

Congreso Internacional Imaginarios Culturales y Pensamiento Literario en el Tardofranquismo y la Transición

UPF

Enric Bou (Università Ca' Foscari, Venecia)

¿Metapoesía o metaliteratura? Pedro/Pere Gimferrer: reflexión metapoética y ensayo literario

Después de una reflexión sobre el concepto de “metapoesía” analizo el sentido del mismo en dos libros de ensayos de Pere Gimferrer: *L'agent provocador / El agente provocador* e *Itinerari d'un escriptor/ Itinerario de un escritor*.

Enric Bou es Catedrático de Estudios Ibéricos en la Università Ca' Foscari Venezia. Sus intereses de investigación abarcan un amplio espectro de la literatura española peninsular y catalana del siglo XX, pero en especial la poesía, la autobiografía, la ciudad y la literatura y el cine español. *Invention of Space. City, Travel and Literature* (2013), *Irradiaciones. Estudios de literatura y cine* (2018), y la edición de Jaime Salinas, *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia íntima* (2020). Actualmente es el editor de Rassegna Iberistica.

¿Metapoesía o metaliteratura? Pedro/Pere Gimferrer: reflexión metapoética y ensayo literario

Enric Bou, Università Ca' Foscari Venezia

En esta comunicación se estudia la producción ensayística de Pere Gimferrer en relación con una cuestión que ha sido destacada por la crítica: el carácter metapoético de su poesía. También en el ensayo Gimferrer desarrolla una potente reflexión metaliteraria que llega a muestras destacadas en ensayos sobre autores específicos o bien en sus prosas del *Dietari* o *Los raros* que puede ser ampliada a sus (auto)ensayos. Si la reflexión metapoética significó en un principio un paso necesario en la búsqueda de la expresión auténtica del yo (alternancia del castellano y catalán), la práctica metapoética en catalán sirvió para definir su intervención en ese campo literario. Los ensayos confirman una propuesta literaria ambiciosa y original en el panorama literario de la transición.

Una poesía auto crítica y autoreferencial

Un texto supuestamente autobiográfico nos proporciona otras claves de lectura de esta autoreferencialidad:

Naturalmente, soy la misma persona que solía ser. El envejecimiento es un simulacro; fingimos que dejamos de vivir en el instante eterno y pleno que es nuestra juventud. Naturalmente, estoy en Barcelona, en 1958, y leo a Rubén Darío, a Rimbaud y a Lautréamont, y sueño con una palabra que, como las suyas, sea tan poderosa que se muestre

capaz de transfigurarlo todo, ya que no a ojos vista, sí en su argamasa moral(...) , naturalmente que hay que llevar siempre la contraria a los más adultos, naturalmente que aceptar ser más adulto es capitular, naturalmente que un poeta debe hacer siempre, de modo sistemático, lo opuesto a lo que de él se espera, (...)

La declaración en su “Autorretrato” de 1994 (“naturalmente que hay que llevar siempre la contraria a los más adultos, naturalmente que aceptar ser más adulto es capitular, naturalmente que un poeta debe hacer siempre, de modo sistemático, lo opuesto a lo que de él se espera”) parece llevar un eco del slogan de Ezra Pound: “Make it new!”, que ejerció una influencia duradera no solo en los poetas, sino también en la recepción de la poesía del siglo XX en la crítica literaria.

La voluntad de ruptura se asocia a Gimferrer desde sus inicios. Como afirmó J.J. Lanz: “En *Arde el mar* se dan por primera vez claramente los dos ejes temáticos sobre los que discurrirá la poesía de Gimferrer: la belleza (vívida, cultural o poética) y el tiempo (la infancia, la adolescencia, la muerte, el cambio de la persona a lo largo del tiempo, etc.)”. (1990 30). La antología de Josep M. Castellet *Nueve Novísimos* generó un gran interés, pero también una reacción brutal entre los no seleccionados y voces afines. La idea de ruptura fue matizada por Guillermo Carnero, quien escribió:

Castellet exageró la voluntad de ruptura (...), la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1960-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social o bien, una primacía del lenguaje poético por encima de cualquier exigencia contenidista. (Carnero, Guillermo, 1988: 76)

Amparo Amorós negaba abiertamente la existencia de ruptura en relación con esos poetas. Definía así a los integrantes del grupo:

unos *enfants terribles*, irreverentes y dinamiteros, listos, cultísimos (hasta el fárrago y la indigestión) con vocación cosmopolita y estética, traviesos y refitoleros, exquisitos, elitistas, con ínfulas de niños bien, complejo de superioridad cultural y propósito de apabullar a los ignorantes a golpe de cita e imponer desde el Olimpo su modelo a los necios, irritantes en su pedantería y decadentes hasta la afectación (quién lo duda?). (Amorós, 63)

