

# Pere Gimferrer, poeta moderno

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ

*U.C.M.*

*Para Armando Pego, compañero  
mío en Pere Gimferrer, creo.*

## CERO

*L'espai desert* se considera la cima de la poesía de Gimferrer, el momento donde se actualiza y se cumple enteramente lo que antes se había ido prometiendo. Podemos decir que se trata de la gran aportación del poeta y de la literatura catalana a las principales corrientes de la poesía contemporánea. Fue publicado por primera vez en 1977 y escrito según el autor entre el 7 de Junio y el 11 de Agosto de 1976.

En el prólogo Gimferrer explica que se trata de un poema unitario en 10 partes, por tanto que hay que hacer una lectura de conjunto; no diez poemas sino un solo poema en diez partes. Varias de esas partes se pueden ver como una focalización de un tema concreto, como el desarrollo de un cierto problema del arte y la vida contemporánea, pero sólo se entienden cabalmente y ofrecen la definitiva salida a esos problemas cuando se leen las unas contra las otras, poniendo en relación a todas con todas.

Lo que yo me propongo es una explicación del significado del poema a través de cada una de sus partes, y sobre todo dar cuenta de lo que puede ser una paradoja crítica y artística. Porque la obra se puede explicar desde las características propias del arte contemporáneo, por ejemplo aplicando las reflexiones teóricas del mismo Gimferrer sobre artistas del siglo XX, tales como Miró, pero hay algo en este poema que lo retrotrae a la modernidad, al siglo XIX y aún más atrás.

## UNO

El poeta recuerda unas figuras diferentes a las que ahora ve, unos hombres diferentes a los que ahora puede sentir, reconoce el paso del tiempo y entrega sus palabras como acto final de ese proceso. Es difícil saber qué diferencia hay entre la imposibilidad de aprehensión del mundo del pasado y la de hoy, pero a pesar de la dificultad de comprenderlo claramente hay tres rasgos que quedan perfectamente establecidos cuyo desarrollo se sigue en todo el poema.

- Oposición del mundo vegetal y el mineral
- Asimilación del mundo vegetal al sexo y el sexo como una vía de conocimiento
- La muerte como telón de fondo, como lo que le mueve a entregar esas palabras y como condición y dirección de su existencia.

La diferencia entre el “abans” y el “ara” vuelve a ser importante en las dos siguientes secciones del libro, pero no después.

La dificultad de distinguir nítidamente entre el antes y el después se da en el hecho de que la imagería vegetal y mineral, aunque agrupada más o menos en cada uno de ellos, se entremezcla a veces, como en

“ Intangibles  
 com figuracions, allò que inventa  
 o que tem el desig: potser trobar-nos  
 sota un cel tremolós de branques negres,  
 l’aspror eixuta del guix i la pissarra,  
 aquesta llum de llot, d’aigua embussada, un ésser  
 de molsa i d’herba, vegetal i pútrid”

pero en cualquier caso hay que retener esta oposición como uno de los rasgos estilísticos más importantes del libro y más significativos, y tener en cuenta que el poema no se puede leer ni ha sido organizado de acuerdo a una lógica perfecta.

## DOS

La mirada disuelta en el espejo del poeta es la mirada del antiguo niño que evoca otro vez un reino vegetal y un mundo poblado de fauna bestial como

representación de los opresores de Cataluña y en un nivel mayor de todo tirano. Y se expresa la esperanza propia del tiempo de la adolescencia del fin de esa tiranía y la llegada de un mundo nuevo en el que el hombre pueda ser hombre y tener una vida auténtica. La mirada se disuelve y el poeta se busca a sí mismo en la disolución.

Esa búsqueda es tanto metafísica como histórica; no está reñida con otro de los elementos, el cuarto, de gran importancia del poema, y es el marco social en que la vida se encuentra, nuestro ser histórico. Hablar de lo más interno de nuestra esencia o de los problemas centrales de la existencia también es definirse respecto a la sociedad, un tirano que desaparecerá míticamente:

“Els anys d’abjecció, el temps d’ocells rapaços i de gossos  
de presa encaçant 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.”

## TRES

El poeta habla del cadavérico círculo de familia, una especie de aguachirle conyugal de Cernuda pero más siniestro. Ese mundo se asocia en cierta manera con el de la alta y decadente sociedad que vive en una realidad marchita. Y frente a ellos el poeta invoca a la loca sacerdotisa aunque aún no sabemos para qué. No sabemos muy bien quién es pero queda claro que representa el mundo vegetal:

“Folla sacerdotessa,  
tigressa negra, cos fulmini, irradiant  
carbó i robins, fogera vegetal i carnívora,  
en una asfíxia de lianes verdes,  
amb l’olor fosc i agre del safrà!  
Sacerdotessa de vellut i ferro,  
vessant la negror d’algues del teu ventre

damunt la meva cara d'ofegat entre el blanc poderós d'ones petrificadas de les dues columnes del teu cos, fogall d'un sol nocturn de pètals negres.”

Precisamente el sentido de la oposición entre esos dos mundos semejantes y el de la loca sacerdotisa será lo que se aclarará con el conjunto del libro, y el hecho de que así sea es lo que el poeta ha pretendido al construir la obra como un todo.

De manera que lo que tenemos hasta ahora es la proposición de un problema y de las partes en conflicto, no de una forma racional, sino estética. Las tres primeras secciones funcionan a modo de prohemio o primer capítulo de lo que después se desarrollará, y en ellas reconocemos los universos opuestos con los que se jugará después. Esos universos estéticos que son la esfera de lo vegetal por una parte y por otra la de lo mineral, que se puede mezclar también con lo animal o que en la sección número cuatro se actualiza como lo gaseoso, no son perfectamente delineables, hay mezclas, intromisiones y además se nos han presentado de una forma borrosa y de difícil interpretación. Esto es así porque el discurso de Gimferrer no pretende ser racional. Se trata de una argumentación estética, no lógica. A su forma de discurrir se le puede aplicar lo que el mismo poeta dice a cerca de la poesía de Miró:

“El poema és un seguit de visualitzacions sense cap nexa lògic, però amb un fort i persistent nexa argumental intern, deslligat de tota lògica, que brolla per la mateixa capacitat generadora de les imatges.”<sup>1</sup>

Esto se encuadra en toda una corriente de escritura poética, que rehuye la lógica racional, establecida claramente ya con las vanguardias y la escritura automática de los surrealistas. Y hay que relacionarlo con las declaraciones del poeta en una entrevista publicada por Quimera<sup>2</sup>, en las que habla de *L'espai desert* como novela, como una obra con un germen de narratividad, pero una narratividad que se da a través del desarrollo de las imágenes, no de una lógica del fluido temporal de las acciones. Es algo así como una narratividad lírica que se resiste a toda racionalización, donde no son los significados de lo que se nos dice lo que se apoya en otros significados anteriores, sino las imágenes y los rasgos de estilo. Y por esa corriente oscura va avanzando el significado, proponiéndose y retirándose en un tiempo que es estético.

Podemos agrupar dos universos estéticos en:

VEGETAL-Infancia, adolescencia, pasado, sexo, realidad superior.

MINERAL-Irrealidad, hipocresía, vida falsa y reino de lo sociopolíticamente abyecto.

<sup>1</sup> PERE GIMFERRER, *Miró, colpir sense nafrar*: Barcelona, Edicions Poligrafia, 1978.

<sup>2</sup> SERGIO VILA SAN JUAN, “Una poesía ensimismada”, *Quimera*, número 7, mayo 1981.

Ante las diferentes implicaciones que supone el hecho de vivir en nuestro mundo el poeta se plantea el sentido de la existencia y busca una solución. La mirada se ha deshecho, el artista contemporáneo vive la separación. Más o menos los términos de esta búsqueda son los de Octavio Paz según el mismo Gimferrer:

“Mundo, cuerpo y lenguaje se hallan así, enlazados, y en cierto modo son inseparables; cada uno remite al otro, es su espejo y su metáfora, y todos ellos —por separado, o unidos en el vértigo común de un infinito desvanecerse de imágenes desvanecidas que transparentan tras sí a otras— remiten a la dualidad esencial de la conciencia individual ante lo que no es ella misma. Superar esta dualidad para acceder a la unidad —con el mundo, con el cuerpo, con el lenguaje, porque todo son formas de lo Otro— es la aspiración última de cualquier poema de Paz y el tema que resume los varios temas de su poesía.”<sup>3</sup>

## CUATRO

Hablando de los poemas de Miró, Gimferrer explica el sentido de la utilización de la palabra “nalga”:

“La ‘fesse’, d’altra banda, és un mot insòlit en un text poètic de propòsit seriós. El seu ús fora de l’ambit de la poesia satírica o lúdica és propi només del nostre segle, i, si podem trobar exemples del seu equivalent en castellà o en italià, no crec que en català o en francès —els dos àmbits on s’ha mogut Miró— sigui gaire fàcil de registrar-ne gaire, potser cap. Un cop més, es prescindeix ací de la jerarquització.”<sup>4</sup>

Y la sección cuarta comienza;

“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, tomes els pits, com  
la llavor i l’arrel quan els ve el temps,  
a la pesantor obscura de la terra, si aquests globus  
germinen com germinen els astres  
en el silenci blau de l’espai mut,”

Y hablando en su libro sobre Miró de la convergencia en la cultura popular según explica Bajtin de lo inferior corporal con el orden cósmico superior dice:

<sup>3</sup> PERE GIMFERRER, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, pág. 91.

