambdós corpus, i que podem vincular a la distribució del lema “*Ull*” que també es repetia en els dos corpus. Les anotacions semàntiques del lèxic no afegeixen cap unitat semàntica a les que ja havíem desenvolupat en l'estudi comparatiu dels lemes.

### 3.4.2.3 Comparació de les estructures més usuals

Si ens fixem ara en la comparació de les estructures morfològiques més usuals, veiem que són exactament les mateixes en una llengua i en l'altra i que només canvien alguns aspectes com poden ser el nombre o el gènere. Això provoca una modificació de l'ordre en la llista però és una diferència insignificant. Podem dir, doncs, que a nivell estructural no hi ha diferències significatives entre els dos corpus.

Si comparem les estructures lemàtiques podem veure algunes diferències. Mentre en castellà no hi ha pràcticament repetició pel que fa a l'estructura morfològica, en el cas del corpus català veiem com quasi totes les estructures lemàtiques repeteixen la mateixa.

Pel que respecta als aspectes sintagmàtics del canvi de llengua, podem veure que no hi ha pràcticament cap diferència entre el corpus d'una llengua i l'altra. L'única cosa que podem percebre és la presència de les mateixes estructures

morfològiques en les estructures lemàtiques del corpus català i aquest no és un element que ens permeti remarcar la presència de diferències.

Després de l'anàlisi comparativa dels dos corpus de l'autor, per acabar aquesta part ens sembla poder concloure que hem pogut detectar alguns canvis que es produeixen en el registre lèxic i sintagmàtic, en el pas de l'obra castellana a la catalana. Seguint el nostre mètode, hem arribat a aconseguir certa coherència interpretativa – que no haurem d'entendre com a definitiva – entre la interpretació crítica que fèiem en la primera part d'aquest treball i l'anàlisi lexicomètrica que hem portat a terme en aquesta darrera part.

Hem pogut determinar, de manera precisa, quins canvis es produeixen en alguns aspectes de l'ús particular de cada llengua per part de l'autor. Això ens ha permès veure com el vincle que l'autor construeix amb la llengua no queda aïllat en un espai teòric, sinó que es resol efectivament en l'acte d'escriptura.

Detectats els canvis caldrà que afrontem la interrogació que hem situat com a definitiva. La pregunta que ens fèiem en acabar la segona part d'aquesta recerca pretenia aclarir les raons que portaven a Gimferrer a canviar de llengua. En aquell moment hem vist que hi havia dos tipus de raons possibles, les morals i les estètiques, en principi contradictòries, a les quals l'escriptor apel·lava per a justificar el canvi. Deixem per a la conclusió definitiva d'aquest treball, la possibilitat de traçar una resposta i demanar-nos si aquest canvi és un altre element que ens parla de la integració de Gimferrer dins la tradició moderna

## **Conclusió**



## 4. Conclusió

### Incorporació dels resultats al discurs crític desenvolupat

A la darrera part d'aquest treball hem intentat posar en marxa un mètode d'aproximació a la casuística lèxica i sintagmàtica de l'obra poètica de Pere Gimferrer. Des del principi de la recerca, la nostra intenció ha estat aconseguir afrontar la problemàtica lingüística del canvi de llengua insistint en les diferències i similituds pròpiament textuais. Per aquesta raó, el primer que ens ha interessat és construir una oposició, a partir de dos grans conjunts del corpus de les obres de l'autor, distingits per la llengua d'escriptura (§2.3.3). Cal precisar que ens referim a les obres i no pas als textos, perquè considerem necessari poder treballar amb estructures closes, en el sentit barthesià, és a dir, que el que ens interessa és l'existència fenomènica de les obres, la seva presència orgànica ordenada segons els diferents llibres. Entendre, doncs, l'obra com el llibre que ocupa un espai concret i inclou un seguit de poemes concrets. El pas al text ens l'han anat proporcionant els diferents salts interpretatius que hem portat a terme.

És la relació directa amb un espai literari precís el que de bon principi ens interessava remarcar i precisament per aquesta raó ens ha semblat més adient acostar-nos a l'obra que no pas al text, instància es presenta com quelcom de plural, simbòlic i que admet – reclama – la pluralitat d'interpretacions. L'anàlisi lexicomètrica se situa abans de la disseminació del sentit i de les associacions metonímiques i, per tant, se situa encara en l'obra, que com diu Roland Barthes:

“Se ferme sur un signifié, impliquant donc une philologie (signifié apparent) et une herméneutique (signifié caché). Le champ du Texte, au contraire, est celui du signifiant, qui engendre le symbolique dans l'après-coup ».<sup>689</sup>

---

<sup>689</sup> Barthes, R., *De l'oeuvre au texte*, Paris, Seuil, 1984

L'obra poètica era el punt d'arribada del qual parlàvem a la introducció. A partir d'aquí hem qüestionat l'evolució del lèxic i hem analitzat els canvis que es produeixen en els diferents nivells estructurals (§3.1/3.4).

Tot i així, arribar a les preguntes formulades en la tercera part no ha estat una tasca evident. El nostre treball ha evolucionat a partir de les diferents conclusions parcials que hem anat obtenint. Amb l'estudi de la recepció crítica de l'obra de Gimferrer (§1.1) hem pogut resseguir l'itinerari intel·lectual que segueix l'autor amb el propòsit de construir-se una veu pròpia. En aquesta primera part ja hem advertit algunes particularitats que ens han semblat interessants. Així, doncs, l'inici de la recerca ha sorgit a partir d'un conjunt de detalls, privilegiats per la nostra atenció, que han estat seleccionats pel seu valor diferencial respecte la resta de característiques de l'obra. Aquestes característiques són les següents:

1.- El constant qüestionament, des de la literatura mateixa, dels gèneres literaris com a espais estables on incorporar els textos. Gimferrer ha insistit reiteradament en la hibridació genèrica com un mecanisme vàlid per a subvertir l'espai literari que va de la literatura als llibres. Aquesta idea l'hem pogut desenvolupar en el tercer capítol de la primera part (§1.3), a partir d'alguns exemples representatius d'aquesta hibridació portada a terme per l'autor.

2.- Les connexions que l'autor és capaç de generar en l'espai de l'obra, i no parlem només dels vincles amb les tradicions poètiques de les quals és deutor, sinó de la comunicació que es capaç d'establir amb altres arts com el cinema o la pintura. La importància d'aquests contactes no es resol tan sols mitjançant les citacions o els diferents comentaris de les obres, sinó que també es pot resseguir a partir de les connexions que es generen des de l'imaginari en què la seva poètica s'inclou. La proposta poètica de Gimferrer, que passa per l'intent d'assolir l'absolut literari, és en un cert sentit la mateixa proposta d'altres formes pictòriques extremes:

“ assolir aquest absolut fóra [...], en el cas de la poesia, la pura innecessarietat del llenguatge per plèthora i saturació de si mateix, com l’albirament en certes formes pictòriques extremes, només aparentment antagòniques o dissemblants (el traç de Vermeer, el de Monet, el de Tàpies) respecte a la pintura que Duchamp anomenava “retiniana” o en el barbotejar de l’èxtasi inefable del místic, o en els blancs tantalitzadors d’*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Mallarmé”<sup>690</sup>.

3.- Com a últim element significatiu remarquem el problema del canvi de llengua. I ho identifiquem com un problema perquè, d’entrada, la decisió d’escriure en llengua castellana o catalana no correspon a l’intent de resolució d’un conflicte evident i no queden clares les motivacions de l’autor, és a dir, que no podem associar només a una raó externa les “modulacions” que es produeixen en la veu poemàtica que es va bastint, sinó que aquestes variacions vénen decidides per qüestions intrínseques a l’evolució de la poètica gimferreriana.

Aquest seguit de particularitats que hem definit denoten una concepció molt precisa del fet poètic que entén la literatura com un procés de coneixement que no es pot aturar en allò que ja ha estat dit, sinó que, necessàriament, ens ha de portar més enllà. Al nostre entendre, aquest seguit de característiques ens envien a algunes idees desenvolupades per la modernitat poètica. Buscant aquestes connexions hem pogut veure que mentre fins a l’art clàssic l’artista acordava la seva obra a un seguit de lleis dictades per un conjunt homogeni de preceptes i tècniques, és a partir de l’anomenat “art modern” que el treball de l’artista es singularitza, fet que l’obliga a reforçar el vincle entre la seva vida i la seva obra. El camp artístic - el camp literari - és un refugi per escapar d’un model de pensament que s’imposa al segle XIX i que pretén minimitzar la importància d’un gest privat com és el fet artístic (§1.2.1).

Seguidament (§1.2.2), hem buscat els vincles de l’autor amb alguns representants paradigmàtics de la modernitat com són: Rimbaud, Mallarmé o Baudelaire.

---

<sup>690</sup> Gimferrer, P., *Reflexions sobre la paraula poètica*, *Op. Cit*, p.17



Aquests nexes els hem trobat a partir de diferents obres de l'autor i no necessàriament des de l'obra poètica. De fet, una part important de la primera part (§1.3), ha estat dedicada a analitzar un seguit d'obres corresponents a gèneres diferents on el nostre autor posa en dubte les condicions inicials que crea el gènere en què s'inclouen a priori algunes de les seves obres. Hem entès aquestes obres com l'espai on l'autor posa en marxa un seguit de mecanismes per aconseguir subvertir els llocs comuns imposats per la tradició.

Després d'aquestes anàlisis ens quedava apropar-nos a una altra qüestió també eminentment moderna com és el canvi de llengua. Tot i així, l'apropament a la problemàtica no l'hem fet des de l'evidència que implica confirmar que l'autor ha escrit, de model continuat, en castellà i català, sinó des de tot allò que significa escriure en més d'una llengua. Això ens ha portat a desenvolupar les nocions de “frontera” i “extraterritorialitat” (§2.1.1) com a idees que es trobem lligades al concepte d’“estrangeria” i de “llengua estrangera” que ens han semblat indispensables nuclis teòrics calia examinar abans de centrar-nos en el cas particular de Pere Gimferrer. Una frase de Marcel Proust que ens diu que “*Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère.*”<sup>691</sup> ha esdevingut l'impuls necessari per a qüestionar-nos les nocions de “llengua estrangera” i “llengua materna” - les seves proximitats i distàncies, en el cas dels escriptors multilingües – i, al mateix temps, preguntar-nos si existeix la possibilitat de tenir “una llengua pròpia” (§2.1.2). A partir de l'estudi d'alguns casos particulars com els de Samuel Beckett, Jorge Semprún, Tzvetan Todorov, Emil Cioran o Franz Kafka, hem construït una tipologia (§2.1.2) d'autors que escriuen en més d'una llengua.