Un punto de discusión recurrente entre la crítica ha sido en relación con la ideología estética del grupo y en concreto con la fuerte presencia de una reflexión autorreferencial que demuestran gran parte de los nuevos poetas novísimos. Carlos Bousoño, por ejemplo, consideraba que en todo texto metapoético existe la voluntad de desmitificar el lenguaje restrictivo del poder, y aclaraba:

toda crítica a la potencia deformadora de la realidad y la experiencia que posee el lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el Poder social, se convierte de suyo en una manifestación, no sólo de insolidaridad, sino de franca rebeldía contra ese Poder deshumanizador (...). Quiero decir con esto que el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del Poder social (...), ya que el sometimiento y esclavización

del lenguaje por ese Poder viene a ser la forma más sutil (y, por tanto más difícil de neutralizar) de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual (Bousoño, 247-8).

Juan José Lanz en un número monográfico de *Ínsula* dedicado a "Los compromisos de la poesía", al referirse a "la estética comprometida" de los novísimos, detectaba una protesta pero que "se hace sutil, esquiva, resbaladiza" para evitar los mecanismos de control de la censura, "modos de compromiso indirecto" que afectaban fundamentalmente al lenguaje y en su opinión se cifraban en "la problematización de las relaciones entre palabra y realidad práctica" (Lanz, Juan José, 2002: 9).

Por su parte Joan Oleza y Jenaro Talens, defendieron la tesis de que el discurso metapoético viene a reforzar el carácter autónomo del texto, contrariamente a las opiniones expresadas por Bousoño y Lanz. Joan Oleza y José Luis Ángeles, por un lado, señalan que el Formalismo y el Estructuralismo crearon "el sueño de la autosuficiencia del lenguaje" y asignan a esta tendencia ese volverse de la poesía sobre sí misma:

En una ceremonia propia de la ameba la poesía se secuestraba a sí misma y el poeta excavaba gozosas trincheras tras las que parapetarse de la vida. Bousoño dijo que ese volverse de espaldas del lenguaje a la vida era un gesto de rebeldía, pero esto, a estas alturas del pensamiento teórico, resulta una broma, o lo que es peor, una coartada (Oleza y Angeles, 248-9).

Jenaro Talens también empleó el término "coartada" para referirse a la práctica metapoética de los "Novísimos"; y afirma que la ambigüedad con que se aborda la cuestión de la función social de la poesía de los años setenta parte de la utilización que se ha hecho del ambiguo concepto de "metapoesía" propuesto por Carlos Bousoño. Talens señala que la función operativa del término no fue definir una forma de escritura sino más bien "dar por sentada la existencia de una poesía que no fuese al mismo tiempo metapoesía, esto es, aceptar la posibilidad de existencia de lo que Derrida llamaría una metafísica de la presencia, es decir, de algo que está ahí y de lo que nosotros nos limitamos a hablar" (Talens, Jenaro, 55). Esta concepción de lo "poético" sería deudora del programa romántico-becqueriano según el cual el poeta sería, una vez más, el depositario de ese "algo" intangible e inexpresable. Un testimonio radical es el de un poeta no incluido en la antología de Castellet. José Miguel Ullán, calificó a los novísimos de "nuevos perros guardianes del orden establecido" y añadía:

Es normal que surja el sano alivio de ver renacer una poesía providencial, esteticista y neodecadente, a tono con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval. Ahora bien: se engañará sólo quien quiera. La poesía o es heterodoxa o no es. Y bajo el nombre de vanguardia también puede esconderse todo lo más retrógrado de una época; la subpoesía mencionada es un producto fofo, que no conoce ni la erección ni las tormentas. (Lanz, 1998: 509-510)

Conclusiones del estudio de J.J. Lanz:

Del estudio de la reflexión metapoética en la obra castellana de Gimferrer, podemos deducir algunas conclusiones. En primer lugar, deberíamos señalar que la preocupación

metapoética del autor catalán está presente a lo largo de toda su obra y que va en grado ascendente, hasta alcanzar su culminación en *Els miralls*. (...) la metapoesía supone, por un lado, crítica del lenguaje realista, en cuanto que trata de desmitificar y negar la relación lenguaje- realidad, y, por otro lado, es reflexión sobre la propia obra, en cuanto que se plantea la misión del poeta o la realidad del poema, etc.;

Distingue dos etapas:

En la primera etapa, la metapoesía nos descubre el poema como reordenación de los hechos del pasado, que resulta ser una realidad totalmente independiente de la que fue; la reflexión metapoética de la segunda etapa significará un paso necesario en la búsqueda de la expresión auténtica del yo, que tendrá aún dos estadios evolutivos más: el abandono del castellano y la práctica metapoética en catalán, y, por otro lado, el abandono de la práctica metapoética en su poesía catalana. (Lanz 1990: 50)