<sup>4</sup> PERE GIMFERRER, *op. cit.*, 1978.

“ i el retrobem també, per exemple, en la identificació entre les natges de la Venus del mirall de Velázquez i el globus solar”<sup>5</sup>.

Gimferrer se instala aquí y en su poesía anterior también, de un modo totalmente consciente como se puede ver echando un vistazo a sus textos teóricos en la tradición de la rebelión del cuerpo. Según Octavio Paz lo que caracteriza al arte moderno es la rebelión del cuerpo, entendiendo por arte moderno a la época postrenacentista. La cultura popular medieval y antes la cultura primitiva crece en un suelo que podemos llamar el del cuerpo al descubierto.

Sólo a partir de la llamada alta cultura medieval y sobre todo renacentista se da un ocultamiento del cuerpo. El cuerpo se convierte en misterioso porque la civilización ha perdido contacto con él. Las culturas primitivas e incluso la clásica representa los atributos de la fecundidad de forma natural. A partir del renacimiento el cuerpo se oculta y otra vez vuelve a ser progresivamente descubierto por los grandes precursores de la contemporaneidad, como Sade. En todo el siglo XIX se puede reconocer una crítica de la moral y un salto hacia el interior del hombre que precisamente está regido por pulsiones físicas. La moral es algo a superar en *Doctor Jekyll and Mister Hyde*, en *The picture of Dorian Gray*, el cuerpo es una de las grandes preguntas del naturalismo, Freud explica al hombre a partir de la libido, y finalmente Nietzsche aniquila la moral.

El artista contemporáneo quiere llegar al origen, la cultura es lo que ha tapado al hombre y por tanto nos ha proporcionado una vida falsa. El cuerpo es lo que está en la base de nuestra humanidad, por ello la rebelión del cuerpo supone dos de los grandes trazos de la cultura contemporánea, la rebelión ante la sociedad y la vuelta al origen.

Así escribe Gimferrer sobre el tema:

“És la forma més radical de crítica, empresa pels grans precursors utòpics, pels visionaris i el poetes: Fourier, Sade, William Blake, des d'aspectes diversos. L'experiència de l'heterodox no és la de l'home que nega el sagrat, sinó més aviat la del que situa en una regió diferent de la que tradicionalment li havia estat designada, i el fa retornar així a la seva funció primitiva, alhora denúncia de la fal·lacia de les convencions admeses i apel·lació a l'esfera de l'originari. Per a Fourier, com per a Sade, el sagrat és el desig, i, ens els Proverbis de l'infern, William Blake ha escrit: 'Aquell que desitja i no actua engendra pestilència'. El desig- la 'passió' en el llenguatge de Fourier, respon a una pulsó profunda; és la mateixa projecció de l'afany de coneixement, de domini damunt el món extern i d'explicitació i concreció de l'interior. És la base darrera de l'afirmació de la individualitat i alhora el substrat anterior on tots els homes es poden reconèixer. Retrobem ací la seva coincidència profunda amb la reivindicació de l'anonimat [...] el moment de la 'rebel·lió del cos'; és

<sup>5</sup> PERE GIMFERRER, op., cit., 1978, pág. 15.

també el moment en què s'allibera la zona del món instintiu, preterraccional o suprarraccional"<sup>6</sup>.

Así pues 1) arte como rebelión social; 2) descubrimiento del cuerpo como rebelión social y 3) cuerpo y destino del artista como retorno al origen son algunos rasgos importantísimos del arte contemporáneo en el que todavía vivimos y en el que se instala Gimferrer y se oponen a un período, que podríamos centrar en el lapso Renacimiento-Romanticismo, cuyas directrices por contra son, ocultamiento del cuerpo, arte como consecución de unas normas preestablecidas y corroboración de la sociedad que la engendra, arte en comunicación con su sociedad.

Además de ello establece lo esencial en el hombre como lo que se sitúa más allá de la razón, lo cual hace que el discurso poético se rija por una energía simbólica y estética y no conceptual, como queda claro al observar el estilo de *L'espai desert*.

En su introducción a su libro de Toulouse-Lautrec<sup>7</sup> contrapone los desnudos de este pintor a los de Rubens o los del mismo Renoir. Mientras en ellos hay sensualismo en los de él hay naturalidad. De la misma manera la representación de lo corporal en Miró no reviste ningún misterio, está en la base de la representación del hombre, pertenece a la fase anterior a la expulsión del paraíso porque el artista está ante un mundo nuevo y recién nacido.

En la sección sexta se ve el rasgo del cuerpo como retorno al origen en el sentido de lo que hay antes de la civilización y por tanto la rebelión del cuerpo como rebelión social.

Aquí se trata sobre todo del cuerpo como vía para llegar al origen en el sentido de profundidad y esencia del individuo, y aquí empieza la paradoja, que se completará con el conjunto de la obra.

En la larga cita copiada arriba encontramos el cuerpo, el deseo y las pulsiones básicas como replanteamiento de lo sagrado y como hábitat de la verdadera individualidad. Si en las primeras secciones del poema veíamos que se planteaba el interrogante de qué hacer con la vida y cuál es el significado del hombre, esta pregunta empieza a responderse ahora. La individualidad del hombre consiste en la consciencia de su esencial corporeidad y naturaleza, que es un espacio sagrado, y pertenece al ciclo de la tierra. Y precisamente esa consciencia sucede a través del reconocimiento del cuerpo:

"l' instant paralitzat  
en què ens veiem el rostre, no cap d'àguila, no

<sup>6</sup> PERE GIMFERRER, op., cit., 1978, pág. 116.

<sup>7</sup> PERE GIMFERRER, Toulouse-Lautrec, Rizzoli, New York, 1990.

cap de gos ni de mico: Un rostre humà, que accepta  
de ser ell mateix, proper i alhora majestàtic,  
i veu la seva imatge en un instant fet d'aigua,  
un temps-mirall, i sap que és ell mateix, i sap  
que res no és sagrat sinó ell mateix, que res  
no l'alliberarà sinó ell mateix, que res  
no el pot esclaiar tant com veure's ell mateix,  
i en un crit diu el crit de saber-se tot sol  
i el de la fusió que atueix el sentit i obre el coneixement,"

El hombre a través de su sexualidad ha llegado a verse a sí mismo, lo que se le ofrece recoge la misma paradoja del niño mirándose en el espejo de la sección segunda: somos dos, estamos bifurcados, el hombre es el que busca su ser y nunca, NUNCA, lo podrá encontrar, el hombre es la escisión porque si se ve, ya no es, sólo se puede ver desde fuera de sí, y en eso constituye su soledad integral absolutamente desesperada de encontrar algo, porque encontrarlo significa perderlo, sólo puede encontrar su propia imagen, lo que significa que la pierde:

“[...] hi ha un temps  
per als meus moviments i un temps per esguardar-los  
de dins estant, el temps de ser i el de saber,  
el d'esguardar i el de sentir que ens esguardem,  
que ens estem esguardant, el temps de l'acte  
i de la visió de l'acte.”

Yo soy el otro de mí mismo es la divisa de la modernidad, pero de la modernidad que empieza con Platón, y en la lírica claramente con Petrarca, y acaba con Nietzsche, éste es el comienzo de la paradoja, que aquí sólo esbozo. El sentido de la esencia del ser humano, del escindido de sí mismo:

“[...] som aquell que ens veurà  
des de l'altre costat del mirall on veiem  
els gestos de l'amor”

es que la reunificación, el ser, la unión donde conocer y ser son lo mismo y por tanto el hombre se puede reencontrar, ser real, es decir, donde realmente tiene que buscarse para encontrar su verdad, es el espacio desierto. Nuestro ser más profundo es igual a la nada, el sitio que nos dona la existencia es el absoluto vacío por una razón muy lógica e incluso trivial: la consciencia es la marca del no ser, ya que el hombre no puede ser lo que conoce, por tanto el ser es la absoluta carencia de consciencia, o sea, la carencia de hombre.

Y ello implica la concepción del lenguaje como lo contrario al ser, y del conocimiento como separación, de lo que hablaré después.

El ser no puede concebirse como “ser algo”, porque ser de una determinada manera supone no ser lo demás. Todos los algos tienen que tener algo en común y que no sea ninguno de ellos, por tanto el ser es lo indeterminado, lo que no tiene límites, Dios, lo que no puede ser pensado, lo que está antes de las cosas y las posibilita:

“la llum que hi ha quan és absent la llum”.