Posteriorment, ens hem centrat en el context de la literatura produïda a Catalunya i, sense pretendre centrar-nos específicament en els aspectes sociolingüístics de la qüestió, hem analitzat el cas particular dels escriptors que viuen instal·lats *entre* el castellà i el català (§2.2.1). D'aquest seguit d'escriptors, ens hem centrat en el cas

---

<sup>691</sup> Proust, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987 [1954], p.297

de Pere Gimferrer. En el cas d'aquest autor, que passa del castellà al català, no es produeix, en l'obra poètica, cap interposició entre les llengües de creació, és a dir, que quan l'autor publica llibres de poesia en llengua castellana no ho fa en català, i viceversa. Hem estudiat les motivacions que porten a Gimferrer a canviar de llengua (§2.2.2) i hem vist que en aquesta decisió hi ha dos discursos que es sobreposen: d'una banda, les raons estrictament literàries i, de l'altra, les raons d'imperatiu moral. Això, lligat a la problemàtica teòrica desenvolupada a partir de Jacques Derrida (§2.1.2) al voltant de la proximitat i distància del concepte "llengua pròpia", ens ha portat a intentar analitzar, detalladament, el canvi de llengua. Al haver considerat, des de la primera part de la recerca, la qüestió del canvi de llengua com un dels principals valors diferencials que relligaven l'obra de Gimferrer a la modernitat, hem considerat important dedicar la darrera part del treball a l'estudi particular d'aquest canvi.

Per a poder fer-ho hem hagut de definir les particularitats de la nostra recerca i definir una metodologia centrada en l'anàlisi del lèxic i els sintagmes (§2.3.1). Després de discutir les raons que ens han portat a aquesta tria i haver plantejat algunes de les problemàtiques teòriques de la metodologia emprada, hem determinat un corpus sobre el qual poder treballar (§2.3). La tercera part l'hem dedicada a portar a terme aquest estudi (§3.1- §3.2 - §3.3).

El que es pretén en aquesta conclusió és construir una xarxa de ressonàncies que ens permeti fer dialogar els resultats obtinguts en la tercera part amb el discurs crític i teòric desenvolupat en les dues parts anteriors. Una vegada efectuat el treball comparatiu i obtinguts els resultats unitat per unitat, intentarem establir una relació creuada entre els diferents elements que han anat apareixent recurrentment al llarg de tota la investigació per a poder veure de quina manera aquests resultats s'acorden per a conformar el nostre singular discurs interpretatiu. Com ja hem comentat en la introducció, es tractava d'endegar un triple itinerari – o un sol itinerari integrat per tres línies d'acció ben diferenciades - : una línia crítica, que ens ha ocupat la primera part i hem tractat aspectes vinculats amb la recepció de l'obra de Gimferrer; una línia teòrica, en la qual ens hem ocupat de desenvolupar

certes problemàtiques que ens semblava detectar en l'obra de Gimferrer; i una línia metodològica que ens ha ajudat a configurar l'apropament particular que requeria la nostra pregunta.

En aquesta conclusió no volem limitar-nos a interpretar els resultats obtinguts en les diferents anàlisis parcials (§3.2 - §3.3), sinó que ens interessa vincular-los al que hem anat exposant al llarg de la recerca per a traçar així un intent interpretatiu que pugui vincular totes les parts d'aquest projecte.

Si exposem, sintèticament, els resultats de l'anàlisi comparativa del canvi de llengua, haurem d'apuntar, més que no pas a les variacions de camps semàntics o isotòpics, a la transformació del lèxic (§3.4). La presència del lema "*Cos*" en l'obra catalana és una transformació del lema "*Amor*" en l'obra castellana, com hem explicat. De la mateixa manera, vèiem que es produeix una transformació, dins del que hem definit com isotopia epistemològica, amb el pas del "*Saber*" al "*Dir*", que està molt lligat a la presència del pronom "*Jo*" en l'obra catalana. Aquestes transformacions ens parlen d'una evolució que afecta la concepció mateixa que l'autor té de la poesia.

Tot i així, qualsevol d'aquestes concepcions no qüestiona de cap manera la modernitat de l'autor. Tenim dues opcions: podem concedir al «jo líric» el moviment motor de la poesia moderna, com suggereix Käte Hamburger al seu llibre *Logique des genres littéraires*<sup>692</sup>, o ben al contrari, es pot acceptar la completa despersonalització de l'escriptura en la modernitat i la "desaparició elocutiva"<sup>693</sup> del poeta de la qual ens parla Mallarmé, però en els dos casos, si algú s'apropa a l'obra de Gimferrer, catalana o castellana, s'haurà de preguntar, com nosaltres ens hem preguntat repetidament (§1.1 - §3.4), sobre la insistència en deixar constància de l'existència d'una veu poemàtica pròpia – amb marques pronominals o no -. D'aquesta manera, fem cap al pas del "*Saber*" al "*Dir*".

---

<sup>692</sup> Hamburger, K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 [1957]

<sup>693</sup> Mallarmé, S., "Crise de vers", *Oeuvres Complètes*, Vol. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 213

Aquest pas, que correspon al pas del castellà al català, es construeix a causa de la voluntat de l'escriptor de possibilitar l'expressió de la intimitat i aquest fet provoca l'establiment d'una relació de Gimferrer amb la seva poesia castellana diferent de la que estableix amb la seva obra poètica en català.

Quan parlem d'expressar la intimitat no fem referència, evidentment, a “donar a conèixer” el jo autobiogràfic de l'autor. Entenem que la identitat literària es construeix mitjançant un seguit de procediments lingüístics i és en els textos on aquesta identitat es desenvolupa i es transforma (§3.4). És aquest espai indecís entre factualitat i ficció el que Gimferrer explora en obres com, per exemple, *L'agent provocador* o el *Dietari*. Tot i així, el català sembla atorgar-li la possibilitat de dir coses que en castellà només podia conèixer. La relació que Gimferrer manté amb la seva obra castellana és una relació “representativa”, és a dir, que es troba mediatitzada pel coneixement, mentre que en el cas de l'obra catalana hi ha una relació directa amb la dicció. Aquesta sembla ser una manera que troba el jo poètic d'apropar-se a la identitat del jo autobiogràfic. Tot i així, aquesta distància, aquesta escissió no és tan evident com podria semblar:

“Però no és pas, ni de bon tros, sempre segur que aquesta identitat existeixi sinó en funció dels texts; una altra cosa és que, posats a dir qui som realment, pensem potser més aviat en l'individu que en el poeta, o a l'inrevés; [...] en la mesura que escrivim, la presumpta identitat nostra com algú separat del fet d'escriure és una hipòtesi especulativa només: escrivim i escriure ens modifica, i no és realista pensar en un teòric jo no escriptor perquè aquest jo ja no existeix, cosa que no nega la insatisfacció íntima que sovint neix de l'evidència que les persones, a diferència dels texts, no som immutables, no ens trobem fixos en aquella identitat que cada poema constitueix i conté. [...] Existeix només en l'espai i el temps del poema, existeix només en l'espai i el temps de l'amor”<sup>694</sup>.

---

<sup>694</sup> Gimferrer, P., *Reflexions sobre la paraula poètica, Op. Cit.*, p.16

L'autor sembla afirmar que la identitat és una entitat voluble i canviant. Tot i així, Gimferrer ens parla d'un vincle indissociable i compacte entre vida i obra que resulta revelador – i l'obra se n'haurà de ressentir necessàriament -, i que és independent de la llengua d'escriptura amb la qual l'autor s'expressa. Per això són tan significatius els canvis localitzats en el darrer capítol de la tercera part (§3.4), quan hem llegit la presència constant del lema “*Cos*” com una possibilitat d'explorar en el text l'experiència amorosa. És en aquesta part de l'obra on trobem dos dels propòsits centrals de l'obra de Gimferrer: anar a la recerca de l'absolut poètic i de l'absolut amorós. Aquesta cerca no admetrà camí de retorn i això en justifica la presència, també, en la darrera obra castellana : “No es cap secret que els meus dos darrers llibres [*Amor en vilo* i *Interludio azul*] tracten d'això: de l'intent de conquerir alhora l'absolut amorós i l'absolut poètic”<sup>695</sup>. Per tant, aquesta recerca que en el nostre estudi, i segons les paraules de l'autor, sembla circumscrita a la llengua catalana, veiem com traspasa les fronteres lingüístiques i la podem trobar també a *Interludio azul* o *Amor en vilo*. Per tant, caldria associar els canvis identificats a una evolució de la identitat de l'autor i del procés de confecció de la poètica personal. Tot i així, en un primer moment, aquesta doble evolució sembla correspondre al canvi que es produeix en la llengua d'escriptura. Podem dir, doncs, que en l'evolució de la identitat poètica de Gimferrer i el seu vincle amb l'acte creatiu, la llengua emprada hi juga un paper significatiu; ara bé, la consolidació de les unitats temàtiques dins l'obra està vinculada a altres qüestions que depassen la llengua d'escriptura.

Nosaltres ens hem ocupat dels aspectes lèxics i sintagmàtics del primer canvi de llengua. Tot i així, caldria prestar atenció a dues altres qüestions: l'aspecte fonètic del canvi, lligat a l'especificitat sonora de cada llengua, i la qüestió moral, en el sentit ampli del terme, a la qual vinculem totes les decisions sobre la pròpia obra relacionades amb raons personals i socials.

Pel que fa a la qüestió fonètica caldria dedicar un estudi comparatiu a la utilització de certs fonemes en una llengua i en l'altra. També caldrà analitzar les

---

<sup>695</sup> *Ibidem*, p.17. Fa referència a *Interludio azul* i *Amor en vilo*.

recurrències fòniques i sil·làbiques en els corpus d'ambdues llengües i observar les diferències. A causa de les limitacions pròpies que té tota recerca, deixem aquesta part de l'estudi per a un treball futur.

De tota manera ens sembla que té cert sentit apel·lar a la diferència fonètica donada la concepció de la poesia que té l'autor. Per a Gimferrer, com hem exposat en la primer part del treball (§1.2.2), allò pròpiament poètic passa per la sonoritat abans que pel sentit, reprenent així la concepció rimbaldiana de la poesia. Gimferrer cerca en cada llengua allò que no podrà ser traduït de cap manera i això el porta a l'especificitat sonora de cada llengua que esdevé “el nucli de qualsevol atracció de l'artefacte literari”<sup>696</sup>. Ell mateix ho explica prenent l'exemple d'uns versos del Dant:

“ Són els versos memorables que tothom qui ha llegit aquest llibre en italià recorda i que expliquen el moment inicial de l'amor de Francesca de Rímini. Diuen: “*La bocca mi baciò tutto tremante*”. Això és intraduïble, i literalment vol dir “la boca em va besar tot tremolant”; “la boca me besà tot tremolant” és com l'ha traduït Andreu Febrer el segle XV, en català. Ara bé, “*la bocca mi baciò tutto tremante*”, encara que hi ha “*bocca*”, “*baciò*” i “*tutto tremante*”, al·literacions en *B* i en *T*, no es pot traduir en aquest artifici una mica pueril. Aquí es diu quelcom més. El “tot tremolant” existeix en el verb mateix i hi ha una mena d'encarrilament de “*la bocca mi baciò*” cap a “*tutto tremante*” que no es pot traduir i que només existeix en italià. Existeix en el verb mateix i, alhora, la veritat d'aquest verb és meravellosa, és inexplicable. En té prou amb ell mateix, com en té prou amb ell mateix el quadre de les *Menines* i o un quadre d'en *Tàpies*.”<sup>697</sup>

A més de ressaltar la transversalitat de la poètica que Gimferrer exposa en aquest fragment, on es veu clarament la voluntat d'establir relacions amb la poètica de distintes tradicions i d'altres arts, ens interessa remarcar que per a l'autor aquesta especificitat, aquesta impossible traducció, és el camí que cal emprendre quan

---

<sup>696</sup> Gimferrer, P., *Valències, Op. Cit.*, p.40

<sup>697</sup> *Ibidem*, p. 41-42

s'escriu poesia: "Aconseguir escriure una ratlla d'aquestes és una forma de coneixement que només es pot assolir per mitjà de l'expressió literària."<sup>698</sup> I, evidentment, aquest coneixement passa per l'especificitat fonètica de cada llengua. Com hem comentat anteriorment, ja a principis de l'any 1968, en una carta dirigida al poeta Leopoldo María Panero, exposa aquesta preeminència del sentit rítmic:

"Yo tengo un sentido del ritmo y la musicalidad muy estricto, aprendido de una parte de los poetas españoles de los siglos XVI-XVII (en algunos: Garcilaso, Góngora, Mira de Amescua, Villamediana, Carrillo Sotomayor, Jáuregui, Bocángel) y de otra en los parnasianos franceses y los modernistas hispanoamericanos, sobre todo Rubén y José M<sup>a</sup> Eguren (de quien proviene el ritmo de "Cuchillos en Abril")<sup>699</sup>".

