

Desafiar al lector. La experimentación procedimental y el *ethos* novísimo

por *Vanina Rodríguez*
(*Universidad Nacional de Mar del Plata*)

RESUMEN

En la presente ponencia se abordará el modo en que el poeta catalán Pere Gimferrer (Barcelona, 1945), en sus ensayos críticos, publicados en *Radicalidades* (1978), realiza una lectura ética de la innovación procedimental de diversos autores. Asimismo, rastreamos a partir de allí los lineamientos de su propia propuesta estética. En nuestra hipótesis, la defensa de la experimentación que sustenta la escritura del letrado catalán, se articula como una suerte de provocación hacia el lector, de modo que la crítica del lenguaje resulta consustancial con la crítica política.

ETHOS – LECTOR – PROCEDIMIENTOS – EXPERIMENTACIÓN – COMPROMISO

Pere Gimferrer, poeta y crítico catalán nacido en 1945, publicó sus primeros poemarios durante la década del 60. Integra -lidera, dicen algunos- el grupo de poetas que se dio a conocer con la polémica antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Entre 1971 y 1977, Gimferrer escribe los ensayos que luego reunirá en el volumen denominado *Radicalidades*, publicado en 1978. En estos, el letrado catalán aborda a diversos artistas -escritores en su mayoría- y algunos pensadores “heterodoxos” del campo cultural español. En su prólogo, anunciado como una “Explicación”, el autor establece las coordenadas que enmarcan y justifican su selección. Resulta fundamental la recuperación didáctica que realiza del paratexto -*Radicalidades*-, a partir de la explícita definición del término “radical”, en tanto que “revolucionario”, es decir, que “supone un proyecto vital enteramente nuevo” (IX). Además, lo asocia a la configuración de un espacio de encuentro, un “lugar de confluencia entre radicalidad vital y radicalidad estética, entre revolución y creación” (IX). De esta manera, propende a la señalización de un “campo” de convergencia de artistas y pensadores ligados por su inclinación a la ruptura.

Es importante subrayar, entonces, que el espacio donde se consolida su colección se erige como un territorio común, el de los reformadores. Es importante, digo, porque será ese el punto a partir del cual establecerá su *ethos*, es decir, “la imagen de sí que el orador construye en su discurso para contribuir a la eficacia de sus palabras” (Amossy 2000: 1).

Pere Gimferrer expone, además, las particulares condiciones de producción de su libro. Por un lado, desde una posición casi autocrítica, admite la posible disparidad de los ensayos, escritos en diversos momentos y reunidos en el volumen en cuestión. Por otro, defiende la reiteración de ciertas nociones en pos del objetivo que alienta la obra, es decir, la voluntad de allanar algunas asperezas en torno a las producciones de vanguardia, tanto la histórica, de principios de siglo XX, como la de los años sesenta. De esta manera, se acentúa la emergencia de la vanguardia como tema y la finalidad esclarecedora de los ensayos.

Como señala Maingueneau, uno de los índices que sirven para la interpretación del *ethos* consiste en la planificación textual (2002: 3). El propio autor llama la atención sobre este punto y se explaya en torno a los criterios que gravitaron en la disposición de los ensayos. Entonces, ese ordenamiento adquiere visos de anécdota memorable y pone en juego una representación de la obra y, por extensión, de su autor, nodales respecto de la configuración *ética*. En primer lugar, Gimferrer asume la cuestión de la organización como un “problema”, “un problema difícil” (X). Se trata de un verdadero desafío, entonces, dificultado por una circunstancia no menor: la delicada sensibilidad del autor. Teniendo en cuenta los dilemas que la reunión de tan diversos elementos conlleva, Gimferrer expone su desagrado -la palabra que emplea es “repugnancia”- ante la posibilidad de establecer un orden según “criterios convencionales” y “académicos” (X). Paralelamente, hay una búsqueda intencional de lo extraordinario, una suerte de compulsión a la