El desarrollo desde el descubrimiento del cuerpo que nos permite llegar a nuestra identidad, que es precisamente otra vez la negación del cuerpo, la paradoja a que me refería, la analizaré en el capítulo final, completada.

## CINCO

La sección quinta es una de las más importantes y a mi gusto la más bella de todo el libro.

Básicamente se oponen tres maneras de entender el tiempo y por tanto tres formas de existencia. Por una parte está el tiempo del animal y el tiempo del ciclo de la naturaleza, es un no tiempo, un tiempo absoluto, que empieza y acaba siempre, es el reino de la lluvia, del renacimiento, es el ciclo de la siega y la recolección. Es el tiempo de lo vegetal, que como antes hemos visto se asocia con el cuerpo. En esta sección el deseo, el cuerpo está directamente relacionado con otra cosa, aquí lo que tenemos es el paralelismo de lo vegetal con el tiempo absoluto del renacimiento y la reproducción. Pero puesto que hemos visto que en todo el poema es recurrente la relación entre mundo vegetal y cuerpo, en el resultado general del poema se puede asignar este tiempo cíclico, que porta la vida, al instante detenido que proporciona el sexo. Es decir, gracias a la comunicación digamos estética, que pone en relación significados distantes tenemos la trasposición: tiempo natural»»mundo vegetal»»cuerpo, luego: tiempo natural »»cuerpo, aunque esta última no se dé en este fragmento.

“Associo la pluja amb els morts. Ve molt lenta,  
amb els nards i els tubercles, amb la fredor del lliri  
i amb els grumolls pastosos de la terra llaurada,  
amb les nerviacions de la fulla, amb les ombres  
i amb el vol de la guatlla i amb el crit del mussol.  
Terra endins, temps endins, al cor del fang,  
¿qui en sap res? Ells esperen, perquè aquest és el cicle  
de la fecunditat.”

Y luego las muchachas y su risa en el mediodía de agosto, la única conexión que se da entre este tiempo y el amor en esta sección, muy débil.

En ese mismo tiempo, que es la ausencia de tiempo porque el futuro es el pasado, todo es y todo vuelve a ser, cosa de la que el hombre no se puede beneficiar, vive el animal:

“ Aquest falcó  
que ara, fulmini, cau de dalt del cel  
sap on va, com la pedra que, al fons de la cisterna,  
veu en un llampegueig d'aigües el seu destí.”

“Aixi arriben  
a ser el que són. Fidels, silenciosos,  
como el coscoll cremat pel sol, diuen que sí,  
saben que és que sí, que aquesta imatge  
—la lluentor d'una aigua morta, o, quan ve el vespre,  
un lloc d'ombres al cor de la garriga—  
és el que ells són, els crida, per morir-hi,  
i aquesta mort és un haver viscut,  
no una interrupció, ni tampoc una espera.”

Una contradicción que en términos parecidos se da en las *Elegías de Duino* de Rilke. El animal está conectado y en armonía con la naturaleza, al contrario que el hombre vive en el ser.

Frente a ello está el tiempo que viven los muertos, un mundo a donde no puede llegar la lluvia. Un tiempo eterno pero diverso al natural, porque los muertos aspiran a salir de él y volver al tiempo inseguro y aniquilador del hombre. Su tiempo es eterno pero vacío porque no están en comunión con el ser.

“Els morts  
viuen el temps etern i nocturn de la boira,”

En oposición a ello el tiempo del hombre es el instante, el hombre se ha hecho consciente de su carácter de mortal, y por tanto sabe que vive el huir del tiempo, sólo puede vivir la caída del instante, pero a diferencia de lo que podríamos llamar la era teológica no aspira a la trascendencia, sino que reconoce su situación de fugitivo y la acepta.

Como en el maravilloso cuento de Borges, se hace una apología de la muerte. El inmortal es el no determinado, es el que posee todo el tiempo, por lo que sus actos no poseen valor. No goza de la libertad de elegir porque no puede elegir, no tiene una vida, sino la totalidad de las vidas posibles. Nada significa para él. La belleza del hombre en su condición de mortal, incluso siendo una belleza trágica, es que sus actos son únicos, tienen el valor inmenso de lo que desaparece, por lo que debe ser atendido, vivido en toda su increíble plenitud.

Aquí hay que hablar de las repetidas declaraciones de Gimferrer de que el objetivo de su poesía, lo que para él sería haber alcanzado una meta, es la expresión del instante. El hombre es su percepción de las cosas. Algo que aparece claramente en las literaturas y el arte europeo a partir del simbolismo, y del impresionismo, ya sea pictórico o musical. Según Enric Bou la tarea del artista es el instante, salvar determinados instantes<sup>8</sup>. Tanto el instante en que se ha convertido el tiempo que le es propio al hombre como el fragmento en que ahora posee el mundo, porque ya no puede tener nada entero, ninguna plenitud, porque lo que posee es lo que huye y ni siquiera tiene sentido aspirar a más, son elementos básicos de poetas que influyen decisivamente en Gimferrer: Eliot, Pound y sobre todo Octavio Paz.

Así, nos podemos encontrar en poemas de Paz, o en *The waste land*, o en la sección primera de *L'espai desert* que el poeta, hablando de algo más o menos abstracto, de pronto refiere una escena momentánea, que aparentemente no tiene una especial relación con lo que decía.

Si lo que nos es propio es el instante, el tiempo del hombre es el de lo que es irrecuperable, precioso, y en ello está su belleza:

Quan passem, a la nit, prop de la fressa  
que fa el vent a les fulles dels pollancrecs,  
o, en la glòria encesa del migdia,  
collim, en un grapat de raïm, la claror,  
o mig tanquem els porticons- el sol  
és un martell als carrers buits- i un cos  
ens dóna un alè càlid de llimona,  
o quan, pel bosc, veiem una pedra vermella  
o sentim un cruixir d'aigua i de branques  
¿és que ho sabem, que tot serà aquell sol instant?

Un texto completamente impresionista, es una descripción de sensaciones, no son las cosas, donde quiera que estén, sino la percepción sensitiva del hombre de ellas, olores, luz, ruidos, la realidad del hombre no es el mundo sino su instantánea percepción del mundo.

Se ha erradicado la idea de la trascendencia que no nos dejaba vivir esta vida plenamente. El poeta busca expresar ese instante, que es el tiempo de la pasión y del deseo, ya Séneca relaciona la temporalidad y el pasar del tiempo con el deseo, con lo que para abolir precisamente la caída, para adueñarse de la realidad y que no se nos escape ese tiempo tan fugitivo, la fórmula consiste en dejar de desear. El deseo es la forma de la temporalidad en el hombre, porque es lo que nos proyecta hacia el futuro, es lo que hace que esperemos, que

---

<sup>8</sup> ENRIC BOU, "La literatura actual", en Riquer, Comas, Molas, *Història de la literatura catalana*. vol. 11, Barcelona, Ariel, 1988.

sepamos que hay una vida más allá del presente. Pero el poeta moderno no es el estoico, y no quiere abolir esa temporalidad, sino justamente todo lo contrario porque sabe que en eso consiste su vida, y por tanto aspira a aprehender ese instante:

“per la vibració de l’aire quan la pluja  
 ha passat fa uns instants, i un ocell pren volada,  
 en un silenci clar, i per aquest color  
 de l’ocell, indecís en el blau, que refila  
 quan el cel és més nítid, pel patir  
 que recordem, i pels amors d’abans,  
 i per la humiliada innocència,  
 i pels desitjos mai no confessats,  
 per tot això ¿no tindrem mai un mot?”

Esto hay que relacionarlo con el fragmento primero cuando veíamos que el poeta reflexionaba sobre la muerte que se llevará todas las cosas y entre ellas la escena de los amantes, referida como algo concreto, de forma directa. Ante la muerte sólo cabe apelar a la salvación del instante, que es la esencia de la temporalidad del hombre, y que no pueden compartir los animales, vivientes de un tiempo sin confines, ni los muertos, que han perdido ya el instante y habitan también un tiempo ilimitado.

El poeta va respondiendo al interrogante que se había planteado en el inicio del libro de forma progresiva. La solución es salvar el instante. El sentido profundo de ello se completará después. Esa salvación se da a través del arte, y a través del cuerpo como se lee en su libro sobre Octavio Paz, que pretende lo mismo:

“con esa cualidad de fluencia imposible de fijar que tiene la vida ante nuestra propia percepción, y que —precisamente— sólo el instante suscitado por el poema puede inmovilizar, de suerte que, en cierto modo, la esencia de lo poético es la fijación de un instante en la percepción”<sup>9</sup>.