La relació amb la llengua no passa només a través del sentit – i el fet d'escriure en castellà i català fa encara més explícita aquesta característica –. Com explica Jordi Gracia: "La seducción literaria es verbal, la que pueden suscitar en un niño o adolescente Darío, Foix o Villaespesa o la que explica la máxima altura de Dante, Góngora o Foix en ser intraducibles"<sup>700</sup>. Aquesta preeminència de la mètrica i el sentit rítmic l'exposa també Gimferrer, molts anys després, en una entrada del seu *Dietari* dedicada a J.V. Foix:

"El poeta ha de tenir ben clar què és un vers, i no ha d'escriure fent tentines, a si l'encerto l'endevino, comptant les síl·labes per aproximació i mesurant els accents a la babalà. Altrament, amb una mica de sort, farà poesia a estones, però no farà versos, i és dubtós que a la llarga pugui fer ni tan sols poesia. Gabriel Ferrater va explicar-ho en termes molt precisos quan evocava «...el compromís a què en definitiva s'ha de subjectar tot poeta: el d'assumir una mètrica estricta (amb rima o sense, amb isosil·labisme o no). No és pas que el

---

<sup>698</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>699</sup> Benito Fernández, J., *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999, p.96

<sup>700</sup> Gracia, J., "Introducción", dins Gimferrer, P., *Arde el mar, Op. Cit.*, p.40

pacte tingui l'obligació d'obeir cap precepte mètric; per sort, l'art és fet de llibertats i no d'obligacions. Es tracta, tot al contrari, que la cosa realment divertida de l'ofici poètic és d'imposar una mètrica, de marcar la llengua amb una dicció personal durament definida.»<sup>701</sup>

Els resultats obtinguts en l'estudi lèxic de la tercera part mostren, a través del càlcul d'hàpax i de la freqüència del lèxic emprat, la importància significativa de l'exclusivitat fonètica com un motiu decisiu en el canvi de llengua (§3.1-§3.2). Aquesta connexió passa per considerar la presència del lèxic poc usual com una mostra del distanciament de Gimferrer respecte la llengua literària "habitual". Escapar de l'evidència és el camí necessari per a poder recuperar l'estranyesa de la llengua.

«L'extrême évidence du rapport que nous entretenons avec notre propre langue est aussi ce qui nous la rend irréprésentable. Son apparente transparence occulte l'altérité imaginaire qui, pour nous tous, hante la langue, mais ne nous apparaît jamais qu'obliquement et dans les tentatives que nous faisons pour l'éviter.»<sup>702</sup>

L'ús d'un lèxic arcaic, poc usual, és un dels mecanismes que troba l'autor per a distanciar-se de la llengua d'escriptura. Tot i així, veient les gràfiques ens hem adonat que, a mesura que passava el temps, hi havia un apaivagament de la riquesa lèxica i del creixement lexical, de la mateixa manera que la gran quantitat del lèxic emprat per primera vegada es centralitzava en les primeres obres de cada llengua. Amb el pas al català es produeix una mena de renovació lèxica amb la qual l'autor intenta contrarestar l'esgotament que sembla representar la seva producció en llengua castellana. Aquest pot ser un indicador de l'esgotament d'un projecte poètic i ens podria donar algunes raons per a poder parlar d'un canvi de

---

<sup>701</sup> Gimferrer, P., "No comteu amb els dits", *Obra catalana completa.2. Dietari 1979-1980, Op. Cit.*, p.292

<sup>702</sup> Jenny, L., La langue, le même et l'autre », « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 0, 16/VI/2005, [www.fabula.org/lht/0/Jenny.html](http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html)



llengua: “Cualquier lengua que uno utiliza en la escritura durante mucho tiempo, aunque sea la materna, termina por llevarte al límite de las posibilidades que esa lengua tiene para ti.”<sup>703</sup>

Ara bé, l'autor afirma: “L'única cosa genuïna, per a un català, és escriure en català l'obra de creació”<sup>704</sup>. Segons sembla, amb aquesta afirmació Gimferrer apel·la a una justificació que sembla vincular la tria de la llengua a un seguit de raons d'imperatiu moral<sup>705</sup>. Hi ha un aspecte que no hem considerat fins al moment i al qual ens podem atansar a través d'aquesta afirmació. Les raons *morals* semblen oposar-se a les raons *estètiques* exposades per l'autor (§2.2), tot i així, finalment es presenten com un element capital per a entendre aquest canvi de llengua.

Aquestes raons morals estan lligades a les raons polítiques, i quan parlem de política no fem només al·lusió a la instrumentalització que l'autor pugui fer de la llengua com a element que cohesiona una col·lectivitat, sinó també entenem polític com quelcom més ampli, lligat a la moral individual de l'autor. És aquest també un procés eminentment modern com hem comentat en la primer part del treball (§1.2), quan l'artista aconsegueix que la creació estigui lligada indefectiblement a l'experiència de l'artista que la crea. Com comentava Nicolas Bourriaud: per a l'artista modern “*Créer c'est se créer*”<sup>706</sup> (§1.2).

Pel que fa a l'accepció pública de la política, ja hem comentat l'angúnia que Gimferrer sent, en un moment donat<sup>707</sup>, per la llengua castellana i per tot el que aquesta representa. Tot i que l'autor va abandonar aquesta idea ràpidament, segons Gimferrer explica a *L'agent provocador* escriure en català va suposar un alliberament respecte l'ambient resclosit que regnava a l'Espanya franquista de l'època, i això, sens dubte, ens parla d'una decisió moral (§2.2) que cal afegir a les raons estètiques.

---

<sup>703</sup> Citat a García Jambrina, L. (ed.), *Marea solar, marea lunar*, Op. Cit., p.37

<sup>704</sup> Pi de Cabanyes, O., & Graells, G. J., *La generació literària dels 70*, Op. Cit., p.186

<sup>705</sup> Gimferrer, P., *Valències*, Op. Cit., p.34

<sup>706</sup> Bourriaud, N., *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Op. Cit., p.15

<sup>707</sup> Pi de Cabanyes, O., & Graells, G. J., *La generació literària dels 70*, Op. Cit., p.185

Hi ha una altra raó, que ens pot ajudar a entendre aquest canvi de llengua, que passa per la possibilitat que troba l'autor de vincular-se al món a través del català. En el cas de Gimferrer, la literatura funciona com una *ficció d'equilibri* – fem referència la integració de l'experiència artística en l'experiència vital i l'experiència vital en l'experiència artística - tant pel que respecta a l'escriptura, com a la lectura. Com diu Muñoz Molina “Gimferrer, que lo lee todo...”<sup>708</sup> i aquesta afirmació, que ha esdevingut ja un lloc comú dins l'imaginari de la intel·lectualitat hispànica contemporània, amaga, sota una aparença irònica, una profunditat difícilment previsible que ens parla d'algunes raons del canvi. A partir d'aquí trobem una manera òptima de relacionar les raons poètiques i les raons morals de l'autor.

Quan nosaltres, abans, fèiem referència a la possibilitat d'expressar la intimitat estàvem suggerint que el català, a ulls de l'autor, li pot permetre reconduir les relacions de la literatura i el món i, en conseqüència, reconduir les seves relacions amb el món. Per això, quan Gimferrer ens diu : “al utilizar la lengua de uno, uno siente que ha de hablar de uno y en serio.”<sup>709</sup>, no està fent al·lusió a la veracitat o a les particularitats que li ofereix el català – tot i que després les cerqui en els seus poemes -, sinó que fa referència a l'activació d'unes possibilitats d'expressió vinculades a la seva evolució poètica, que el castellà ja no li podia donar. Tot i així, tot el que li atorgarà aquest canvi – lèxic, temàtiques noves ... - cal entendre-ho com una conquesta que s'incorporarà en l'evolució de la seva poètica personal més íntima i l'acompanyarà fins a les darreres obres en castellà. Per aquesta raó, el canvi de llengua correspon a un moment d'esgotament – i així ens parlaven també els resultats quantitius referits al creixement lèxic i a la riquesa lèxica -.

---

<sup>708</sup> Muñoz Molina, A., “Pere Gimferrer: Un testimonio personal”, Zurgai, 2006, p.10

<sup>709</sup> Munné, A., “Función de la poesía, función de la crítica. Entrevista a Pere Gimferrer”, *Op. Cit.*, p.40

Com comenta Vázquez Montalbán:

“Recuerdo que antes de hacerse el trasplante idiomático, Pedro escribió algunos poemas en francés que me enseñó, porque lo que consideraba agotada era su relación con el castellano como masa verbal poetizable.”<sup>710</sup>

I l'idea d'esgotament és més important que no pas el canvi que es produeix i cap a on es produeix, i d'aquest fet destil·lem l'interès que suposa poder escriure en una altra llengua – sigui català o sigui l'intent del francès<sup>711</sup> del qual parla Montalbán -, perquè ja no es tracta només de l'activació de les possibilitats exclusives que pot oferir cada llengua, sinó de la relació particular – vida i obra (§1.2) - que l'escriptor manté en cada moment amb la llengua d'escriptura, més enllà de si escriu en català o en castellà. De fet, recentment Gimferrer ha escrit alguns poemes en català que té la intenció d'incloure en un nou volum que hauria de sortir publicat l'any 2011<sup>712</sup>.