Arturo Casas, uno de los pocos teóricos sólidos en ámbito ibérico, parte del presupuesto de que una investigación satisfactoria de la heteronomía del discurso, correlato de la indefinición misma de los límites de lo real y lo falso, establecería el verdadero umbral de la metaficción posmoderna. En la tradición inaugurada por Hutcheon señala en la emergencia del comentario disruptivo — comentario que ni sanciona ni explica, que no compone tramas ni disloca marcos y revela el artificio de todos los ajustes— una pista inequívoca del impulso que empuja a cruzar ese umbral. (2011: 2).

Conclusión de Arturo Casas:

For Talens, the alternative is none other than to reflect on what can be defined as the metapoetic function. Based on the assumption that all language is powerful language and the language of power, the metapoetic function must be "critical reflection on power, as it is inscribed in language" (Talens, *El sujeto* 267). (2011: 7-8)

Un libro más reciente, de Daniella Jancsó, *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*, explica que la función dominante de la metaización en la poesía no es una especie de distanciamiento: no tiene como objetivo la destrucción de la ilusión estética y no conduce a una mayor conciencia del medio y a reflexiones sobre la ficcionalidad del texto (Jancsó 2019: 224). Concede la mayor riqueza de la poesía en lo que respecta a “metareferential reflections” incluso antes del *metareferential turn*:

metapoetry can be enlisted neither as a sign of cultural maturity; nor of cultural exhaustion; nor of cultural weakness; nor of a high-cultural situation; nor of an enhanced literacy. What is, then, the main function of metareference in poetry? And how to account for the striking generic differences in the effect of metareferential elements? (225)

Para responder a esta pregunta recurre, entre otros a Jonathan Culler, Hamburger, Weber. En *Theory of the Lyric*, Jonathan Culler abogó por una concepción de la lírica como un género no mimético (Culler 2015: 1). Basándose en *Die Logik der Dichtung* de Käthe Hamburger, Culler desafía la tendencia en los estudios ingleses de tratar la lírica "como una representación de la acción de un

hablante ficticio" (Culler 2015: 2), un enfoque que es en efecto una variación de la visión de la lírica como mimesis de la experiencia del poeta:

Käte Hamburger rightly treats lyric not as world-creating fiction but as real-world utterance, albeit of a special kind. [...] The epideictic element of lyric, which certainly involves language as action but not of a fictionalizing kind, is central to the lyric tradition: it includes not just praise or blame but the many statement of value, statements about the world that suffuse lyric of the past and the present [. . .] Lyrics do not in general performatively create a fictional universe, as novels are said to do, but make claims (quite possibly figurative ones) about our world. Keats's "Ode to a Nightingale" does not posit a fictional universe in which people talk to birds but articulates desires in our world (Culler 2015: 127–128).¹

Es importante diferenciar sistemáticamente la poesía de la ficción y el drama, que son, por definición, miméticos. La orientación mimética de la ficción y el drama explica el hecho de que experimentamos la metareferencia en estos géneros en términos de una dinámica entre ilusionismo y antiilusionismo. Cuando un género mimético pone al desnudo sus medios de representación, la desestabilización de la ilusión estética es tanto más sorprendente. Por el contrario, los metapoemas líricos no desestabilizan la ilusión estética por la sencilla razón de que, típicamente, no hay nada que desestabilizar: "[l]yric is not fictional utterance but the real utterance of a subject of enunciation" (ibid., 121). (225-26)

Alfred Weber escribió un artículo fundacional, "Kann die Harfe durch ihre Propeller schießen? Poetologische Lyrik in Amerika" [Puede disparar el arpa a través de sus hélices. Poesía poética en Norte América] (1971: 181). Posteriormente, Weber adoptó el término poesía autorreflexiva y mejoró la definición exigiendo el predominio del tema metapoético. El género de la poesía autorreflexiva denota el tratamiento en el poema de al menos un aspecto de la teoría del autor, o poética, como su preocupación temática principal y abierta.