innovación. El autor alude a posibilidades que ha descartado para finalmente aseverar que se resolvió “por un criterio determinado”, “aunque no valga la pena” indicar cuál (X). Después de tantos circunloquios, extraña ese inesperado silencio; pero la intriga es breve. De inmediato, he aquí el nudo de la anécdota, se nos devela que al momento de imprimir el volumen, los linotipistas extravían sus precisas instrucciones y el libro resulta organizado bajo una forma “del todo heterodoxa”. Se trata, entonces, dice nuestro autor, de la intervención de ese “azar objetivo que fascinaba a André Breton” (X). Desde luego, no nos interesa dilucidar aquí la veracidad de la anécdota, sino destacar su funcionalidad. A partir de ella, la presentación de estos radicales ensayos pretende armonizar fortuitamente con la propuesta que en ellos se sostiene. De este modo, al compartir con sus lectores las circunstancias de producción, Gimferrer compone un perfil de sí mismo, al tiempo que afirma su adhesión a la vanguardia en la invocación del pope surrealista.

En el primer ensayo, Gimferrer aborda la novelística de Juan Goytisolo (Barcelona, 1931). Pese a su manifiesta predilección por la poesía y, en particular, por la generación del 27, pone de relieve aquí que la prosa no está exenta del encuentro entre innovación y crítica social (1). Fundamentalmente, en su análisis de la narrativa de Goytisolo, el crítico catalán cuestionará el mandato epocal, propio de la posguerra, que ligaba la noción de compromiso con el más estricto realismo, en detrimento de la indagación técnica. Respecto del realismo llamado “socialista”, esgrimido por un sector de los artistas luego de la Segunda Guerra Mundial, Gimferrer señalará con ironía “la trágica paradoja” de elevar a la condición de revolucionario un “concepto de representación hecho a la medida del público burgués del siglo XIX” (99). No es de extrañar entonces que, en ese contexto, las innovaciones de la primera novela de Goytisolo –*Juegos de manos* (1954)– generaran en los lectores un “efecto *provocador* y revulsivo” (4).

A partir de la defensa de las innovaciones procedimentales de otros escritores, oblicuamente, su figura de autor se erige como vocera de la renovación, y contesta a las gastadas acusaciones de frivolidad y evasión que, en su hora, sufrieron los novísimos. Así, a través de las defensas de los otros, se defiende también a sí mismo y establece un bloque o “campo” -dice en la “Explicación”- de escritores radicales de los cuales, lógicamente, él forma parte.

Asimismo, la renovación estética que Gimferrer destaca en las novelas de Juan Goytisolo comporta también la apreciación del efecto que estas nuevas modalidades de escritura tienen sobre el lector, ya que aquellas requieren de éste un inusitado “grado de exigencia y lúcida atención”. Entonces, el crítico apela al plural y acude al respaldo de la tradición, pero se trata aquí de la tradición “de los proscritos”¹, la de las “obras malditas” por su “carácter heterodoxo” y “su radical extrañeza”. No en vano menciona a Góngora -tan estimado por su dilecta generación del 27-, como el paradigma de aquellas piezas que en su “transgresión y hermético mecanismo de diamante” desafían y anulan “a los exégetas” (36).

Es precisamente respecto del efecto sobre el lector, que Gimferrer enfatiza la incidencia de una escritura innovadora. Entonces, quienes escriben radicalmente, como Juan Goytisolo, como los vanguardistas del 20, como Lautréamont -a quien menciona-, generan “una escritura llamada directamente a la agresión, a la incidencia en los estratos represivos (...) de la conciencia del lector, para barrenarlos y evidenciar su irremediable irrisión” (38). Ese ha sido, afirma el crítico catalán, el objetivo de los dadaístas y, fundamentalmente, de los surrealistas. La escritura de vanguardia pretende demoler las represiones subyacentes que alienan al lector. Por consiguiente, la cualidad principal de estas escrituras revulsivas estriba en el modo en que develan “la naturaleza represiva del lenguaje literario y coloquial hispánico”, y aclara: “un lenguaje fundamentalmente colonizado por la secular usucapación de las derechas” (39). De esta manera, Gimferrer defiende una literatura sin “sacralizaciones”; es decir, una escritura crítica, “crítica del lenguaje y del hecho mismo de escribir”, pero que no se agota en la autorreferencia sino que, a través de ella, deviene en una crítica moral (38). En efecto, señala, el síntoma más claro de una obra de vanguardia es “el hecho de que,