Una vegada desvetllat el caràcter extremament problemàtic del llenguatge es comencen a qüestionar les possibilitats expressives de l'escriptor i el domini que pugui tenir sobre la seva activitat. Aquesta qüestió fa que ja no es pugui exigir la

---

<sup>710</sup> Vázquez Montalbán, M., “Gimferrer y yo”, *El País*, 26/11/1998

<sup>711</sup> Tenim constància d'un poema escrit en francès, l'any 1968, que va ser publicat l'any 1998 a Gimferrer, P. & Masafumi Yamamoto, *Le roman de la rose*, Barcelona, Tabelaia edicions, 1998

<sup>712</sup> Hem tingut accés a un parell de poemes inèdits: **El mar de Ginebra** : “El bus, l'escafandrer: la llum del dia. // Amb la pistola, el nauxer de la nit, // la corona de clarors levítiques, // ha arponejat les aigües de la llum. // La nit té barbes de color vermell: // el joiell de la rosa espeleològica. // El quadern de bitàcola de l'aigua, // els atuells de nau en líquefacció, // la fusta muntanyenca a recer de les ones // com el coval del túnel de la por, com el crit de la grata Greta a Grotta: // un Ravello terral de clarors oceàniques. // Un bòlid s'endurà, en l'espai odisseic, // els navegants per cingles d'argonautes, // els navegants al nus de la foscor. // Cara a cara veurem el teatre del somni: // La cova té la cara del barquer de la nit, // el barquer de la nit som tots nosaltres en l'enlluernament, // Tots nosaltres serem sols una resplendor. **Eines** : “Cap a les cinc del vent de matinada, // amb tots els vidres de la nit que cauen // per rearmar la llum del finestral, // he vist els estris del treball nocturn: // la quadrilla dels astres, la mecànica // de panys del cel de coure submarí, // la peixera del sol esparracat, // les ulleres de l'aire de la nit. // L'atalaier de l'escopeta rosa // a les palpentres s'endurà la llum.”

transparència o que no es pugui apel·lar a una llengua més apta per a l'expressió, cosa que suscita un seguit d'interrogants vinculats a l'existència del llenguatge literari. Aquesta nova actitud, que nosaltres hem vinculat al naixement de la modernitat, incorpora un component d'escepticisme respecte la literatura anterior, i des d'aquesta idea caldrà que entenguem el sentit del nostre canvi de llengua.

La llengua de l'escriptor (§2.1.3), la llengua de Gimferrer és, doncs, una llengua que es defineix per la seva irreductibilitat, una llengua que no es *seva* ni és *estrangera* - en el sentit propi -, i que travessa tot allò que l'autor escriu – i és una llengua pròpia, exclusiva que participa de les tradicions que convoquen totes les altres llengües -. Aquesta és la mateixa llengua amb la qual Deleuze ens demanava que aprenguéssim a ser estrangers dins la nostra llengua (§2.2). Com hem explicat, dins la tradició moderna es produeix un moviment simultani d'apropament i allunyament de l'escriptor respecte la pròpia llengua. Aquesta “estranya familiaritat” superposa, en el mateix acte d'escriptura, dos vincles antagònics: d'una banda, el reconeixement d'un constructe lingüístic particular i, de l'altra, un desconeixement d'aquest mateix constructe i, per tant, la seva consideració com a quelcom d'estranger. Aquest nexa ens explica per on transita la construcció de la veu de l'escriptor i la confecció d'un estil propi.

La unitat d'estil - la construcció d'una unitat d'estil - és un intent que troba l'escriptor modern per a desapropiar-se de la llengua entesa com a codi establert i, al mateix temps, la ferma voluntat de crear-ne una de nova (§2.1). La llengua literària de l'escriptor – que no serà ni el castellà, ni el català, ni el francès... - serà estrangera al que ell mateix entén com a llengua pròpia. La missió d'aquesta desapropiació és la mateixa missió que detectàvem en la poesia de Rimbaud, és a dir, aconseguir arribar al que fins al moment resta desconegut<sup>713</sup> i que només la poesia pot ser capaç de desvetllar.

Analitzada la continuïtat semàntica del canvi i contemplades, d'una banda, les qüestions lèxiques, estructurals, fonètiques i, de l'altra, les qüestions morals, ens

---

<sup>713</sup> Rimbaud, A., “Lettres dites du voyant”, *Op. Cit.*, p. 248-256

sembla poder dir que el canvi de llengua és una manera de modificar l'actitud que pren l'autor davant la realitat que l'envolta i, precisament, com a bon autor modern, aquest fet generarà una nova actitud de l'autor davant del propi discurs – i en aquesta afirmació hi trobem les raons morals i les raons estètiques de les quals parlàvem -. El canvi de llengua, la construcció d'aquest idiolecte literari – desplaçat de les llengües que empra –, resulta ser un moviment que reforça la coherència interna de l'obra de Gimferrer, tot i qüestionar les afirmacions de l'autor a propòsit de les raons del canvi. L'itinerari de l'escriptor és el camí per arribar a configurar una veu en aquesta llengua pròpia. Això ens ho ha deixat pensar, també, la nostra metodologia particular. Així, doncs, aquest mecanisme s'afegeix als altres mecanismes descrits - hibridació genèrica o interacció entre la ficcionalitat i la factualitat-. Descriuint les distintes fronteres que travessa l'escriptor hem aconseguit definir explícitament els diferents vincles que Gimferrer estableix amb la noció de modernitat. El canvi de llengua és un altre d'aquests vincles i la seva finalitat específica és desplaçar l'autor de les diferents llengües d'escriptura que utilitza i, al mateix temps, construir una llengua literària en la línia introbable que separa aquesta llengua literària *pròpia* de totes les altres que no ho poden ser.

## **Referències bibliogràfiques**



## 5. Referències Bibliogràfiques

[En aquesta bibliografia s'hi inclouen les obres i els articles citats al llarg de tot el treball de recerca. Tot i així, hem eliminat les referències que no han resultat especialment significatives. Per a la bibliografia exhaustiva, caldrà prestar atenció a les obres inventariades en les diferents bibliografies que citem a continuació.]

### I. REPERTORIS BIBLIOGRÀFICS DE PERE GIMFERRER I LA SEVA OBRA

- Bou, Enric & Jordi Gracia, "Bibliografía de y sobre Pere Gimferrer", *Anthropos*, 140, 1993, p. 28-31  
Gracia, Jordi, "Bibliografía", dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 91-98  
Barella, Julia, "Bibliografía", dins Gimferrer, P., *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 2000, p. 85-89  
Bou, Enric, "(<http://www.brown.edu/Research/Gimferrer/Biblio>)", 2009 [1997]

### II. LLIBRES I ALTRES TEXTOS DE PERE GIMFERRER

- Mensaje del Tetrarca*, Barcelona, Trimer, 1963  
*Arde el mar*, Barcelona, El Bardo, 1966 [reedició, *Arde el mar*, Jordi Gracia (ed.), Madrid, Cátedra, 1997]  
*La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968  
*Poemas 1963-1969*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1969  
*Els miralls*, Barcelona, Edicions 62, 1970  
*Hora foscant*, Barcelona, Edicions 62, 1972  
*Foc cec*, Barcelona, Edicions 62, 1973  
*Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1974



- La poesia de J.V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974
- L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977
- Max Ernst o la dissolució de la identitat*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1977
- Miró, colpir sense nafrar*, Barcelona, Edicions Polígrafa, 1978
- Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978
- Poemas 1963-1969*, Madrid, Visor, 1979
- Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1980
- Dietari. 1979-1980*, Barcelona, Edicions 62, 1981
- Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981
- Apariciones y otros poemas*, Madrid, Visor, 1982
- Segon dietari. 1980-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1982
- Fortuny*, Barcelona, Planeta, 1983
- Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985
- Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985
- Perfil de Vicente Aleixandre*, Madrid, Real Academia Española, 1985
- Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988
- El vendaval*, Barcelona, Edicions 62, 1989
- La llum*, Barcelona, Edicions T, 1990 [Edició de bibliòfil]
- La llum*, Barcelona, Edicions 62 - Editorial Península, 1991
- Valències*, València, Eliseu Climent - 3i4, 1993
- Les arrels de Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1993
- Obra Catalana Completa. 1. Poesia*, Barcelona, Edicions 62, 1995
- Obra Catalana Completa. 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980)*, Barcelona, Edicions 62, 1995

*L'obrador del poeta (1970-1996)*, Barcelona, La Magrana, 1996

*Obra Catalana Completa. 3. Dietari Complet, 2 (1980-1982)*, Barcelona, Edicions 62, 1996

*Mascarada*, Barcelona, Edicions 62, 1996

*Obra Catalana Completa. 4. Figures d'art*, Barcelona, Edicions 62, 1996

*Obra catalana complet. 5. Assaigs crítics*, Barcelona, Edicions 62, 1997

*A Kenji Mizoguchi*, Barcelona, 1998 [Edició de bibliòfil amb gravats de Fusako Yasuda i Lluís Pessa. Bilingüe català-japonès]

*Le roman de la rose*, Barcelona, Tabelaria Edicions, 1998 [Edició de bibliòfil amb gravats de Masafumi Yamamoto]

*L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62, 1998

*Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, Julia Barella (ed.), Madrid, Visor, 2000

*Marea solar, marea lunar*, Luis García Jambrina (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000

*El diamant dins l'aigua*, Barcelona, Columna, 2001

*La calle de la guardia prusiana*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001

*El diamante en el agua*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002 [Aquesta edició incorpora 4 poemes que no aparegueren en l'edició catalana: *Plant de tardor*, *Única*, *Naufregi*, *Elegia*]

*Rimbaud y nosotros*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005

*Interludio azul*, Barcelona, Seix Barral, 2006

*Amor en vilo*, Barcelona, Seix Barral, 2006

*Reflexions sobre la paraula poética*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2008

“Ensenhamen”, *La Vanguardia*, 10/X/2007

### III. ARTICLES CITATS DE PERE GIMFERRER

- “Cernuda ha muerto”, *El Ciervo*, 121, (I/1964), p. 12
- “La muerte de Luis Martín-Santos”, *El Ciervo*, 123, (III/1964), p. 13
- “Hacia un cine operístico”, *Film Ideal*, 143, (V/1964), p. 296
- “Les chiens de paille o la historia de un disolvimiento”, *Ínsula*, 211, (VI/1964), p. 13
- “La lluna i el “cala llamp” ”, *El Ciervo*, 127, (VIII-IX/1964), p. 13
- “Cavafis entre nosotros”, *Ínsula*, 214, (IX/1964), p. 3
- “Unamuno y su esfinge”, *Papeles de Son Armadans*, XXXV, 104, (XI/1964), p. 137-144
- “Antología Poética”, *El Ciervo*, 129, (XI/1964), p. 12
- “Antonioni en su noche”, *Ínsula*, 218, (I/1965), p. 14
- “Historia y memoria de Dau al set”, *Papeles de son Armadans*, XXXVI, 108, (III/1965), p. LI-LX
- “Aproximaciones a Scott Fitzgerald”, *Ínsula*, 222, (V/1965), p. 7
- “En torno a la obra narrativa de Segundo Serrano Poncela”, *Ínsula*, 226, (IX/1965), p. 7
- “Notas sobre Julio Cortázar”, *Ínsula*, 227, (X/1965), p. 7
- “Recuerdo de José Asunción Silva”, *Ínsula*, 232, (III/1966), p. 5
- “Cultura i literatura d’ Antonio Gramsci”, *El Ciervo*, 149, (VIII/1966), p. 8
- “Situación de Gonzalo Suárez”, *Ínsula*, 238, (IX/1966), p. 11
- “El testimonio de Octavio Paz”, *Ínsula*, 239, (X/1966), p. 3
- “El señor de las mosques de William Golding”, *El Ciervo*, 152, (X/1966), p. 8
- “[Ressenya de *Teoria dels cossos* de Gabriel Ferrater]”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 297, (III/1967), p. 560-562
- “Memoria de un poeta: Paul-Jean Toulet”, *Ínsula*, 245, (IV/1967), p.15