“la acción subversiva y revolucionaria del amor y el erotismo, tema surrealista fundamental, que irrumpe a un tiempo como impugnación de un entorno represivo y jerárquico y como vía hacia la plenitud del instante”<sup>10</sup>.

Pero hemos visto cómo cuerpo se asociaba al reino vegetal, y cuerpo se asocia al mismo tiempo con la plenitud del instante, como se veía en la sección anterior, en la última cita y en lo sucesivo de *L’espai desert*. En esta sección no aparece el cuerpo, pero el reino vegetal, que le es propio por la simbolización del poema entero, no es el reino del instante, sino del tiempo cíclico y también

<sup>9</sup> PERE GIMFERRER, op. cit., 1980, pág. 28.

<sup>10</sup> PERE GIMFERRER, op. cit., 1980, pág. 48.

eterno de la germinación. Aquí continúa la paradoja, porque como se verá, y como verá el que eche un vistazo a la interpretación que hace Gimferrer de Octavio Paz, el cuerpo convertirá al instante en algo permanente, el cuerpo donará su temporalidad cíclica y vegetal al instante cuando lo salve. El tiempo instantáneo y el tiempo eterno quedarán unidos; lo indeterminado y el tiempo del animal, que aquí se oponen a lo determinado y al tiempo precioso del hombre, serán después el mismo. En mi opinión la posmodernidad o la contemporaneidad no consiste ni debe buscar la fijación del instante, sino precisamente vivir la caída del instante no pretendiendo sino la caída, la caída en picado fácilmente explicable, porque es el lenguaje.

## SEIS

A pesar de la mezcla de planos y del relativo desconcierto que se puede sentir al leer la sección sexta, queda claro que se prolongan las líneas significativas que ya van propuestas en el resto del libro, así como las estéticas.

El poema se basa en la mezcla de dos planos aparentemente sin ninguna conexión. Por un lado se describe la ofrenda llevada a cabo por una especie de mago de la tribu, y por otra parte se habla de varias escenas contemporáneas entre las que predomina la del alienado conductor de una calle barcelonesa.

Por un lado tenemos la crítica de una situación sociológica y por otro la visión del sexo como un rito atávico.

Si antes hemos visto cómo el sexo y la rebelión del cuerpo nos llevaba al fondo de nosotros mismos y nos descubría nuestra más profunda verdad (sección cuarta), ahora veremos la otra cara de la moneda de esa rebelión del cuerpo, que ya había sido apuntada, y es la rebelión del cuerpo como rebelión social, y por tanto como contestación a una situación política, como crítica de la sociedad. Así vemos que en la misma obra se pueden reunir campos tan aparentemente distantes como lo social y lo esencial o metafísico, que hasta ahora en la última poesía española tendían a separarse. Aquí se va a hablar del individuo en su vertiente social.

Cuando Gimferrer habla de la tendencia al anonimato de Miró explica la evolución de la individualidad a partir del romanticismo. El individuo como esencia ha dejado de ser operativo por una parte por razones sociológicas, el mundo de la gran urbe convierte al hombre en un número, este proceso había empezado en realidad con la aparición de la burguesía mercantil en el siglo XIX.

Por otra parte la evolución del pensamiento y del arte ha desechado tal noción, la de individuo como una unidad previa a sus percepciones o acciones. El impresionismo recoge no al hombre sino a su percepción del mundo, lo que hemos visto en la sección quinta que se corresponde con la concepción del tiempo del hombre como dominada por el instante.

En *La genealogía de la moral* Nietzsche descubre la mentira del sujeto. Lo habían concebido como algo que estaba antes de sus elecciones, por tanto con libertad para realizar o no realizar actos, previo a ellos, previo a su realidad, en una región inexistente, por lo que podía ser juzgado por su libre determinación. Para Nietzsche el sujeto, el individuo, no son sino sus mismas acciones, no le es dado sino hacer lo que hace, porque no existe otra realidad. No existe el hombre y después ese hombre hace cosas, sino más bien un hombre-que-hace-cosas.

Esto supone una nueva y más alta libertad para el hombre, pero al mismo tiempo destroza la seguridad que daba el verlo como algo compacto que, aunque difícil de apresar, se hallaba en algún lugar y garantizaba el hecho de que hubiera una solución y una existencia para el hombre, un remedio a su inestabilidad, incluso si estaba oculto para nosotros. El hombre moderno, por muy perdido que esté, por muy pesimista que sea, por ejemplo Pascal, sabe que hay una dirección, su fe es la existencia de un camino aunque sea inalcanzable, es la fe en la existencia de lo uno<sup>11</sup>. Más allá de la fragmentación que supone para quien la considere, la realidad es una. Nadie la ha visto, pero tenemos fe en ello. El paradigma de lo uno es Dios.

Tras la muerte de Dios y la apertura de la realidad se reclama la inexistencia de ese camino y se reconoce la multiplicidad de lo real. Ello conlleva también la desaparición de la moral. Tanto el bien como el mal no son sino lo real. No es que todo sea bueno, no hay que ocultar lo real, el hombre sufre, pero sufrir es real. La realidad nos ha vuelto a ser entregada como consecuencia de lo cual vivimos en la absoluta carencia de apoyo.

Entonces el artista ya no puede tender a expresar la individualidad. Como dice Gimferrer en su libro sobre Miró, citando a Tristán Tzara el arte ya no es expresión sino una actividad del espíritu. El hombre no puede producir una imagen fuera de él, él es imagen. No se puede representar al hombre o a lo que sea como si fuera algo que está más allá de la representación, y que por eso mismo se representa, se señala, se alude a ello. Representar es ser. Por eso la poesía no es expresión de otra cosa, sino en ella misma un modo de conocimiento, y de allí la proliferación de la metapoética, que es otro de los grandes temas de Gimferrer<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Moderno aquí yo lo empleo como anterior a la muerte de Dios, y por tanto es una visión que comparten tanto el medieval como el barroco como el romántico, es la de la solución oculta para ellos, el problema insoluble, mientras que para el posmoderno el verdadero problema es la ausencia de todo problema. Esta terminología no es la que utiliza Gimferrer.

<sup>12</sup> En el artículo "Destino, expresión, belleza" de Gimferrer, publicado en ABC, y luego en *Vuelta*, n° 200, julio 1993, se lee: "sólo hay, en efecto, una poesía, que es expresión y belleza a un tiempo, y que, por lo tanto, es comunicación, sí, pero de un conocimiento conquistado a tientas, no previo a la experiencia de escribir el poema ni separable de sus palabras."

De tal modo Gimferrer habla de la poesía de Foix como caída de la individualidad:

“Els figurants que hi prenen part es confonen els uns amb els altres; màscares que amaguen altres màscares, tots son el mateix o no són ningú (o bé son un no-ningú, en el sentit més literal de l’expressió)<sup>13</sup>.”

Así pues vivimos en un mundo en el que el hombre ha perdido su integridad y además no la puede recuperar yendo hacia el pasado, intentando ser alguien, porque ya se sabe que ser alguien en el sentido digamos romántico es imposible. Aún así el poeta busca saber quién es y qué puede significar la existencia humana en el contexto actual. Lo hace en la sección sexta a través de la oposición de dos mundos. Por una parte el hombre deshumanizado:

“Venint per la Granvia, el vermell d’un semàfor  
ens va fer aturar el taxi. El vaig veure aleshores,  
esgrogueït, estult, vermell de cara,  
al volant del seu cotxe, amb una americana color crema,  
el perfecte producte de trenta anys de feixisme,  
desposseït, vaporitzat i nul,  
en un món de despatxos com cambres frigorífiques,  
sense saber qui era ni com es deia, astut,  
satisfet de clissar-hi més que quasevol altre,  
parlant com un ninot de ventríloc, manefla,  
sense país ni llengua, sense ni ser ell mateix,  
un no ningú, algú que era ningú,  
ja del tot escurat per la buidor de l’aire,  
amb el jo devorat i dissolt en el gas”

Este individuo ha perdido su nombre, según se refleja en esta sección debido a la irrealidad en la que vive, pero lo podemos relacionar en un plano más general con la caída de la idea de individuo. La sociedad hueca carece de lenguaje, como Cataluña careció de él durante el franquismo:

“vivint tots en el temps de la no-identitat,  
venuts, hipotecats, sense res que fos d’ells,  
ni tan sols el seu nom, en documents greixosos escrits  
en llengua espúria,”

A esta situación de penuria, a la nada a la que el mundo superindustrializado nos somete, el mundo de la mentira política y de la tiranía se opone y por tanto se ofrece como solución y como salida el mundo del oficiante de la tribu. La sección empieza y acaba con él, su sacrificio consiste en pegar fuego a una mujer. Pero todos nosotros somos como él, todos oficiamos una ceremonia,

---

<sup>13</sup> Pere Gimferrer, op. cit., 1978, pág. 60.

que además es siempre la misma. Nuestra vida queda propuesta así por el poeta como un ritual, y nuestros actos como la repetición de otros que ya fueron hechos:

“Tots som l’oficiant. Cada acció  
té un revers ritual i totèmic. Fressem  
camins que són només l’eco d’altres camins.”