This thematic genre includes all poems that deal with the poet (his position and function in the culture and society of his time), with the writing of poetry (the creative process and the problems of language), and/or with the poem (the work of art, its structure and its quality). That is, all self-reflexive poems have as their dominant subject and central theme any aspect of the poet's poetics (Weber 1997: 10).¹⁵ (Jancsó 8)²

¹ Käte Hamburger trata acertadamente la lírica no como una ficción que crea un mundo, sino como una expresión del mundo real, aunque de un tipo especial. [...] El elemento epidíctico de la lírica, que ciertamente involucra el lenguaje como acción pero no como un tipo de ficción, es central en la tradición lírica: incluye no solo elogios o reproches, sino también las muchas declaraciones de valor, declaraciones sobre el mundo que lírica abundante del pasado y del presente [. . .] La lírica, en general, no crea performativamente un universo ficticio, como se dice que hacen las novelas, sino que hacen afirmaciones (muy posiblemente figurativas) sobre nuestro mundo. La "Oda a un ruiseñor" de Keats no postula un universo ficticio en el que las personas hablan con los pájaros, sino que articula deseos en nuestro mundo.

² [E]l género de la poesía autorreflexiva [...] denota el tratamiento del poema de al menos un aspecto de la teoría del autor, o poética, como su preocupación temática primaria y manifiesta. Este género temático incluye todos los poemas que tratan del poeta (su posición y función en la cultura y la sociedad de su tiempo), de la escritura poética (el proceso creativo y los problemas del lenguaje), y/o del poema (el obra de arte, su estructura y su calidad). Es decir, todo poema autorreflexivo tiene como sujeto dominante y tema central cualquier aspecto de la poética del poeta (Weber 1997: 10).¹⁵ (Jancsó 8)

Esta triple distinción es la que fundamenta el enfoque del reciente libro de Daniella Jancsó. Las categorías de Weber justifican que la reflexión metapoética se fundamenta en la *poesis*, el *poeta* y el *poema*. (Jancsó, 13-14)

En el caso de los poetas que escriben ensayo autoreflexivo, sobre la propia obra, se produce una proyección de los términos expuestos en la poesía hacia el ensayo, como una redundancia. Véase el caso de Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, T.S Eliot, Emily Dickinson, Wallace Stevens, Harryette Mullen, por citar sólo algunos ejemplos. En el caso de Pere Gimferrer muchos de sus ensayos críticos funcionan como paralelo de la reflexión metapoética tan característica de su poesía.

Iberismo atlantista

En un artículo de julio de 2003, Gimferrer planteaba, a partir del poema de Rubén Darío “Salutación el optimista” una especie de pan-iberismo que llevaba a las dos orillas del Atlántico. Recordaba que la tendencia al adanismo que solía “propiciar la percepción difusa de que la comunicación entre las literaturas hispánicas de ambos lados del Atlántico se inicia en los años sesenta del siglo XX y se centra en el Premio Biblioteca Breve y en Seix Barral”. Reivindica el caso del joven Rubén Darío como el de alguien que “desembarca en la Barcelona modernista y relata su experiencia en una crónica que será incluida en el volumen *España contemporánea* y cuyo deslumbramiento eufórico contrasta con el tono de abierto sarcasmo que en Madrid reserva para hablar de varios académicos”. Añade un repaso de los habitantes sesentinos de la ciudad de Barcelona:

¿Qué ocurre, con todo, en los años sesenta? Que, a partir sobre todo de 1967, se produce en Barcelona, centro de la industria editorial y alternativa sociológica al Madrid franquista, un pujante movimiento cultural que atrae a destacados escritores de Iberoamérica, algunos de los cuales fijarán su residencia en esta ciudad (tal es el caso de Vargas Llosa, Donoso, García Márquez, Jorge Edwards o Sergio Pitlor) y otros obtendrán el Premio Biblioteca Breve (alcanzado ya por Vargas Llosa en su primera convocatoria y que recaería luego en Cabrera Infante, Vicente Leñero, Adriano González León y en Carlos Fuentes) o se vincularán en distinta forma y grado a Seix Barral (tal fue el caso de Cortázar, y más tarde de Rulfo, Manuel Puig, Octavio Paz, Neruda, Uslar Pietri, Otero Silva, Mutis u Onetti).

Destaca que estas presencias tenían, como en su tiempo la de Rubén Darío, un doble valor, en un país sometido a una férrea e ignorante censura:

ejercían una función supletoria, revulsiva y aguijadora respecto a la literatura producida en España; suplían, más aún que lo que aquí no podía escribirse a causa de la censura, lo que no se escribía porque el tajo de la guerra civil había truncado el curso normal de una literatura inserta, a las alturas de 1936, en la modernidad a la que había ingresado unos cuarenta años atrás gracias precisamente a Rubén Darío y que en la inercia de una dura posguerra había encontrado un óptimo pretexto para regresar a la autofagia inmovilista que ya la había empezado a devorar en la segunda mitad del siglo XIX, salvados unos contados grandes prosistas: la presencia venturosa de Clarín, de Galdós o de Juan Valera no debe, en

efecto, eximirnos de recordar que Núñez de Arce es estrictamente contemporáneo de Mallarmé.