- “Dos nuevos libros de Octavio Paz [Puertas al campo y Vrindaban]”, *Ínsula*, 248-249, (VII-VIII/1967), p. 23
- “Introducción a Joan Brossa”, *Ínsula*, 254, (I/1968), p. 4-5
- “En la muerte de Ricardo Molina”, *Ínsula*, 256, (III/1968), p. 3
- “En torno a Volverás a Región, de Juan Benet”, *Ínsula*, 266, (I/1969), p. 14
- “El mundo de Baltasar Porcel”, *Ínsula*, 267, (II/1969), p. 13
- “*Volverás a región*, de Juan Benet”, *El Ciervo*, 179, (I/1969), p. 15
- “*Volverás a región*, de Juan Benet”, *Papeles de son armadans*, LII, 156, (III/1969), p. 299-302
- “L'obrador del poeta Joan Brossa avui”, *Serra d'Or*, 129, (VI/1970), p. 59-60
- “Combatir en dos frentes?”, *Destino*, 1697, (IV/1970), p. 41
- "Poética de Gimferrer", dins Castellet, Josep Maria (ed.), *Nueve Novísimos*, Barcelona, Península, 2001[1970]
- “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, dins Clotas, Salvador & Pere Gimferrer, *30 años de literatura en España*, Barcelona, Kairós, 1971, p. 87-108
- “Perfil de Robert Graves”, *Triunfo*, 467, (15/V/1971), p. 48
- “Joaquín Marco o de la edad conflictiva”, *Triunfo*, 479, (04/XII/1971), p. 55-56
- “La poesía última de José Ángel Valente”, *Triunfo*, 461, (03/IV/1971), p. 46-47
- “La poesía de Claudio Rodríguez”, *Triunfo*, 472, (19/06/1971), p. 54-55
- “Juan Benet, de nuevo en Región”, *Triunfo*, 475, (06/11/1971), p. 54-55
- “Zamacois o el pasado”, *Triunfo*, 485 (15/I/1972), p. 43
- “Duchamp o la lucidez”, *Triunfo*, 508, (24/VI/1972), p. 44
- “Los Ensayos de Ezra Pound”, *Triunfo*, 493 (11/III/1972), p. 45-46
- “Perfil y ejemplo de J.V. Foix”, *Ínsula*, 317, (IV/1973), p. 1
- “Descripció d'un llibre: *Sol, i de dol* de J.V. Foix”, *Serra d'Or*, 160, (I/1973), p. 45-47

- “Introducción a Joan Brossa”, *Ínsula*, 254, 1973, p. 4
- “Poesía rasa de Joan Brossa”, dins Castellanos, Jordi, *Guia de la literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62, 1973, p. 433-440
- “La poesía última de Vicente Aleixandre”, *Plural* (México), (V/1974)
- “Guimerà, poeta”, *Serra d’Or*, 180, (IX/1974), p. 20
- “El nuevo Juan Goytisolo”, *Revista de Occidente*, 137, (1974), p. 15-39
- “La literatura catalana”, dins V.V.A.A., *El año literario español 1974*, Madrid, Castalia, 1974, p. 111-120
- “Joan Brossa, escènic”, *Serra d’Or*, 188 (V/1975), p. 39
- “Al margen del Espronceda de Robert Marrast”, *Ínsula*, 348, (XI/1975), p. 1
- “La literatura catalana”, dins V.V.A.A., *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, 1976, p. 111-126
- “La novela actual en lengua catalana”, *Revista de la Universidad Complutense* (Madrid), XXIV, 99, 1975, p. 81-95
- “El pensamiento literario”, dins Castellet, Josep Maria, *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977, p. 105-130
- “Pròleg”, dins Moix, Terenci, *Lleonard o el sexe dels àngels*, Planeta, Barcelona, 1992, p. 8-13

#### IV. ARTICLES I LLIBRES SOBRE PERE GIMFERRER

- ÁLVAREZ, José María, “Las rayas del tigre: Introducción a la actual Poesía Española.” *Zurgai*, (XII, 1989), p. 14-17
- AMORÓS, Amparo, “La retórica del silencio”, *Los cuadernos del Norte*, (XI-XII, 1982), p. 18-27
- ARNAU, Carme, “Fortuny o el mirall dels miralls”, *Avui*, (30/III/1991)
- AZÚA, Félix de, “L’agent provocador”, *El País*, (1/12/1998)
- BARELLA, Julia, “Poesía en la década de los setenta: en torno a los 'novisimos'”, *Ínsula*, 410, 1981, p. 4-5

- = =, "Pedro Gimferrer: poesía en catalán", *Peña Labra*, 39, 1981, p. 17-22
- = =, "La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta", *Estudios Humanísticos*, 5, 1983, p. 69-76
- = =, "Un paseo por el amor en Venecia y por la *Muerte en Beverly Hills*", *Anthropos*, 140, 1993, p. 50-54
- = =, "Introducción", dins Gimferrer, Pere, *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, Madrid, Visor, 2000, p. 7-89
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo, "Dos aproximaciones a la nueva poesía española", *El Urogallo*, 5-6, (X-XII/ 1970), p. 138-139
- BARELLA, Julia, "Introducción", dins Gimferrer, P., *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, Madrid, Visor, 2000, p. 7-89
- BASSETS, Lluís, "Dos académicos nuevos", *El País*, (19/IV/1985)
- = =, "Fortuny, un poema en prosa sobre la creació literària", *Quadern de Cultura. El País*, (24/VII/1983)
- BELTRÁN, Vicente, "Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles", *Revista de literatura*, XLIV, 88 (1982), p. 123-141
- BLESA, Túa. "Hem de fer foc nou", "Vigencia y balance de Nueve Novísimos poetas españoles." *Ínsula*, 652, (IV/2001), p. 9-13
- = =, "Canción para Jaime Gil de Biedma", dins Blesa, T. (ed.), *Actas del congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, Vol. I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, p.209-217
- = =, "Si l'amor és el lloc de l'excrement", *Els Marges*, 70, 2002, p. 109-119 [Aparegut inicialment a *Studi Ispanici*, 2002, p.197-206]
- BOLADO OCEJA, Félix, "Del ojo a la mirada", *Peña Labra*, 62, (1986-1987), p. 36
- BONELLS, Jordi, "Les formes de l'intention poétique chez Pere Gimferrer", *Bulletin du Centre de Romanistique de Nice*, 8, 1995, p. 45-67
- = =, "La nuit du poème. À propos de Mascarada de Pere Gimferrer", *Bulletin du Centre de Romanistique de Nice*, 9, 1996, p. 161-178
- = =, "Les formes urbaines de la intenció poètica: París en l'obra de Pere Gimferrer", *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Paris X - Nanterre, 1998

BOU, Enric, "Pere Gimferrer", dins De Riquer, M. & Antoni Comas & Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana Vol. XI*, Barcelona, Editorial Ariel, 1988, p. 385-394

= =, "Un 'Novísimo' en la Academia: Imagenes de/en Pedro/Pere Gimferrer", *Ojáncano* (North Carolina), 2, (IV/1989), p. 29-40

= =, "Narcís emmirallat o els diaris de poetes (Foix, Manent, Gimferrer)", *Revista de Catalunya*, 32, (VII-VIII/1989), p. 130-149

= =, "Brisa en el Parnaso: *El vendaval* de Pere Gimferrer", *Ínsula*, 526, (X/1990), p. 28-29

= =, "Pere Gimferrer: del escritor a la escritura.", *Anthropos*, 140, 1993, p. 41-44

= = (ed.), "Pere Gimferrer: Una poètica del instante", *Anthropos*, 140, 1993

= =, "Pere Gimferrer: escriptors i escritura", *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 117-124

= =, & Ramon Pla i Arxé (ed.), "Pere Gimferrer", *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 123-128

= =, "Pròleg", *Antologia poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 7-46

= =, "Pere Gimferrer : una poètica en acció", dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa Vol. 5. Assaigs Crítics*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 5-14

BOUSOÑO, Carlos, "Una época en sus personajes", *Papeles de Son Armadans*, (V/1969), p. 143-172

BROSSA, Joan, "A trenc d'Alba" [Pròleg a *Foc Cec*], dins Gimferrer, P., *Foc cec*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 9-11

CAPECCHI, Luisa, "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer", *Ínsula*, 434, (I/1983), p. 1-11

CARBONELL, Manuel, "Imatges en un mirall: el Dietari de Pere Gimferrer", *Els Marges*, 22-23, (V-IX/1981), p. 130-132

CARNERO, Guillermo, "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer", *Ínsula*, 382, (IX/1978), p. 1,5

= =, "Poesía de postguerra en lengua castellana", *Poesía*, 2, (VIII-IX/ 1978), p. 77-89

= =, "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", *Revista de Occidente*, 23, 1983, p. 43-59

= =, "Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de Arde el Mar", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 11-12, 1990, p. 19-36

CASTELLET, Josep Maria, "La poesia de Pere Gimferrer", *Qüestions de literatura, política i societat*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 200-211

= =, "Lectura de L'espai desert de Pere Gimferrer", *Serra d'Or*, 216 (IX/1977), p. 37-39

= =, "Pere Gimferrer", *25 anys de la Llettra d'Or*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 89-93

= =, "Pròleg", dins Gimferrer, P., *Dietari (1979-1980)*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p. 7-17

= =, "Pere Gimferrer", *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 249-262

= =, "Els miralls de Pere Gimferrer y la imagen cinematográfica", *Actes del Col.loqui de la NACS*, Yale, 1982, Barcelona, PAM, 1984, p. 405-413

COLINAS, Antonio, "El agente provocador.", *El Mundo. Cultural*, 15, (XI/1998), p. 11

CUENCA, Luis Alberto de, "La generación del lenguaje.", *Poesía*, 5-6, (1979-1980), p. 245-251

CUNQUEIRO, Álvaro (pseudònim L.A.), "Comentario a Mensaje del Tetrarca.", *El Faro de Vigo*, 1964 [Reimprès a *Anthropos*, 140, (I/1993), p. 71]

DEBICKI, Andrew, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Gijón, Júcar, 1987

= =, "Una poesía española de la postmodernidad: los novísimos", *Anales de literatura española contemporánea*, 14, 1989, p. 33-50

= =, "Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética." *Anthropos*, 140, 1993, p. 46-49

= =, *Historia de la poesía española del siglo XX (Desde la modernidad hasta el presente)*, Madrid, Gredos, 1997, p. 193-208



D'ORS, Carlos, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, "El diamante en el agua", *El Mundo. Cultural*, (31/10/2002)

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "Arde el mar, de Pedro Gimferrer.", *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1968. 51-55