Como salida a la deshumanización antes comentada el poeta propone una nueva visión de la realidad y del hombre, y esa visión no puede ser la de la recuperación del individuo a la manera romántica, porque ya hemos visto que eso es imposible. Esta oposición, además, entre el deshumanizado y el oficiante, no está establecida de una forma totalmente clara, en ninguno de los dos el lenguaje es válido. Respecto del mundo del sacerdote se pregunta:

“Qui mai dirà que som?”

Y del hombre deshabitado:

“Qui en dirà mai els noms?”

La oposición es muy sutil porque precisamente la individualidad del oficiante y la del hombre desaparecido de nuestro tiempo son muy próximas, como luego se verá. Esta oposición nunca se hace explícitamente, y sin embargo existe a través de la connotación estética. No se hace en el plano lógico, que ya veíamos no regía el discurso de Gimferrer. Porque manteniendo la oposición simbólica que veíamos al principio del libro, el mundo del hombre producto de treinta años de fascismo es el mundo del gas, del aire, de la ciudad desierta, de la congelación, de la estaticidad, del negativo fotográfico, del actor de Kabuki, del ninot parado (como los ninots de la sección tercera, a los que se oponía la sacerdotisa también, y también, vegetal), la devastación, el vacío y lo irreal. Es clara la abundancia de signos relacionados con el aire: la voracidad del aire, el tiempo del gas, el país del gas, el yo disuelto en gas, la necrópolis del gas, el aire que aturde y el vacío del aire. Pero sobre todo es el mundo de la carencia del cuerpo:

“sense memòria ni pensaments, sense cos”.

Frente a ello el mundo del oficiante es el mundo vegetal, el bosque, la rama, el jabalí untado, el cuerpo oleaginoso de la mujer, el estiércol, la tierra ennegrecida y la entraña del animal, el tiempo y la vida del oficiante es la materia de la que está hecha el sexo:

“El temps del cos és el de l’arrel negra  
i és el temps de la pedra i la molsa a la soca.”

El mundo del arte contemporáneo es el mundo del redescubrimiento del cuerpo, la sacerdotisa de la sección tercera nos salvará de la esclerosis social rescatando nuestro cuerpo, mediante ella llegaremos al interior de nosotros mismos y a una vida más auténtica, más inocente, como la del niño que en la sección segunda se miraba en el espejo que desplegaba toda una imaginería vegetal, porque lo vegetal es el cuerpo, que renace y nos hace renacer, y es lo que unirá nuestro instante con el mundo de la naturaleza haciéndonos por tanto eternos, salvándonos, en definitiva, reunificará los dos tiempos diferentes que en la sección cuarta estaban separados, porque como en esa sección se decía el tiempo del animal y el de la planta y el del hombre son uno, es decir, llegarán a ser uno, o podremos saber que son uno gracias a la rebelión del cuerpo que nos redimirá, y no sólo nos salvará digamos internamente, individualmente, sino también socialmente. Ser el oficiante, llevar a cabo el rito atávico del cuerpo, es lo que nos aleja de la falta de realidad del individuo de la metrópolis del gas. Como vimos al hablar de la sección cuarta, la rebelión del cuerpo es la rebelión social, demostrar lo que hay de mentira en la construcción de la historia, y es la rebelión ante la tiranía.

Pero hemos visto que la oposición queda sólo como esbozada. Al fin y al cabo el oficiante no tiene tampoco nombre y no puede tenerlo después de la caída de la noción de individuo. ¿En qué consiste entonces ser el oficiante?

En el estudio sobre Miró, Gimferrer explica porqué el pintor reclama para sí el anonimato. En ese mundo de la individualidad borrada sólo se puede reclamar el anonimato en el sentido de la profundidad esencial de nuestro ser, y por tanto común a todos. Por ello se descubre la profundidad ritual de nuestra vida. El artista se reúne con la colectividad y con el pueblo atávico, vuelve a la aldea y su originalidad es común a todos porque todos comparten el origen. No individuo, sino atavismo. El no-ningún y el oficiante se oponen, pero oblicuamente. Los objetos que Miró transforma, los objetos de la vida cotidiana que redimensiona en su obra, como un grifo o una cuerda en una escultura o en un collage, son los objetos del oficiante, son los objetos recién nacidos, porque el artista moderno ha vuelto al origen, ha vuelto al antes de la civilización, y su realidad es la del rito iniciático, primero. Su realidad es una primicia<sup>14</sup>. Por eso en Gimferrer

“Les targetes de vol diuen els nostres somnis  
i aquest espai sagrat és un retorn.”

Todo es tótem, la lata vacía del poema, el grifo de Miró, el ordenador dispuesto a contestar como un oráculo en el primer *Decálogo* de Kieslowsky. Al retornar al origen funda un espacio sagrado donde la profunda existencia del

<sup>14</sup> Véase también el poema de OCTAVIO PAZ *Fábula de Joan Miró*, que acaba así:

“Las miradas son semillas, mirar es sembrar, Miró trabaja como un jardinero y con sus siete manos traza incansable —círculo y rabo, ¡oh! y ¡ah!— la gran exclamación con que todos los días comienza el mundo.”

hombre coincide con la repetida a través de los tiempos y en la que confluiamos con la colectividad, ya no somos uno, sino todos ,y principalmente se llega a ello mediante el cuerpo, por eso el druida quema una mujer. Pero el sentido último del oficiante sólo se completa con el final del libro, negando todo lo hasta aquí propuesto.

## SIETE

En esta sección se habla de un hombre que contempla cómo es demolida una habitación. Es una simbolización del paso del tiempo y de la vida del hombre como lo que está destinado a pasar, lo que está continuamente en caída, que corresponde al tiempo instantáneo de que se hablaba en la sección cuarta, así como el tema del recuerdo y de la vida como un tiempo que se diluye ya la habíamos encontrado en la sección primera, que aquí se expresa en unos comentarios concretos sobre hechos pasados o sobre fotografías que se introducen como cuñas en el discurso de la demolición:

“A cops de pic i pala fèiem caure l’envà.  
 En un cabàs arpleguem la runa.  
 Guaita, en aquesta foto semblava que tingués  
 els ulls més clars.”

Y más abajo lo mismo:

“Sí, va ser quan anàvem cap a París. Jo duia  
 l’americana blava.”

El hombre mirándose a sí mismo, viendo a su tiempo que huye, viviendo de hecho en algo que no puede ser otra cosa sino el mismo huir del tiempo, es el que se mira en esa habitación en un espejo y sólo ve su máscara. Cada vez que se ve se deja de ver porque ya es otro y en sí no hay sino la semilla de lo que no es. Es el mismo niño que en la sección segunda se miraba también en un espejo y también en una cámara, como también transcurrirá en una habitación la octava y la décima sección del poema

Se ha hablado antes del cuerpo que nos devolverá al ciclo de la tierra y a nuestro origen y por tanto nos salvará del tiempo fugitivo donándonos algo así como una suerte de eternidad, del deseo de fijación del instante, dado que nuestro tiempo tiene la marca de lo instantáneo, pero que a través del cuerpo viviremos en lo que podría ser una especie de instante constantemente origi-

nal, donde todos los instantes serán el primero y el único, y se ha visto esta operación como lo que además de todo ello nos salvará de lo que se podría llamar la irrealidad a la que el mundo de hoy en día nos tiene condenados. Con todo ello seremos nosotros mismos y llegaremos a la vida verdadera ante la gran mentira que nos acecha desde todos los aspectos de la realidad. Pero como también habíamos visto ya, todos estos sentidos estaban solamente esbozados, ya que no sabíamos verdaderamente en qué consistía vivir ese instante detenido, y cómo era que se podía detener, tampoco sabíamos muy bien como vivir el tiempo de la reproducción de la tierra al que nos llevaría el cuerpo, aunque la asociación cuerpo-imaginería vegetal nos sugiriera esa pista, y finalmente no se sabía bien en qué consistía en última instancia la individualidad colectiva del oficiante, nos faltaba quizá el último dato. Vemos así que el libro es concebido como conjunto, como totalidad que es la constante reformulación de una pregunta y una respuesta, que se completan al mismo tiempo con el transcurrir del poema. Sólo es posible captar el significado correctamente leyéndose como un continuum, como un diálogo consigo mismo que siempre está naciendo y muriendo, cuya pregunta es al mismo tiempo respuesta y viceversa. Todo ello se relaciona por una parte con la concepción de Gimferrer de la poesía como medio de conocimiento en sí mismo. El poema no habla de una cosa y después habla de otra cosa, no expone y certifica y soluciona, porque no hay otra cosa sino el estar siendo él en ese momento, y no hay nada que exponer ni que recomponer sino es a él mismo. De aquí, como ya se ha apuntado, se deriva la tendencia metapoética de Gimferrer y de buena parte de la poesía del siglo XX. En este poema, por ejemplo, las reflexiones sobre lenguaje son constantes.