La irrupción de la literatura iberoamericana fue “providencial para los jóvenes e incómoda para buena parte de los más asentados”. Reconocía la ilusión de una alianza de periferias y orillas: “Muchos, en los sesenta, vimos -y, en buena parte, no nos faltó razón- el germen de una posible alianza de periféricos de ambas orillas ante una literatura estancada casi hasta la necrosis”. Pero por desgracia no ha habido cambios, el cerrojo carpetobiedma-hispano sigue funcionando a la perfección y su opinión queda en un meritorio *wishful thinking* :

La situación hoy ha variado; en palabras de Juan Goytisolo, los españoles se creen a menudo "nuevos ricos y nuevos europeos": pero, como en el pasado, siguen siendo a menudo escasamente políglotas, y raro es, aun hoy, que la actitud más común en los tiempos del fin del franquismo y de la transición -esto es: tomar como un todo el conjunto de las literaturas hispánicas, pues es manifiestamente un todo (bástame el testimonio de Jordi Rubió i Balaguer en precisamente *Historia general de las literaturas hispánicas*) y no atrincherarse sólo en la península Ibérica- sea hoy la actitud predominante.

Para culminar con una fuerte opinión iberista y periférica:

No nos engañemos: vuelve a ser minoritaria. Y, sin embargo, a todas luces el futuro de todas nuestras literaturas, en sus diversos países y lenguas (sí, en todas ellas, pues ya dijo Octavio Paz: "Nuestra cultura será siempre una cultura mutilada si olvida al portugués y al catalán", y algo de esto sabían Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, lectores de Verdager, o Unamuno, lector de Maragall, no menos que Dámaso Alonso, lector de Ausias March) dependerá en gran medida de nuestra capacidad para sustraernos a la clausura mediante la mutua comunicación. De lo contrario, habría que preguntarse, con Rubén: "¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?", y también: "¿Callaremos ahora para llorar después?".

Me interesa este artículo porque recoge algunas preocupaciones -y sueños- del momento clave del sexenio liberal (1975-1981), el que recogía las aspiraciones del momento final de la dictadura. Es un falso fragmento de memoria dirigido a la reevaluación de su compromiso político, también del sistema literario hispano y de sus frecuentes disfunciones.

L'agent provocador / El agente provocador

Un breve libro de 1997, publicado en paralelo al poemario *Mascarada* y con el que hay evidentes concomitancias³, es testimonio de una transformación importante en las reflexiones metapoéticas de Giumferrer. Como dejó escrito J.A. Masoliver Ródenas:

³ Ver la reseña Masoliver.

El agente provocador establece una serie de relaciones o «acciones concertadas»: la crisis personal que coincide con la crisis colectiva, los distintos agentes provocadores y la revelación última, en la que se identifican el cuerpo del texto (escritura o lectura) con el de la mujer amada, ambos expresión de la vida verdadera o vida interior. Poco dado a detalles de su vida privada, hay sin embargo una serie de datos, posibles ahora que ha cambiado en su escritura el ángulo de orientación: el centro no está ya en el personaje poético, sino en el individuo. (Masoliver Ródenas)

Descubrimos que, al parecer, el joven poeta Gimferrer estuvo fascinado por el vivir subversivo, y en particular la figura de Trotski, poseedor de «una inteligencia aplicada a la producción de una nueva forma de vida, la revolución permanente, es decir, la vida como poema». Asocia al líder revolucionario a Rimbaud y Lautréamont con los que comparte «la neutralidad, la precisión, al servicio del apasionamiento» y le ofrecen «la conexión con el mundo interior». Son -junto con Maria Rosa Caminals, los agentes provocadores, «alguien que *actúa* y que *provoca* unas reacciones determinadas en mi conciencia de mí mismo». El autor se presenta a sí mismo como un adolescente “emparedado”, retirado del mundo, sumergido en la lectura:

Aún me recuerdo ahora, en algún momento de los años sesenta, yo solo en aquella habitación (el santuario, y también el empalagoso sarcófago, del cerco familiar), absolutamente emparedado, como el Fortunato del cuento de Poe (tras los ladrillos y la argamasa oscura, haciendo tintinear la paleta como un maestro francmasón, la risotada del enterrador, maquinaria de metales fríos), acorralado entre muros llenos de libros, y no luchando contra las visiones del deseo o las de la ambición (porque el deseo estaba muerto, sofocado, desde hacía años: a los trece, a los catorce, sí, pero no después: ni a los quince ni a los dieciséis ni a los diecisiete ocupaba el deseo lugar alguno momentáneamente en el puro despoblamiento mental de un intelecto expoliado, hecho de círculos amargos y difusos y de volúmenes ocre y esquinados;