ESTEVE, Anna, "El *Dietari* de Pere Gimferrer. Una cruïlla d'escriptures.", *Catalan Review*, XVII, 2 – 2003, p. 87-106

ESTEVE, Josep Manuel, "Gimferrer i la provocació textual. A propòsit de l'agent provocador", *Reduccions*, 2006, p. 71, 88

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, [Ressenya d'*Arde el mar*], *Papeles de Son Armadans*, 124, (VII/1966), p. 110-112

FERRARI, Marta Beatriz, "La constitución del sujeto textual en la escritura de Pedro Gimferrer.", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 21, 1996, p. 227-234

FORCADAS, Albert, "Mascarada.", *World Literature Today*, 71.2, 1997, p. 369

GARCÍA BERRIO, Antonio, "El imaginario cultural en la estética de los 'novísimos'." *Ínsula*, 508, (IV/1989), p. 13-14

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "Primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer, *Arde el mar*", *Papeles de Son Armadans*, 190, (1972), p. 45-61

= =, "La poesía española actual", *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, 131, (XI/1983), p. 3-22

GARCÍA JAMBRINA, Luis, "El poeta y sus máscaras: vida u obra de Pere Gimferrer", dins Gimferrer, P., Garcia Jambrina, L. (ed.), *Marea solar, marea lunar*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 9-79

= =, "El lenguaje del amor", *El Mundo.Cultural*, (4/10/2008)

GARCÍA MARTÍN, Jose Luis, "Nuevo viaje al Parnaso o la sucesión de los novisimos", *Camp de l'arpa*, 86, (IV/1981), p. 42-49

GARCIA RICO, Eduardo, "Poesia y estrellas" (Muerte en beverly hills), *Triunfo*, 304, (30/03/1968), p. 8-9

GOMIS, Llorenç, "El mascarón en el agua", *La Vanguardia Española*, (6/VI/1967)

GONZÁLEZ, Laura, "Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética", *La Nueva Literatura Hispánica*, 1, 1997, p. 95-103

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, "Pedro Gimferrer, Arde el mar", *La nueva poesía española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1973, p. 119

GOYTISOLO, Juan, "Poetas catalanes", *El País Semanal*, (5/VI/1977)

= =, "L'espai desert, de Pere Gimferrer", *Vuelta*, (VI/1977). [Reimprès a *Anthropos*, 140, (I/1993), p. 68-69]

= =, "Lectura plural", *Anthropos*, 140, 1993, p. 45

= =, "El oído musical de Pere Gimferrer", *El País. Babelia*, (9/V/1998)

GRACIA, Jordi, "Gimferrer en los Nueve novísimos o la coherencia de una poética", *Anthropos*, 110-111 (VII-VIII, 1990), p. XVII-XX

= =, "Primera madurez de una poética: poesía en castellano.", *Anthropos*, 140, 1993, p. 17-20

= =, "El arte como adicción: lectura de Arde el mar.", *Anthropos*, 140, 1993, p. 65-68

= =, "Introducción", dins Gimferrer, P., *Arde el mar*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 11-98

= =, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edhasa, 2001

= =, & Joaquín Marco (eds.), *La llegada de los bárbaros*, Barcelona, Edhasa, 2004

= =, "Tutto tremante", *El País. Babelia*, 04/X/2008

= =, "Pere Gimferrer", dins Ródenas, D. (ed.), *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008

HEINOWITZ, Rebecca Cole, "Arde el mar: 'Reforumating' the Romantic Symbol, a Project in the Present Progressive.", *Revista Hispánica Moderna*, 52.2, 1999, p. 477-486

JIMÉNEZ, José Olivio, "Redescubrimiento de la poesía: Arde el mar de Pedro Gimferrer", *Diez años de poesía española contemporánea. 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1972, p. 364-374

= =, Nueva poesía espanyola (1960-1970), *Ínsula*, 562, (IV/2001), p. 20-23

= =, “Reafirmación, proximidad, continuidad: Notas hacia la poesía española última (1975-1985).”, *Las Nuevas Letras*, 3-4, 1985, p. 47

= =, “Una poética según Pedro Gimferrer: Sobre Arde el mar.”, *Peña Labra*, 62, 1987, p. 17-21

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, “‘El espacio de la huida’: formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas.”, *Studi Ispanici*, (1997-1998), p 131-140

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, “In stercore inventur: Sacralidad, coprofilia y melancolía en Mascarada de Pere Gimferrer”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14, 2001-2003, p.219-33

LANZ RIVERA, Juan José, “«Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer””, *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Badajoz, Editora Regional de Edtremadura, 1994, p.67-105

= =, “Prolegómenos para una lectura: Nueve Novísimos, treinta años después”. “Vigencia y balance de Nueve Novísimos poetas españoles.”, *Ínsula*, 652, (IV/2001), p. 13-20

= =, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, 2007

LÁZARO CARRETER, Fernando, "De Arde el mar a Exili.", dins Bou, Enric & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 123-128

LÓPEZ, Julio, "Gimferrer, punto y referencia de una época", *Ínsula*, 39, 446, (I/1984), p. 5-6

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “‘Yo sabía que era Pere y no Pedro’: Reflexiones en torno al cambio lingüístico y al personaje poético en Pere Gimferrer.”, dins Canonica, Elvezio & Ernst Rudin, *Literatura y bilinguismo: Homenaje a Pere Ramírez*, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 71-85

LÓPEZ-FERNÁNDEZ, Laura, *Ecos en el vacío: El esencialismo en la poesía española contemporánea: 1970-1990*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000

LUCARDA, Mario, “Apariciones y otros poemas.”, *Quimera*, 31,(1983), p. 64

MANENT, Marià, "Hora foscant, de Pere Gimferrer", *Poesia, llenguatge, forma*, Barcelona, Edicions 62, 1973, p. 152-156

MAINER, Jose-Carlos, [ressenya d'*Arde el mar*], *Ínsula*, 233, (IV/1966), p. 9

MARCO, Joaquín, "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer", *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber, Ciempiés 14, 1969, p. 427-432

= = , "L'espai desert de Pere Gimferrer", *Destino*, 7, (VII/1977), p. 32

= = , & Jaume Pont, "Pere Gimferrer: 'mirall' i símptoma", *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 92-98

= = , & Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros*, Barcelona, Edhasa, 2004  
MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, "La poesía de Pere Gimferrer (1963-1982)", *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 451-474

MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, "Death and the Cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly*", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, (1995), p. 155-72

MASOLIVER, Juan Ramón, "Gimferrer-Fortuny, Pere: Stone of Venice" dins Bou, Enric & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 129-134

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "Venetia, Venecia, Vinieixa, Venice...", *La Vanguardia*, (27/IX/1983)

= = , "La poesía de Pere Gimferrer: en las calles o en la muerte", *El País*, (10/IX/1978)

= = , "La herida en el vientre de la luz", *La Vanguardia*, (16/XII/1988)

= = , "La luz, de Pere Gimferrer: El fulgor del silencio." *Ínsula*, 553, (I/1993), p. 13-14

MIRÓ, Emilio, [ressenya de *La muerte en Beverly Hills*], *Ínsula*, 258 (V/1968), p. 6

MOIX, Ana María, "Transgresión y hermosura", *El País. Babelia*, (11/III/2006)

MOLAS, Joaquim, "Teoria i pràctica en Pere Gimferrer", *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 219-224

= = , "Pròleg", dins Gimferrer, P., *Hora foscant*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 5-13

MOLINA CAMPOS, Enrique, "Poesía conclusa de Pedro/Pere Gimferrer", *Nueva-Estafeta*, 9-10, 1979, p. 169-171

MONEGAL, Antonio, "Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer", *Anthropos*, 140, 1993, p. 57-61

NEILA LUMERA, Manuel, "Pere Gimferrer: la poesía como verdad práctica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, 1979, p. 657-60

OLLÉ, Manel, "Introducció: La mirada contemplada", dins Gimferrer, P., *Obra catalana completa.4. Figures d'art*, Barcelona, Edicions 62, 1996, p. 7-21

= =, "L'espai desert de Pere Gimferrer: Ruptura i Transició", *Journal of Catalan Studies*, 2004 [<http://www.uoc.edu/jocs/7/articles/olle/index.html>]

OLLER, Dolors, "Fortuny, per Pere Gimferrer", *Serra d'Or* (IX/1983), p. 575

= =, "Pere Gimferrer: El temps intemporal", *La construcció del sentit*, Barcelona, Empúries, 1986, p. 42-44

= =, "L'espai desert de Pere Gimferrer: Ruptura i Transició", *Journal of Catalan Studies*, 2004

= =, "La consciència lingüística i el dibuix del tapís", dins Bou, Enric & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 135-143

PANERO, Leopoldo María, "Última poesía no española", *Poesía: revista ilustrada de información poética*, 4, 1979, p.111

PAZ, Octavio, "La trama mortal [sobre Fortuny]", *Anthropos*, 140, 1993, p. 62

= =, *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer 1966-1996*, Gimferrer, P. (ed.), Barcelona, Seix Barral, 1995

PEÑA, Pedro J. de la, "Hacia la poesía española trascontemporánea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382, 1982, p. 129-144

= =, "Tendencias actuales de la poesía española", *Nueva estafeta*, 43-44, 1982, p. 77-79

PELFORT, Josep, "El cinema al Dietari (1979-1980 i 1980-1982). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer", *Els Marges*, 39, (I/1989), p. 109-119

PÉREZ MONTANER, Jaume, "Una poètica dels límits" [ressenya d'*El vendaval*], *Daina*, (IV/1989), p. 110-111

PERSIN, Margaret, "Snares: Pere Gimferrer's Los espejos/Els miralls." *Studies in Twentieth Century Literature* 16.1 (1992), p. 109-26

PI DE CABANYES, Oriol & Guillem-Jordi Graells, “Pere Gimferrer”, *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*, Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 183-192

PLA I ARXÉ, Ramon, “El Segon dietari, de Pere Gimferrer”, *Hoja del Lunes*, (22/XI/1982)

= =, “Señales violentas [ressenya d’*El vendaval*]”, *El País*, (5/II/1989)

PONT, Jaume, “Foc cec, de Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 336, (III/1974), p. 4

= = , “La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)”, *Els Marges*, 20 (IX/1978), p. 110-121

= = & Joaquim Marco, “Pere Gimferrer: 'mirall' i símptoma”, *La nova poesia catalana. Estudi i antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 92-98

PRAT, Ignacio, “Contra ti (Notas de un contemporáneo de los novísimos)” *Estudios de poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, p. 206-210

= =, “La página negra”, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 1982, p. 211-226

PRIETO DE PAULA, Ángel L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996

= =, “Introducción”, dins Martínez Sarrión, Antonio, *Última fe (Antología poética, 1965-1999)*, Madrid, Cátedra, 2003

= =, “Una gota de luz negra”, *El País. Babelia*, (1/3/2003)

REY, José Luis, *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1961-2001)*, Valencia, Pre-Textos, 2005

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, “Dos libros de Pedro Gimferrer”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 247, 1970, p. 260-268

ROGERS, Timothy J., “Verbal collage in Pere Gimferrer's 'Poemas. 1963-1969'”, *Hispania*, LXVII, (V/1984), p. 207-213