Y por otra parte esta forma de exposición tiene que ver con el mismo hecho de la temporalidad que quiere reflejar. Como dice Gimferrer hablando sobre *Piedra de sol*, cuya estructura está basada en

“constantes saltos hacia adelante y hacia atrás, fintas, zigzageos, esfumados, que, más que borrar, mezclan, superponen o identifican imágenes<sup>15</sup>.”

Fijar el instante en lo poético sólo se puede llevar a cabo no mediante un discurso conceptual, detenido, no con un enunciado sino más bien con una enunciación, con un poema movable, que se vaya construyendo a sí mismo, que sea tan temporal como la realidad de que habla, es decir, el hombre.

Así pues el significado no está completado porque el libro no está completado. A la proposición de fijación del instante le falta el último toque, ya que como hemos visto el sentido de las principales secciones del poema, la cuarta, quinta y sexta, está por redondear. Por eso ahora vuelve el hombre cuya temporalidad es la del instante que huye, su vida es la de la máscara en el espejo, su pregunta ante los astros continúa y su realidad tiene el mismo estatuto que

---

<sup>15</sup> PERE GIMFERRER, op. cit., 1980, pág. 39.

la ruina, es el mismo proceso de arruinar, la habitación siendo demolida. Es el hombre que siempre se está despidiendo de Las *Elegías de Duino*.

“Aquest home coneix,  
 ara, quan en silenci els parracs de paper  
 cauen de la paret en un desistiment sota la llum  
 morada de la tarda,  
 els noms d’aquests colors perduts en un mirall.  
 Aquest home coneix les mutacions verdes  
 de les fulles de l’alber posseïdes pel blanc.  
 Llís, el cel és un aigua, el reflex d’un reflex.  
 Té el color d’una rosa blanca quan s’ha marcit.  
 El color blanc: un lliri de llum sense color,  
 un encegament d’escuma blanca.  
 L’aigua ja no té el blau diamantí del vespre,  
 la duresa del cel d’un migdia de porpra.  
 Una lluna grogosa i el floc de neu d’un núvol:  
 els meus ulls veuen volves de blancor en un mirall.  
 A coberta, aquell home no parlava amb ningú.  
 Tenia a la mirada una habitació  
 lliurada a l’enderroc i al vent d’un vespre térbol.  
 Aquell home no veia les torratxes molsoses  
 ni el camí dels pirates sota la llum del far.  
 Veia la carcanada blava del transatlàntic,  
 la conciliació final del blau i el negre,  
 el domini ennegrit de la ferralla.  
 Cap al tard, vorejant la costa de les perles,  
 veia l’ombra d’un déu leviatànic.  
 Aquell home sabia el seu destí: la cambra  
 de runes, la nuesa de clarors d’un mirall.”

Aquí se mezclan la cuestión del conocimiento y la vida del hombre en función de la temporalidad del instante. Este hombre, que es el poeta, mira la realidad en su carácter de lo absolutamente fugitivo. Por ello no tiene ante sí al mundo, sino a la demolición del mundo. Conoce el instante, conoce las mutaciones de la hoja que se dan de un instante a otro en un proceso sólo aparentemente imperceptible. Lo único que, en cambio, para este hombre es perceptible es lo que está pasando, lo que está dejando de ser. Para él, y como consecuencia de conocer el instante, el mundo es un dejar de ser mundo. Así pues toda la realidad se le escapa, en definitiva, su destino es la muerte y la nada: su destino futuro y la realidad que le ha sido destinada en la existencia. El mundo le ofrece transparencia, el lirio una luz sin color, ya que los objetos han dejado de ser opacos cuando su consistencia se ha perdido en el abismo del instante, abismo que es, por otra parte, lo único que nos es dado vivir. Pero esta transparencia absoluta será transfigurada en la última sección del libro y recogida como ámbito donde se da lo real, el único hogar donde verdaderamente somos.

## OCHO

Esta sección expresa el horror y la soledad del artista contemporáneo. Es un discurso muy circular, no narra, no describe apenas, dice siempre lo mismo, la monstruosidad que ahora como antes y como siempre acecha al poeta, el horror sin nombre, atávico que consiste en ser él mismo, en ser desamparadamente él mismo, incluso antes de saber que es él mismo, cosa que ya hemos visto que es imposible. En esta sección se repite una y otra vez

“perquè jo no he viscut tots aquests anys:”

el tiempo del instante es el tiempo del origen, el pasado se ha difuminado, las fotografías de la sección anterior son la realidad que la rueda en la sección uno se ha de llevar, y se ha llevado, la vida del hombre no supone nada, el terror infantil del niño que se miraba en el espejo en la sección dos vuelve a ser el mismo horror del poeta que no ha vivido nada porque su historia es este momento, que es el primero del mundo. El cuerpo quizá nos vuelve al origen, nuestro ciclo es el de la tierra, saltamos por encima de la civilización, que precisamente significa lo que el hombre ha construido, tanto material como idealmente, pero precisamente por ello el mundo se nos escapa y quedamos absolutamente desnudos ante nada sino ante el horror de la misma soledad, y que es exactamente la misma soledad del lenguaje, o del no lenguaje, ya que

“i els mots sonen com un barboteig de butllofes,”

por eso esta sección lo que dice es una realidad absoluta, de la que es imposible salir, no sólo por la inmovilidad del tiempo en que vive el poeta, que incapacita toda posibilidad de cambio. No sólo porque el poeta sea el mismo monstruo que precisamente está temiendo que le alcance. Por la misma estructura y estilo, una sucesión que nunca se sucede, una repetición de lo mismo que no desemboca a nada sino a la noche.

En su libro sobre Miró, Gimferrer nos habla de la soledad del artista contemporáneo. Es una soledad doble y como nunca se había dado antes en la historia de la cultura. Está de espaldas a la sociedad, que ya no le pide ni se sirve de su trabajos. Esa sociedad en todo caso se sirve de él en el futuro, hace museos, pero no en el presente de la creación. El hecho comienza con el romanticismo y es el mito del poeta maldito. Y precisamente el artista no desea otra cosa, porque se ha instalado en el origen y de espaldas a una sociedad hacia la cual sólo tiene una actitud crítica, incluso destructora. Está solo ante sus congéneres. Por otra parte está de espaldas ante la tradición. No se apoya en lo anterior, sino que parte desde cero. La tradición, en la que el artista renacentista, por ejemplo, se sabía instalado, como al final de una cadena que luego sería continuada, queda obviada. Puede que reconozca maestros, pero sólo desea

hacer otra cosa diferente de ellos, y lo que más le preocupa es precisamente rehuir sus influencias.

El retorno al origen nos libera pero nos asola. Ante el mundo nuevo el mismo artista puede sentir la alegría del amanecer, y el horror a lo absolutamente desconocido y de imposible conocimiento, pues conocer es fundar, y nada puede ser fundado y mantenido, sino fundado y destruido. El artista no sólo no se puede apoyar en la obra de los demás, sino ni siquiera en la suya propia. Así Miró detesta todo academicismo, incluso el academicismo de ser Miró. El poeta está absolutamente desnudo frente a todo, entre otras cosas frente a ser él, el horror.

La salida final, que terminará de establecer todos los sentidos esbozados, que no sobrepasa el horror, sino que sencillamente nombra nuestro lugar, se determina en la sección final. Nuestro lugar es l'espai desert.

## NUEVE

Aparentemente esta sección no tiene comentario. Se trata de un eléctrico centelleo de colores y de imágenes absolutamente carentes de trabazón sintáctica. Pretende el adelgazamiento total del lenguaje, la resección del significado, ponderar el INSTANTE, para lo cual intenta aniquilar el discurso aun con la paradoja que ello significa. Puede que haya un simbolismo de los colores, y se sabe que para no significar podría haber utilizado el viejo truco de la página en blanco, pero yo creo que lo que se intenta expresar es el momento en el que el lenguaje es sustituido por la presencia, el momento de la unión donde ya no tiene sentido decir "lenguaje" ni decir "presencia", sino decir "todo". Es una enunciación de colores y objetos. Ni siquiera es caótica, no violenta ningún orden. No propone orden alguno ni su contrario. Es la imagen de la nada. Aparece. No ya algo, sino solamente aparece. Ve cosas. Aparentemente ve algo que puede relacionarse con una estampa campestre, perteneciente al mundo de la aldea o del poblado o de la granja en medio del claro del bosque, en un mundo asociable al de *Terra llaurada* de Miró, un mundo natural, próximo a las labores de la siega y la recolección, de la siembra y la fabricación del pan. El molino, la piedra, el canto del gallo.