Comentario

y la ambición aún estaba lejos, demasiado vinculada al mundo de los impulsos materiales del comportamiento humano para poder tener nada que ver yo con ella, lejos como estaba de los hombres, alejado de ser un hombre, si no fuera porque Trotski me hacía ver las claridades del día puro de la Revolución, rojizo como un fuego de alquitrán, y —erguido, flaco y furtivo, en la escalera de entrada al Metro — me esperaba el dirigente trotskista clandestino que durante un tiempo recibió en mi casa su correo; acosado, pues, entre el silencio vacío y negruzco de la casa paterna, habiendo renunciado a vivir, o quizá pensando que aún no me había llegado la hora de vivir), recuerdo lo que yo decía —porque, en aquellos años, escribirle era hablar con él, y yo no he tenido jamás conversación de viva voz con él tan seria, tan intensa y tan profunda como aquellas cartas de adolescencia— a Vicente Aleixandre: más que leerlos —le decía—, a menudo pienso en Rimbaud, en Lautréamont; y era verdad, y aún ahora, si quiero, puede volver a serlo: puedo volver a quedarme mirando los lomos de esos dos libros encuadernados en tela roja [...] eso es Rimbaud, que a mi edad de entonces sabía hacer versos en latín y que me fascinaba.

Gimferrer introduce por primera vez en su obra la figura de Trotski, mítica y mitificada por múltiples razones. Lo más destacable es la identificación de la acción del político revolucionario con algunos de los poetas que más han inspirado la poética de Gimferrer:

si Trotski me fascinó fue precisamente por tratarse de un ejemplo —uno de los más altos y también el más turbador, porque ni se quedó en un plano sólo teórico ni tampoco pudo ponerse en práctica del todo: una mezcla de Fourier y Robespierre, más radical, más puro, más intransigente— de una inteligencia aplicada a la producción de una nueva forma de vida: la revolución permanente, es decir, la vida como poema (...)

tomaba el Derecho como una simple disciplina abstracta, un ejercicio de neutralidad perfecta, todo lo átono y preciso que se quiera (la neutralidad, la precisión, al servicio del apasionamiento: eso es lo que me fascina en Trotski, y, si lo miro bien, también en la prosa de *Une saison en enfer* o de *Les chants de Maldoror*); si, en consecuencia, todo lo pido a los libros, ¿no es porque les pido, de hecho, aquello que los demás hombres piden a la vida? Y verdad es —Rimbaud, Lautréamont están aquí para recordármelo— que me lo pueden dar.

Esta sequedad de ahora (digo sequedad en el sentido de aridez, de ausencia de sustento interior, como los místicos castellanos), no viene, pues, de los libros: viene de mí. De la misma manera que si ahora tú —que no pides a la música nada distinto de lo que yo pido a Rimbaud o a Lautréamont— no encuentras lo que encontrabas antes en una pieza (y lo que buscas y no encuentras es lo mismo que busco yo en un libro: el enlace, la conexión con el mundo interior, que nos hace sentir que existir, realmente existir, es sólo existir de aquella manera precisa), no es la pieza lo que ha cambiado; quien ha cambiado eres tú.

[...] Una cuestión de tono, pues; de encontrarse en el registro adecuado. La verdad que poseen Rimbaud y Lautréamont no era invención mía, no era una proyección de mis diecisiete o veinte o veintidós años. Si ahora la lectura es cosa «artística», si es lectura «de oficio», es porque —como los místicos— soy yo (y no la plegaria, es decir el libro) quien se encuentra en una situación de sequedad, de aridez. Los latinos decían que nadie da lo que no tiene, pero en el terreno en que ahora me encuentro es más exacta la frase de un maestro Zen (¿o taoísta?) que, precisamente, figura en un cuadro de Tapiés: «Si tienes, te doy, si no tienes, te quito». Rimbaud y Lautréamont sólo darán a quien tenga algo. *On ne prête qu'aux riches*.

En el sentido de Jancsó habla del “Poema”:

[...] Y tengo que detenerme, porque es evidente que la naturaleza del poema que yo practico —que consiste básicamente en hacer que mi personaje poético,⁴ es decir, yo como protagonista del poema, hable indirectamente de mí, a fin de llegar a conocerme de esta manera oblicua— requiere, para ser eficaz, una previa autoconciencia, una adquisición previa de conocimiento instintivo acumulado en estado latente, que saldrá a la superficie —como por la acción de un precipitado químico que estalla violentamente— bajo el impulso del movimiento suscitado por el poema. Es decir, que el papel, respecto a mí mismo, de cualquier poema mío, es equivalente al papel que, para mí, tiene el leer a Rimbaud o a Lautréamont (y al revés): un *agente* provocador —como en las novelas políticas o policíacas de Conrad —, alguien que *actúa* y que *provoca* unas reacciones determinadas en mi conciencia de mí mismo.