ROZAS, José Manuel, “Los novísimos a la cátedra.”, *El País*, (25/XI/1979)

RUBIO, Fanny, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Barcelona, Turner, 1976

= = , “Aire último”, *Anthropos*, 140, 1993, p. 57

= =, & José Luis Falco, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, "El espacio del poema", *Ínsula*, 376, 1978

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso, "Sobre la poesía de Pere Gimferrer", *Analecta Malacitana*, 6.1, 1983, p. 207-212

SÁNCHEZ, Juan Antonio, "Pere Gimferrer, poeta moderno", *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 4, 1994-1995, p.343-370

SILES, Jaime, "La novela como caleidoscopio: Fortuny, de Pere Gimferrer." *Ínsula*, 447, 1984, p. 4

SOPEÑA, Ángel, "Gimferrer en *Extraña fruta* y otros poemas: la confusión ante los mundos y el intento de resumen", *Peña Labra*, 15, 1974, p. 28-29

= =, "La Generación del 27 y los novísimos. El caso de Pere Gimferrer", *Peña Labra*, 24-25, 1977

= =, "Lectura de la poesía castellana de Pere Gimferrer", *Peña Labra*, 62, (1986-1987), p. 29-33

SULLÀ, Enric, "Sobre la poesia de Pere Gimferrer. Per què poetes en temps indigents?", *Serra d'Or*, 154, (VII/1972), p. 39-40

TALENS, Jenaro, "Reflexiones en torno a la poesía última de Pedro Gimferrer", *Ínsula*, 304, (III/1972), p. 15

TERRY, Arthur, "Pròleg: la poesia de Pere Gimferrer", en Pere Gimferrer, *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p. 7-92

= =, "Presentació de Pere Gimferrer" dins Bou, Enric & Ramon Pla i Arxé (ed.), *Creació i crítica en la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 111-123

TRIADÚ, Joan, "El Dietari i els poemes, de sobte", *Avui*, (10/V/1981)

= =, "Pere Gimferrer: una novel·la? Tant se val", *Avui*,(10/VI/1983)

= = "En la transició: els tres primers llibres de Pere Gimferrer", *La poesia catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 211-213

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, "Sobre los novísimos y sus postrimerías", *El País*, (3/XII/1985)

= =, "Gimferrer", *El País*, (28/XII/1985), p. 40

= =, “Gimferrer y yo”, *El País*, (26/XI/1998), p. 42

VIGNOLA, Beniamino, "La manía de Venecia y las letras españolas", *Camp de l'arpa*, 86, (IV/1981), p. 38-41

VILAS VIDAL, Manuel, “‘Jo mateix era el meu somni’: algunas consideraciones sobre *Aparicions*.”, *Anthropos*, 140, (I/1993), p. 54-56

VILAS, Manuel, “Pere Gimferrer, Extraña fruta. El misterio de una disolución poética”, *Cuadernos de investigación filológica*, 11, (V-XII/1985)

= =, “Pere Gimferrer, Arde el mar: forma y estética”, *Annales del Centro de la UNED*, III, 1986, p. 277-299

= =, “Pólvora y ojos verdes: Gimferrer en el laberinto”, *Peña Labra*, 62, (1986-1987), p. 25-28

VILUMARA, Martín, [José Batlló], [Resseña de *La muerte en Beverly Hills*], *Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera*, 3, 1968, p. 138-141

ZIMMERMANN, Marie-Claire, "Pere Gimferrer, traducteur d'Ausias March", *Actes du XXIIIe Congres de la Societé des Hispanistes français (Caen, 13-15 mars 1987)*, Caen, Université de Caen, 1989, p. 59-84

= =, "La voix poématique et les metaphores de la lumière dans les sonnets de Pere Gimferrer: À propos de *La llum*", Cerdan, Francis (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, Toulouse, PU du Mirail, 1994, p. 1219-29

= =, “L’identité du locuteur poétique en Catalogne: l’exemple de Pere Gimferrer”, *Pays de la langue pays de la poesie*, Editions Covedi, Pau, 1998, p. 25-33

= =, “Théorie et pratique de l’explication en poésie”, *Les documents de la MRSH de Caen*, 11, (XI/2000), p. 19-28

= =, “Formes d’escriptura en l’obra de Pere Gimferrer”, *Actes del dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, PAM, 2003

= =, “Un poeta de diecisiete años”, *Zurgai con Pere Gimferrer*, 2006, p. 83-85

= =, “L’identité du locuteur poétique en Catalogne: l’exemple de Pere Gimferrer”, *Indentités méditerranéennes, reflets littéraires*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 227-240

<http://www.brown.edu/Research/Gimferrer/>



## V. ENTREVISTES A PERE GIMFERRER

RIVIERE, Margarita, “Cuestionario Proust a Pedro Gimferrer”, *Triunfo*, 408, (28/III/1970), p.44

GARCIA-SOLER, Jordi, “Entrevista amb Pere Gimferrer”, *Serra d’Or*, 127, (IV/1970), p. 284

CAMPBELL, Federico, “Pere Gimferrer o la ruptura”, *Infame turba*, Barcelona, Editorial Lumen, 1971 , p. 72-75

MOIX, Ana María, “Pere Gimferrer”, *24 x 24 Entrevistas*, Barcelona, Península, 1972, p. 207-212

MUNNÉ, Antoni, “Función de la poesía y función de la poética. Entrevista”, *El viejo topo*, 26, (XI/1978), p. 40-43

RENDÉ I MASDÉU, Joan, “Pere Gimferrer, el poeta tot sol”, *Avui Cultura*, (10/V/1981)

MASATS, Josep, “Gimferrer: la poesia i la prosa”, *Papers*, (X/1981), p. 10-11

VILA-SANJUAN, Sergio, “Entrevista con Pere Gimferrer. Una poesía ensimismada”, *Quimera*, 7, (V/1981), p. 12-15

BASUALDO, Ana, “Pere Gimferrer, poema y ritmo dentro de la cápsula”, *La Vanguardia*, (19/VII/1981)

BASSETS, Lluís, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *El País*, (24/IV/1983)

GUILLAMÓN, Julià, “Pere Gimferrer, més enllà dels miralls”, *Avui*, (27/I/1985)

BASSETS, Lluís, “Dos académicos nuevos”, *El País*, (19/IV/1985)

BERASATEGUI, Blanca, “Pere Gimferrer: la creación, el estilo, el método”, *ABC*, (20/IV/1985)

GUERRERO MARTÍN, José, “El mundo no sería el mismo sin Rimbaud”, *La Vanguardia Magazine*, (16/VI/1985), p. 6-10

SAN AGUSTÍN, Arturo, “Vals con paraguas”, *El Periódico. Dominical*, (14/II/1988), p. 4-7

IZQUIERDO, Oriol, “ 'La lírica, si ha sobrevivido, sobrevivirá'. Entrevista”, *La Vanguardia*, (16/XII/1988)

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Entrevista a Pere Gimferrer”, *Ínsula*, 505, (I/1989), p. 27-29

BASUALDO, Ana, “La palabra regresa lentamente”, *El País*, (5/II/1989)

MENGUAL, Glòria & Montserrat Bacardí, “Pere Gimferrer, una altra història”, *Lletra de canvi*, (VI/1989), p. 28-32

GUILLAMÓN, Julià, “Pere Gimferrer: vigència recobrada del poema. Entrevista”, *Cultura*, (IV/1990), p. 16-22

PIÑOL, Rosa Maria, “Entrevista a Pere Gimferrer, poeta, autor de ‘Mascarada’”, *La Vanguardia*, 22/V/1996, p. 41-43

PRADA, Juan Manuel de, “[Pere Gimferrer:] ‘La amenaza de la muerte fue el motor de mi inspiración’”, *ABC Cultural*, (8/V/1998), p. 16-19

MURILLO, Anna, “[Pere Gimferrer:] ‘Ya no me leo.’ El poeta catalán Pere Gimferrer obtiene el premio Reina Sofia de Poesía.”, *El Mundo*, (14/VI/2000)

AMELA, Víctor-Manuel, “La poesía y el sexo buscan lo mismo”, *La Vanguardia*, (8/VII/2001)

MOIX, Ana María, “La biblioteca de Pere Gimferrer”, *El País. Babelia*, (1/IX/2001)

BERASATEGUI, Blanca, “A los 15 años nadie debería leer el Quijote”, *El Mundo Cultural*, (25/11/2004)

BLANCO, María-Luisa, “Estoy intentando interpretar mi propia vida”, *El País. Babelia*, (11/III/2006)

DORIA, Sergi, “El melodrama es para mí una metáfora de la vida”, *ABC. Cultural*, (14/III/2006)

BOMBÍ-VILASECA, Francesc, “Entrevista amb Pere Gimferrer”, *Avui*, (17/5/2006)

## VI. BIBLIOGRAFIA SOBRE TEORIA DE LA LITERATURA I L’ESTUDI DE FENÒMENS ESTÈTICS I ESTILÍSTICS

ADAM, Jean Michel, *Le Style dans la langue, Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1997

ALMELA, Moisés, & al., *Frecuencias del Español. Diccionario y estudios léxicos y morfológicos*, Madrid, Editorial Universitas, 2005

ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981

ARIMANY, Miquel, *L'avantguardisme en la poesia literària actual*, Barcelona, Pòrtic, 1972

ARISTÒTIL, *Poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1998

ARNAU, Pilar & Pere Joan (i al.), “Fronteres i franquícies dels escriptors i escriptores multilingües”, *Escribir entre dos lenguas: Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*, Kassel, Reichenberger, 2001

ASENSI PÉREZ, Manuel, *Literatura i filosofia*, Madrid, Síntesis, 1996

BAKHTIN, Mihail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970

= =, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003 [1975]

BADIA I MARGARIT, Antoni Maria, *Llengua i cultura als Països Catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1964

BARTHES, Roland, “Écrivains et écrivants”, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964

= =, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967

= =, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

= =, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972

= =, “Texte (Théorie du)”, *Encyclopaedia Universalis*, Vol.XV, 1973

= =, “Écrire, verbe intransitif?”, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 2002 [1984]

= =, “L'effet de réalité”, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984

= =, “De l'oeuvre au texte”, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984

BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999 [1966]

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. I, Paris, Gallimard, 1976 [1966]

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol. II, Paris, Gallimard, 1980 [1974]

BERNARD, Michel, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, Paris, PUF, 1999

BERTRAND, Jean Pierre, *Les poètes de la modernité*, Paris, Seuil, 2006

BISHOP, Thomas & Robert Federman (ed.), *Samuel Beckett*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1976

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Seuil, 1956

= =, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 [1955]

BLOOM, Harold, *The anxiety of influence*, New York, Oxford University Press, 1973

BOSQUE, Ignacio, *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, 1989

BOU, Enric, *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p.117-124

= =, *Pintura en el aire*, València, Pre-textos, 2001

= = (ed.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona, Vicens Vives, 2009

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999

BROCH, Àlex, "Identidad y lengua. Escribir entre dos culturas: La generación literària de los años setenta", dins Arnau, Pilar & Pere Joan i altres, *Escribir entre dos lenguas: Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*, Kassel, Reichenberger, 2001

BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Jean Giraudoux : structure et évolution : statistique et informatique appliquées à l'étude des textes à partir des données du Trésor de la langue française*, Genève, Slatkine, 1978

= =, *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Paris- Genève, Champion – Slatkine, 1981

BRUNET, Étienne, “Peut-on mesurer la distance entre deux textes ? ”, dins Rastier, François (ed.), *Corpus littéraire – Recueil et numérisation*, Paris, Université de Paris VII, 2000

CAMPBELL, Federico, “Gabriel Ferrater o las mujeres”, *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pàgs. 381-396

CASTELLET, Josep Maria, "Poética de Gimferrer", *Nueve Novísimos*, Barcelona, Península, 2001 [1970]

= =, “Lectura de *L'espai desert* de Pere Gimferrer”, *Serra d'Or*, 216, (IX/1977), p. 37-39

COATES, Paul, *The Double and the Other: Identity As Ideology in Post-Romantic Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 1988

COGARD, Karl, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966

= =, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995

COMBE, Dominique, *La pensée et le style*, Paris, Éditions Universitaires, 1991

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979

= =, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 2001 [1998]

= =, *La notion de genre*, [en línia], 2001, [www.fabula.org/compagnon/genre](http://www.fabula.org/compagnon/genre)

DE PERETTI, Cristina, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Madrid, Anthropos, 1989

DELEUZE, Gilles & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996

= =, & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980

= =, & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975

DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1972

= =, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Prólogo a un libro: “Para entendernos”*, *Cuadernos para el diálogo*, 3, (XII/1963)

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 2002 [1976]

DUCROT, Oswald & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995), Paris, Seuil, 2002

DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005

ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

= =, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

FERRATER, Gabriel, “Madame se meurt”, *Ínsula*, 95, 1953, p. 12-13 [reproduit dans Ferrater, Gabriel, *Vers i prosa*, València, Eliseu Climent, 1988, p.120-126]

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969

= =, “La bibliothèque fantastique”, *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983

FROMILHAGE, Catherine & Anne Sancier, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999

= =, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod, 1991

FRIEDERICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, Paris, 1999 [1956]

FUMAROLI, Marc, “Les Abeilles et les Araignées”, dans V.V. A. A., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2000

GARDES-TAMINE, Joëlle, & Marie-Antoinette Pelliza, *La Construction du texte. De la grammaire au style*, Armand Colin, 1998

= =, *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996

= =, *La Stylistique*, Armand Colin, 1992

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

= =, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

= =, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 [1987]

= =, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1991]

GIL DE BIEDMA, Jaime, “Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)”, *El pie de la letra*, Crítica, 1994 [1980], p. 182-189

GIRARD, René, *Le journal intime*, Paris, PUF, 2000 [1963]

GOODMAN, Nelson, “Le statut du style”, *Esthétiques et Connaissance*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1990 [1978]

GRAELLS, Guillem Jordi & Oriol Pi de Cabanyes, *La generació literària dels setanta*, Barcelona, Pòrtic, 1971

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966

= =, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970

GUILLAUME, Gustave, “Observation et explication”, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1964

HABERMAS, Jürgen, “La modernité, un projet inachevé”, *Critique*, 413, (X/1981)

HAGÈGE, Claude, *La structure des langues*, Paris, PUF, 1982

= =, *L'enfant aux deux langues*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 [1957]

HAMERS, Josiane & Michel Blanc, *Bilingualité et bilinguisme*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981

= =, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993

HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007

JAKOBSON, Roman, “Linguistique et poétique”, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 [1963]

= =, *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

= =, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973

JAUSS, Hans Robert, “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona, 2000 [1967]

JEANDILLOU, Jean François, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 1997

JENNY, Laurent, La langue, le même et l'autre », « Théorie et histoire littéraire», *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)* <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2002 [1999]

KREMMITZ, Georg, *Literarische Mehrsprachigkeit: Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren: soziale, psychische und sprachliche Aspekte: Ergebnisse eines internationalen Workshops des IFK*, 10-11 Nov. 1995, Wien, IFK

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

= =, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974

= =, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

LARTHOMAS, Pierre, *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF, 1998

LEBART, Ludovic & André Salem, *Analyse statistique de données textuelles*, Paris, Bordas, 1988

LECHNER, Jan, “La marea ascendente de la poesía social”, dins Ynduráin, Domingo (ed.) & Rico, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939 – 1975*, Barcelona, Crítica, 1981

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975]

LYONS, John, *Sémantique linguistique*, Paris, Larousse, 1990

MAGRIS, Claudio, “Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas”, *Utopia y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2001

= =, “Pròleg”, dins Hofmannsthal, Hugo Von, *Carta de Lord Chandos a Francis Bacon*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993

= =, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003 [1986]



MAN, Paul de, “Autobiography as a De-Facement”, *Modern Languages Notes*, 94, 1979, p. 919-930

MARTÍ, Antoni, *J.V. Foix o la solitud de l'escriptura*, Barcelona, Edicions 62, 1998

MARTÍN PARDO, Enrique, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970

MELLET, Sylvie & Étienne Brunet, *Manuel de référence pour la base de littérature latine*, Nice, UMR, 2004, p. 27

MILLY, Jean, *La phrase de Proust*, Genève, Slatkine, 1983

= =, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992

MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1987

= =, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1989

= = & Jean Mazaleyrat, *Vocabulaire de la Stylistique*, Paris, PUF, 1989

= =, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993

= =, *Sémiostylistique — L'effet de l'art*, “Formes sémiotiques”, Paris, PUF, 1998

= =, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, 1992

MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et arbres*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008

MULLER, Charles, *Initiation aux méthodes de la Statistique linguistique*, Paris, Hachette, 1973

= =, *Le vocabulaire de Pierre Corneille*, Paris, Champion, 1967

= =, *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Champion, 1977

OAKES, Michael, *Statistics for Corpus Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998

PATTIE, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett* London, Routledge, 2000

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1956]

- PICON, Gaëtan, *Le surréalisme*, Genève, Skira, 1976
- PLA, Xavier, *Josep Pla: Ficció autobiogràfica i veritat literària*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997
- POZUELO YVANCOS, José María, “La frontera autobiogràfica”, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987 [1954]
- PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas/2. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988
- RASTIER, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987 [1970]
- = =, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1974
- = =, *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson, 1994
- REBOUL, Anne Marie, *El Discurso estético en Diderot, Baudelaire y Zola*. Tesis UCM, 1993
- RICHARD, Jean Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961
- RICHARDOU, François, *Ce que révèlent leur phrases*, Paris, Retz, 1988
- RIFFATERRE, Michel, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971
- = =, « L'illusion référentielle », dins V.V.A.A, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 2002 [1982]
- = =, “L'illusion d'ekphrasis”, dins Mathieu-Castellani, Gisèle (ed.), *La pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994, p. 211-229
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Éléments de rhétorique et d'argumentation*, Paris, Dunod, 1993
- RODRÍGUEZ YUNTA, Luis, “Bases de datos documentales”, *Revista española de documentación científica*, 29, 2006
- ROUSSET, Jean, “Le journal intime, texte sans destinataire?”, *Poétique*, 56, 1983, p. 435-443
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 [1916]

SCHAEFFER, Jean Marie, “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”, *Poétique*, 53, 1983, p. 3-18

SEARLE, John, “Le statut logique du discours de la fiction”, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1989

SHKLOVSKI, Victor, “L'art comme procédé”, dins Todorov, T., *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1965]

SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970

STEINER, George, *Extraterritorialité. Essai sur la révolution du langage*, Paris, Hachette, 2003 [1968]

= =, *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press, 1998

STAROBINSKI, Jean, « Léo Spitzer et la lecture stylistique », dins Spitzer, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Éditions Kimé, Paris, 2005

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994

TERRY, Arthur, “Gabriel Ferrater: el sentit d’una vida”, *Quatre poètes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona, Edicions 62, 1991

TAVONI, Mirko, “Introducció”, dins Dante, *De vulgari eloquentia*, Vic, Eumo, 1995

TODOROV, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001 [1965]

= =, “Bakhtine et l’altérité”, *Poétique*, 40, (XI/1979), p. 509

= =, “L’origine des genres”, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987

VALLVERDÚ, Francesc, *L’escriptor català i el problema de la llengua*, Barcelona, Edicions 62, 1975 [1968]

VILDOMEČ, Verboj, *Multilingualism. General linguistics and Psychology of speech*, Leyden, Sythoff, 1963

VIPREY, Jean-Marie, *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du mal*, Paris, Honoré Champion, 1997

WHITAKER, Marie Joséphine, *La structure du monde imaginaire de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1972

## VII. OBRES LITERÀRIES I ALTRES

BALZAC, Honoré de, *La dernière fée*, Bruxelles, Meline, 1836

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Col. Pléiade, 1961, p. 5-226

= =, *Le spleen de Paris*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Col. Pléiade, 1961, p. 229-316

= =, *Le peintre de la vie moderne*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1152-1204

= =, *Critique artistique*, dins *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 813-1200

= =, *Mon coeur mis à nu*, dins *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1271-1302

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952

= =, *L'innombrable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953

= =, *Fin de Partie*, Paris, Éditions de minuit, 1957

= =, *Têtes mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967

BENITO FERNÁNDEZ, Jesús, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999

BORGES, Jorge Luis, “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1952

= =, “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, Alianza editorial, Madrid, 1957

= =, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, 1997 [1957]

BROSSA, Joan, *Les ungles del guant. Ronda de Rimbaud*. Barcelona, Curial, 1974

CASTELLET, Josep Maria (ed.), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral, 1965

= = (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001[1970]

CHACEL, Rosa & Anna Maria Moix, *Epistolario*, Península, Barcelona, 1998

CHATEAUBRIAND, François René de, *Mémoires d'outre-tombe* (1849)

CIORAN, Émile, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995

FOIX, Josep Vicenç, “Sol i de dol”, *Obra poètica en vers i en prosa*, Barcelona, Edicions 62, 2000

KAFKA, Franz, *Diaries (1910-1923)*, trad. de Francesca Martínez, Barcelona, Edicions 62, 1988

= =, *El silencio de las sirenas. Escritos y fragmentos póstumos.*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005

MALLARMÉ, Stéphane, “Tombeau d’Edgar Allan Poe”, *Oeuvres Complètes*. Vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p.38

= =, “Crise de vers”, *Oeuvres Complètes*. Vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 360-368

MENDOZA, Eduardo, *Restauración*, Barcelona, Seix Barral, 1990

PROUST, Marcel, “Le temps retrouvé”, *À la recherche du temps perdu*, Vol.III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989

RIMBAUD, Arthur, *Il·luminacions. Una temporada a l’infern*, trad. Josep Palau i Fabre, Barcelona, Vergara, 1966

= =, “Rimbaud a Paul Demeny”, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972

= =, “Lettres dites du voyant”, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972

= =, “L’alchimie du verbe”, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972

= =, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999 [1972]

SEMPRUN, Jorge, *Adieu vive clarté*, Paris, Gallimard, 2000

= =, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994

TODOROV, Tzvetan, *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996