La rueda del sol, la rueda del molino, como una mancha de color indeterminada, como en ciertos cuadros de Miró, los colores se mezclan, el rojo es el verde y el negro es el blanco. El pavo real, el dibujo de cuya cola suscita la constelación cósmica de la realidad, está en el centro y en todas partes, no hay centro, los colores se han mezclado porque no hay discernimiento, ya que todo

es lo real. No dice nada. Esta sección no tiene significado. No tiene sentido, podemos decir que es el *espai desert*, pero decirlo ya es hablar de otra cosa. Todo está presente porque nada está presente, excepto la misma presencia, la absoluta transparencia, todo se quema, todo relampaguea. Empieza resplandeciendo y acaba en lo negro. Da igual, lo negro es luz, la luz no ilumina nada. No existe el verbo alumbrar. No existen los verbos. Dios no ha creado nada. Esta sección acaece un día, o un año, o millones de años antes del primer día de trabajo de Dios. Es el caos en el que flota Dios, donde sólo hay presencia y nada presente. Es el ser puro.

Todo lo dicho se resume en Ø y ese es el comentario de la sección novena.

## DIEZ Y CODA

La misma estructura del poema dice su pleno sentido. En la sección novena sucede el ser. Intenta, en la cabriola final y totalmente imposible, anular el lenguaje, decir un lenguaje que anule el lenguaje, en la sección novena hay un texto, un poema, para entendernos, y no hay nada. Después, la sección décima vuelve a hablar. El lenguaje y el ser son lo diametralmente opuestos, algo que se puede rastrear tanto en la mística como en la lírica del siglo XIX. El dilema del poeta moderno, es decir, tanto de San Juan de la Cruz, como de Juan Ramón Jiménez, es que tiene que expresar con el lenguaje justo lo que el lenguaje niega. Gimferrer también intenta tal paradoja. Para ello desquicia al lenguaje tanto cuanto puede antes de la no escritura, es la sección nueve, la absoluta fulguración. Luego, sección diez, se dedica a decir qué ha pasado, lo cual no es el ser ya, ni mucho menos, es la sombra del ser, la sombra en que vivimos y a la que estamos condenados al hablar, es decir, al ser hombres.

Ante todo lo que ya se había extendido desde el principio del libro: al hoyo del ser se llega a través del cuerpo, el ser y el cuerpo proponen un mismo interrogante:

“tot un enigma  
com el teu ventre, la negror d’arrels  
del mont de Venus, l’antre del llampec  
que ens deixa als llavis un regust de sofre,”

Después la carencia del lenguaje. Hablo, y por tanto ya no soy. Volvemos a las palabras falsas, como solamente pueden serlo precisamente por ser palabras:

“Sempre les mateixes  
 paraules, amb el dring del fals metall  
 o el foc de palla, amb la claror fingida  
 de la quincalla, blanca i espectral  
 com si, un cop més, l’escena ja filmada  
 tornés a repetir-se”.

Se parece demasiado a la escena repetida que como oficialmente todos repetimos. Como oficiante volvemos al origen, pero lo que realmente le interesa a Gimferrer es la vuelta al absoluto origen, completándose así el sentido de la sección sexta, ese origen, del cual lo ritual es sólo el pórtico, es la nada del ser. Las palabras huecas se asocian con la postal que se hace trizas, la estampa de litografía, el lugar donde hay una imitación de la realidad, no la realidad. La verdadera realidad tampoco es la escena repetida ni las palabras falsas que la representan, sino el lugar del que todo lenguaje está ausente:

“Ni el vent ni les paraules ni la llum  
 en aquest sot, ni la foscor: l’absència  
 de les dades sensibles, com si el sostre  
 s’hagués obert al fred, i l’espai a l’espai.  
 L’espai xucla l’espai i el fa esclatar:  
 el sot de l’èsser s’obre al buidament.”

Habíamos visto que tanto el oficiante como el no-ningú carecían de lenguaje. A esa carencia no se opone el tener lenguaje, sino el no tenerlo absolutamente. El oficiante sólo es la vía, el gesto iniciático. El verdadero ser es a lo que se llega a través de la cremación que lleva a cabo, es la misma cremación. El mundo real, tanto el del alienado como el del sacerdote del bosque niegan el ser. Vivimos el tiempo del cuerpo que es el tiempo de la siembra y la recolección, es el tiempo del renacimiento, el tiempo del instante es el tiempo de la huida de la realidad, pero al entremezclarlo con el instante iniciático, al vivirlo como realización ritual estamos en el umbral del ser, podemos vivir en un instante redimido de su misma caída y convertido en el instante ritual, porque hemos empezado a borrar nuestra individualidad. El druida nos aproxima al hoyo del ser en tanto que nos aproxima al anonimato, pero hay que dar un paso final, el de la ausencia. El tiempo del animal y el del hombre aunque aparentemente se excluyen en la sección quinta, son el mismo, como allí también se dice, porque el hombre para llegar al ser tiene que superar su temporalidad del instante y llegar al hoyo del ser donde tampoco hay tiempo. El instante se salva en el instante donde no hay tiempo, por tanto el instante fijado.

El niño que se miraba en el espejo en la sección segunda, el hombre que hacía lo mismo en la sección séptima y que vivía desdoblado, sabiéndose y por ello mismo no siendo, aquel que en la primera parte no podía tocar la realidad porque se deshacía, el horriblemente desdoblado de la sección octava que de repente se da cuenta de que es el mismo monstruo que viene a devorarlo, el

hombre escindido de la modernidad, el de la imposibilidad, el de la absoluta separación, el que ha inventado al individuo, que es su propio muro, el hombre que escribe novelas, el pintor que se mira a sí mismo desde su propio cuadro, el hombre que está solo, únicamente ahora se reúne, en la completa caída y desaparición del lenguaje y por tanto de sí mismo, sólo entonces es la respiración del mundo, sólo entonces es el mundo:

“Escoltant el no-res, respirant una absència  
d’aire en una campana pneumática, en un zero  
baromètric, el buit de la gelor,  
en un no-temps i en un no-espai, el buit,  
el no-espai que em respira, els pulmons  
poderosos, i soc la respiració,  
sóc l’alè del no-espai, quan inhala  
i exhala, quan m’exhala en un espai tancat,  
aquí, a la cambra fosca, al cel convex  
que refusa la llum, i sento com m’aspiren  
els pulmons de la nit en una cambra,  
sento el batec, sóc el batec, el cel  
que batega, la llum que ha retingut l’alè  
per deixar una claror despullada a l’espai,  
per despullar l’espai fins i tot de claror,  
perquè vegem el fons del sot de l’èsser,  
perquè vegem l’espai sense claror ni fosca,  
perquè vegem l’espai on no hi ha espai,  
perquè vegem l’espai que és tot l’espai.”

Así pues finalmente individuo y ser quedan opuestos, así como lenguaje y ser, el ser queda definido o señalado como lo indeterminado, como lo irreduciblemente otro. Durante toda la exposición he relacionado lo que *L’espai desert* tenía en común con el arte contemporáneo y sin duda lo tiene, tanto que he intentado que esas características funcionen como clave de lectura de la obra, pero la obra por sí misma nos lleva a resultados nada contemporáneos si entendemos por contemporáneos el arte posvanguardista, sino próximos al romanticismo y al simbolismo, como la carencia del lenguaje, o como el mantenimiento de la trascendencia. Si el ser es lo radicalmente otro es lo que trasciende el mundo, es lo que está más allá. Tanto el mito de la arcadia como la idea de progreso mantienen la trascendencia. En la poesía de Juan Ramón Jiménez el ser, el absoluto que infructuosamente busca el poeta está siempre antes o después, nunca ahora, o está más lejos, nunca aquí. En Jorge Guillén, en cambio, me arriesgo a decir que es lo que está presente, y no se busca nada más, porque ello ya es lo que hay, lo que existe.

El problema es que yo considero paradójico que Gimferrer comparta rasgos del siglo XX y del XIX, pero él considera la edad contemporánea como un periodo que empieza con el romanticismo, con lo que siglo XIX y XX son una misma cosa y no hay ninguna contradicción. Así se expresa el mismo Gimferrer:

“Yo diría que ‘poesía contemporánea’ es la que empieza con Baudelaire y se configura en Rimbaud y Mallarmé, aunque podría retrotraerse al romanticismo y a Hölderlin. Hablando en términos históricos, llega un momento en que la poesía deja de responder a una demanda social explícita.<sup>16</sup>”

No importa. La contradicción es interna. Es cierto que hay una evolución continua y que en muchos aspectos, por ejemplo sociológicos, vivimos a la sombra del romanticismo. Al final de ese camino está Miró, pero el mismo Gimferrer explica que sobrepasa esa evolución y que inaugura otra cosa. Ha habido un corte tremendo en los inicios del siglo XX, un corte tan tremendo que incluso se puede pensar la historia de occidente desde Platón hasta Nietzsche y luego otra vez a partir de Nietzsche. Lo que pasa es que ese cambio no ha sido asimilado y tardará mucho en serlo, suponiendo que ello sea viable. Quintín Racionero explica como la filosofía de Heidegger es urbanizada por Gadamer, transformada. En definitiva es una filosofía inútil para construir una civilización. Así se habla de varias posmodernidades, una de las cuales es el regreso a lo anterior. Se dice que han caído los dogmas, por lo tanto todo vale, en el terreno del arte plástico, por ejemplo, con lo que se eleva tal juicio a dogma y se vuelve a estar tranquilo. Pero a pesar de que en nuestros días reina una confusión enorme no se puede considerar el romanticismo y el siglo XX como una misma cosa, ni siquiera como cosas que pertenecen a un mismo conjunto.