Y también el “Poeta”

[...] El centro está aquí: no en el personaje poético, sino en el individuo. Hasta ahora, los poemas me llevaban del personaje a mí mismo; ahora tengo que ir, en este texto, desde mí mismo hacia aquel que llegaré a ser en el acto de objetivarme en la escritura. ¿Convertirme en *personaje poético*? Puede entenderse así, si pensamos en personaje poético en términos muy estrictos: el que cada uno es, autoconscienciado por la escritura. El paso del yo activo al yo reflexivo, que se puede dar en un sentido o en otro —es decir, como lo daba en los poemas o como quiero darlo ahora en un texto. Éste es el fondo del problema— y, si así lo queréis, el argumento de la obra.

Conclusión

La obra literaria de Pere Gimferrer está condicionada por un gesto de interrogación sobre la literatura, de indagación de la obra de otros autores y también de autoanálisis. Coincidiendo con tantos otros escritores que, como él, viven con conciencia crítica en los límites de la Modernidad (Antoni Tàpies, Milan Kundera, Joseph Brodsky), se ha planteado de manera consciente el oficio y ha ensayado de dar a conocer su arte a través de diversas modalidades expresivas. En palabras de Gimferrer: “crítica del món; crítica de l’obra. Aquests són els dos pols d’imantació de l’art contemporani.” **Cita** Esta actitud nos dirige a un número considerable de textos de Gimferrer que son a la vez de teoría y de creación. Sólo Gimferrer, de entre los escritores de su generación ha sido capaz de fijar con precisión feroz y con sangre fría magnética el destino del propio arte, como demuestran textos como “Itinerario de un escritor” (1989).

Puede mencionar (rendir homenaje a) escritores que suenan por razones secretas, como Brodsky y Milosz, con los que establece paralelismos de ambiente en cuanto al totalitarismo imperante en el tiempo de formación; o escritores que le son caros, a través de las edades, por la fidelidad a un núcleo de la concepción del oficio: Dante, Góngora, Maragall, Foix. Porque "el temps de l'itinerari de l'escriptor és el temps que va de la naixença al desenvolupament d'un vida de producció literària i el temps que triguem a ser conscients del fet que allò que ens ha cridat l'atenció

⁴ Quizás hay un eco de T.S? Eliot: “[p]oetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality” (1975: 43).1

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." **Cita** Concepto clave de la poética gimferreriana al que cabe añadir la idea de la separación entre el yo biográfico y el del personaje fantasmal del escritor. Al reportar unas notas de la (re)lectura del *Tirant* nos enfrenta con otro concepto: "Veiem, en l'instant perenne de l'escriptura, aquests poms que brillen dalt de la tenda, dardejats pel so, clar del matí, en la intemporalitat de l'espai poètic". En efecto, como también destacó Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la imagen es la verdadera realidad y es a través de la imagen que es posible inmovilizar el instante y salvar al tiempo. Hablando de Miró puede aludir a la idea de la disgregación de la personalidad ("l'important és arribar a l'anonimat") punto de contacto con Foix, muestra de su condición de surrealista extremo (en expresión de Breton); o también puede insistir en la fidelidad al ejemplo de Rimbaud. La idea de la disolución de la personalidad puede recordarnos lo que escribe a propósito de Antonio Saura: "Els altres són un mirall de nosaltres mateixos." Palabras que nos remiten, de nuevo, a la pasión por Pessoa y los heterónimos, al planteamiento de la identidad. Los breves y ilustradores textos que ha escrito sobre poetas, cineastas y pintores, de su tiempo han respondido siempre a una urgencia -¿se atrevería a decir íntima?- de deuda y de reconocimiento, de autodefinición a las vistas de una isla memorable en el océano de la mediocridad. Que Racine sea intraducible le hace decir que "és el punt més alt d'excel·lència a què pot arribar un poeta en la llengua." **Cita** Apunta confesiones, como la importancia de Rubén Darío en su formación, porque reunía un tipo de "calidad sonora" que no le suscitaban poetas más cercanos como Sagarra, Riba o Guillén.

Algunos de los textos son deudas de pasión y amistad con los artistas de la palabra y de la forma que le han representado ejemplo, que han sido incitantes en su práctica del arte. Establece binomios generacionales correlativos: Miró-Tàpies y Foix-Brossa, constelaciones estelares de su universo particular. Entonces la colección de escritos es también un catálogo de las limitaciones de la obsesión: los mismos ejemplos (Góngora, Ausiàs March, Proust, Foix, etc.) que repite ahora y siempre son los dioses que pueblan el olimpo particular del poeta. Clásicos que son modernos y, a la vez, los contemporáneos de Gimferrer. Semejantes que le son hermanos ("mon semblable, mon frère" de Baudelaire).

Estos textos de crítica nos devuelven al núcleo del Gimferrer de *Arde el mar*, de *Els miralls*, o del *Dietari*. Más asequible y empeñado aún en la lucha obsesiva por conseguir unas palabras que sean una forma de conocimiento sólo alcanzable en la expresión literaria. Gimferrer consigue por vías originales dos ideales -él mismo nos lo recuerda a propósito de *My Secret Life*- del tiempo de la Enciclopedia: investigar y disfrutar. Y el lector se lo agradece y puede compartir el resultado de largas horas de lectura, el placer que se deriva. El fondo de una pasión une los escritos de Gimferrer y nos habla de la lucha particular por la poética que persigue a este artista. Se adivinan cuatro núcleos conceptuales que cubren lo más urgente -inquietante e innovador- de su propuesta estética: el tema de la personalidad, la constitución del artefacto literario, las referencias a escritores y artistas que le resultan ejemplares, y la concepción del oficio de escritor. Cuatro obsesiones que son inseparables de una dedicación al arte y articulan un pensamiento contundente, y que se corresponden con suficiente exactitud con los tres conceptos que resumen la evolución del arte del romanticismo: "revolta, indagació i recerca". Tres conceptos -añadía Gimferrer en el libro dedicado a Tàpies- "que no exclouen, ans donen per suposada, una actitud crítica: crítica de la societat, crítica del llenguatge artístic, crítica de la noció mateixa d'art." Esta actitud crítica está en la base de una preocupación por la poética. Para Gimferrer la Poética se entiende no en el sentido restrictivo de norma y fiscalización, sino en el de Problemática. A través de las diversas reflexiones aquí reunidas,

las provocaciones, los homenajes, Gimferrer nos plantea los múltiples matices y vueltas del jeroglífico de su poética. Unitaria al debajo de una fragmentación aparente, esta Poética problemática (o Problemática poética) nos dibuja como reflejo de la alteridad piezas de un espejo total que contiene las diversas personalidades y voces de Pere Gimferrer. (Bou 1996)

Utilizando formas expresivas diversas, mediante la poesía o el ensayo, Pere Gimferrer insiste en unos autores, una concepción del acto poético y (lo hará a propósito?) condicionando así la recepción de su obra por parte del lector y de la crítica.

Obras citadas

- Amorós, Amparo (1989). "Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", *Insula* 512-513, agosto-septiembre: 63.
- Bou, Enric (1996) "Poètica (im)posible de Pere Gimferrer"
"https://sites.google.com/a/unive.it/albumgimferrer/home/introducciat."
- Bousoño, Carlos (1984). "La poesía de Guillermo Carnero", Poesía Postcontemporánea. Cuatro estudios y una Introducción. Madrid: Júcar. Carnero, Guillermo (1988). "Poesía de postguerra en lengua castellana" en *Poesía 2*, Madrid, agosto-septiembre.
- Cairol Carabí, Eduard. "El agente provocador: Pere Gimferrer y la literatura artística (del ensayo sobre arte a la novela de artista)" *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 20, 2013, pp. 101-108.
- Casas, Arturo. "About Metapoetry and Performativity." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.5 (2011): <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1904>>
- Ferrari, M. (2003). "Crónica de una polémica anunciada : nueve novísimos poetas españoles". V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata, Argentina. *Polémicas literarias, críticas y culturales*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13/ev.13.pdf
- Ferrari, M. (2003). Crónica de una polémica anunciada: Nueve Novísimos poetas españoles http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16357/Documento_completo_.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gimferrer, Pere. "Autorretrato". *ABC Cultural*, 8/4/94
- Gimferrer, Pere. "Para otra posible 'Salutación del optimista'". *El País*, 22 julio 2003, p. 12.
- Jancsó, Daniella. *Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition*. Berlín, Boston: De Gruyter, 2019.
- Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer." *Iberoamericana*, vol. 2/3, no. 40/41, 1990, pp. 26-51.
- Lanz, Juan José (1998). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Universidad del País Vasco: Servicio editorial.
- Lanz, Juan José (2002). "Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas novísimos". *Insula* 671-672. Noviembre-diciembre.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "La sacralización de lo obscuro". *Revista de Libros*. (1 abril 1999)
- Oleza, Joan y Angeles, José Luis (1992). "La recepción de Miguel Hernández en la poesía española de los años 70 y 80", *Miguel Hernández, cincuenta años después*. Alicante, Elche, Orihuela.
- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Talens, Jenaro. *Negociaciones para una poética dialógica*. Ed. Susana Díaz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.