Y ello queda demostrado, creo, en el hecho de que los rasgos que podemos registrar como posmodernos o pertenecientes a cierto arte vanguardista, actual, excluyen los que son propios del período anterior al siglo XX. Gimferrer los une en el poema, y yo creo que es una contradicción en sí misma, irresoluble.

Gimferrer empieza hablando de la rebelión del cuerpo y propone el poema como un itinerario que se recorre en el descubrimiento del cuerpo, porque el cuerpo es nuestra realidad. Al final el cuerpo es lo que nos conduce a la nada, que es el ser. El cuerpo se ha vuelto a ocultar, de hecho en el último fragmento el cuerpo se vuelve a considerar como enigmático, que es la marca propia de la sociedad que Sade, artista precursor de lo contemporáneo, quería combatir. El cuerpo se ha vuelto a hacer enigmático, como en el renacimiento, sencillamente porque la realidad no le ataño, porque la realidad ataño al espacio desierto nada más.

El individuo coincide con la nada y con el todo. La posibilidad para que el hombre sea reside en que deje de ser él. Ello se conecta con el lenguaje como separación, ya que si decir o conocer fuera tener la realidad, la realidad del hombre sería el hablar. Como hemos visto aquí es todo lo contrario, es el lugar donde no hay palabras. El pensamiento de la modernidad, de la trascendencia es el de la unidad, el hombre y el mundo no pueden cohabitar, se excluyen, se

---

<sup>16</sup> SERGIO VILA SAN JUAN, art. cit., Quimera, n° 7, mayo 1981.

excluyeron desde la expulsión del paraíso. El hombre es el que está caído de la realidad, para llegar a ella debe dejar de ser hombre. En esta época reina la paradoja, porque el hombre engendra la tremenda paradoja de ser el que no quiere ser, de querer decir lo que no puede ser dicho, de desear, lo cual significa proyectarse hacia lo que no se es. Su deseo equivale a un desear dejar de desear o a un desear tener deseos. Nunca es un deseo a secas, nunca hace nada simplemente, ejecuta siempre una acción partida de sí misma y está siempre lejísimos de sí mismo, es una imagen en el espejo porque siempre está más acá de la realidad.

Gimferrer habla de la reunión con la colectividad, y a ello apunta el símbolo del oficiante. La vida es un ritual, Miró trabajando en la aldea, compartiendo su trabajo, Octavio Paz reuniéndose con el otro en *Piedra de sol*, todos saben que su vida es la vida con el otro. Pero sólo se puede ser con el otro si el otro y yo somos diferentes. Sólo puede haber diálogo si hay dos que dialogan. Y sólo se puede tocar otro cuerpo si yo soy un cuerpo diferente de aquel. Nada de ello es posible desde el espacio desierto. En el espacio desierto lo que no es posible es la preposición: “desde”. Sólo es posible “en”. Un “en” que además se anula a sí mismo, que no puede ser ni siquiera un “en” porque no hay nada para estar dentro de otra cosa. La única oración aplicable al espacio desierto es: es. Pero no el “es” de existir, sino el copulativo, un “es” copulativo que no une nada, que no copula nada porque sólo es cópula de sí con sí. En realidad es imposible de expresar, sólo se puede señalar como lo que está más allá.

Miró postula el tótem, Gimferrer en las tarjetas de vuelo también, un artista como Miró vuelve al origen porque la realidad es lo que tiene delante, redescubre la realidad, y nos dice que la realidad es, nada más y nada menos que “esto”. La vuelta al origen es la vuelta al primer día del mundo, al primer amanecer. Gimferrer vuelve al día anterior al mundo, cuando todavía no hay nada. En vez de realidad tiene las manos agónicamente vacías. El tótem y el símbolo son lo irreconciliable, porque el símbolo apela a lo que no es, señala, lanza su realidad fuera de sí a otra cosa, para nosotros sólo es un conducto. El tótem en cambio se representa a sí mismo, dice que representar es ser real, dice que la realidad existe en él. Y precisamente la marca del lenguaje carente, el lenguaje como imposibilidad es el gran símbolo. La modernidad es un símbolo, su lenguaje nunca es lo que es, siempre otra cosa, apela siempre al otro de sí, se presenta como mentira, simboliza el ser. El lenguaje nunca es él mismo, precisamente porque no puede “ser”. La realidad está siempre más allá, como el grito de los ánades llamando desde el país de los muertos.

Fijar el instante ha sido negar el instante. ¿Negación de Borges, de Rilke y afirmación de Petrarca. Todos los instantes, todos los fragmentos de *L'espai desert* tienen que ser un todo que los supera, que se instala en otro sitio y que los redime precisamente de ser instantes, y al autor de ser instantáneo, porque lo que quiere es la vida en la unidad. Con ello lenguaje es expresión, y no actividad del espíritu en el fondo porque la actividad del espíritu que se persigue no está en este mundo, por lo que sólo puede ser señalada, nunca actuada. El

hombre moderno, como ya dije es el de la soledad irreconciliable. Leyendo *L'espai desrt* se respira la misma soledad que leyendo a Petrarca o a Quevedo o a Cernuda. Es el poeta a solas eternamente consigo mismo, ausente incluso de sí mismo, buscándose desesperadamente sin saber que esa forma de buscarse es lo que causa que no se encuentre. Mejor dicho, sabiéndolo plenamente y aún así incapaz de otra cosa. Quiere salir del laberinto de espejos porque no sabe que ese laberinto es justamente la realidad.

Gimferrer quiere reunir los fragmentos, es decir llegar a lo uno. Cuando al final de *Ciudadano Kane* el periodista se pregunta si no hay una palabra que dé sentido a los fragmentos que se nos han presentado como la vida de un hombre, unos fragmentos desordenados, que no recogen sus momentos claves, sino sencillamente algunos, nadie le sabe decir. Nadie sabe el significado de Rosebud, su última palabra antes de morir. Entonces se ve el trineo de cuando era niño, entre el marasmo de muebles y estatuas y cosas inútiles que se han de quemar, pone Rosebud, y la palabra arde. Es absolutamente maravilloso. ¿Hemos perdido la palabra, la clave, lo que unifica, y por tanto siempre estaremos huérfanos? Es lo que explica *L'espai desert*. ¿O la palabra ha salido de la realidad, no es la realidad del hombre, como hasta ahora se pensaba, esa teoría ha dejado de valer, desengañados sabemos ahora que sólo quedan imágenes?

Parece que Gimferrer responde a Eliot y a Paz. En su libro sobre la poesía del mexicano postula la cultura como un diálogo al que no se puede sustraer el intelectual, cuyas manifestaciones no puede obviar como si viviera en la no historia. Pero eso es lo que hace el artista del origen. Gimferrer parece optar por la soledad dialogística. Eliot dice que sólo hay un montón de fragmentos, y al final está frente a los fragmentos, a la puerta que se abre una sola vez, que no tiene la clave, la llave total, ante el espacio desierto que es su tierra baldía se pone a pescar y se sabe absolutamente único. Paz se une con el otro para lo cual tiene que ser él mismo, concreto, sabe que es hombre, que no es dios, que le corresponde el lenguaje y la materia y la inseguridad, pero también tiene el prurito, el de la unión, el de ser uno con el todo, para lo cual postula la anulación del lenguaje. Gimferrer es el que va más allá de todos. Le da la vuelta a la tierra baldía de Eliot y la convierte de un sitio seco en el que no se puede vivir (por cierto también se puede registrar en *The waste land* la oposición entre lo vegetal y lo seco, así como la fauna tiránica en varios momentos de Paz, como *Piedra de sol* y *Pasado en claro*), en el desierto de toda realidad donde se da el ser. Huye del mundo fragmentario y se instala en la absoluta unidad. Esto se puede ver también en Octavio Paz, pero queda la duda del lado de la trascendencia a que se adscribe, fluctúa. Así pues en esta escala es el catalán el que más claramente se aleja de unos postulados artísticos que parece que son del siglo XX, pero que este siglo no ha asimilado del todo. A lo mejor el desconcierto de fin de milenio de que se habla no es más que el desconcierto de alba de un tiempo nuevo.