¹ Se trata, indica Eliseo Verón, de ese “colectivo de identificación”, que permite construir tanto al destinador como a los destinatarios”, citado por Mangone-Warley: 63.

en un plano estrictamente literario, parezca a primera vista inaceptable, siendo así que esta ‘inaceptabilidad’ literaria es reflejo de una más profunda ‘inaceptabilidad’ moral, que se enmascara tras los juicios de valor estético” (40), donde el incremento de la transgresión redonda en un “suplemento de ‘incomodidad’, de ‘molestia’ para el lector” (41). Para ilustrar el modo en que las “resistencias morales de disfrazan de resistencias estéticas”, cita el ejemplo de Sade, cuyo valor literario fuera tan largamente discutido (40). Y embarcado ya en la revelación de lo negado, Gimferrer acusa a la España franquista no sólo de obliterar la libertad de lo decible en la vida cotidiana; sino de haber proscrito a la vanguardia. “Esto es: no sólo la posibilidad de hablar libremente de la realidad, sino la posibilidad de comportarse libremente respecto a la escritura”. Y sostiene, en este ensayo escrito en la década del 70, que esa es la clase de libertad que se requiere, afirmando la necesidad de “reconquistar el espacio de libertad moral de la vanguardia” (40). Consecuentemente, cita a algunos de los más conspicuos representantes de la generación del 27 – García Lorca, Cernuda, Alberti–, en cuyas obras, sostiene, puede hallarse la crítica más profunda a la sociedad de anteguerra, y agrega:

obras en las que puede hallarse o no explícita una crítica social o política pero en las que *siempre*² se halla explícita una crítica moral y una crítica del lenguaje, es decir, una crítica a la base de la represión y una crítica a su principal instrumento (lo que es tanto como decir que, al dejar hablar a las fuerzas que impugnan base e instrumento de la represión, se impugna a ésta del modo más profundo, o sea, del modo más verdadera y genuinamente político) (40-41).

La vanguardia, entonces, será pionera al develar que los modos tradicionales de abordar la escritura contribuyen a los mecanismos coercitivos de poder, en los cuales el lenguaje es la base de la represión (41). De igual modo, Gimferrer sostiene que las normas y las preceptivas funcionan a manera de freno, no sólo de la creación y expresión, “sino incluso de las posibilidades de una vida moral verdaderamente libre” (41). En resumen, sostiene con fervor que la crítica al lenguaje es la mayor apuesta en pos de una crítica social y política.

Sin embargo, el mismo escritor –fiel al rol cuestionador asumido– detiene sus argumentaciones y las evalúa reflexivamente. Hay algo que replicar a sus planteos, algo que podría objetarse respecto de estas obras que aborda y, por extensión, de todas las obras que “critican al mundo a través de la crítica del lenguaje”. Él no sólo advierte la objeción, sino que se encarga de señalar que la arrostra con ímpetu: “podría ignorarla, pero prefiero hacerle frente” (43). De esta manera, este “*ethos dicho*”³ refuerza su posicionamiento en tanto que impugnador de lo dado, incluso de lo que él mismo ha aseverado, porque, como parece emerger de sus argumentaciones, importa tanto la actitud cuestionadora como la construcción de una buena forma.

La objeción en cuestión tiene un rostro doble, dado por la tensión entre texto y realidad. Por un lado, es cuestionable la incidencia del texto sobre lo real. Por otro, si el texto tiene tanta prevalencia, cabe la posibilidad de que la realidad se desdibuje, en pos de una exagerada supremacía de lo textual.⁴ Casi en confidencia con el lector, como quien admite que cumple con un deber ineludible y odioso, el crítico declara “me desagrada colocarme en este terreno de argumentación, que es el de un empirismo degradado, (...) o el de una posición defensiva de académico” (43). No obstante, dado que esas objeciones pueden esbozarse, vale más, señala

² En cursiva en el original.

³ Maingueneau explica que el “*ethos dicho*” es uno de los factores que interactúa en el *ethos* de un discurso y consiste en “los fragmentos del texto donde el enunciador evoca su propia enunciación” (2010: 9).

⁴ Como señala Marta Ferrari, respecto de Guillermo Carnero, la paradoja que enfrentan los novísimos consiste en “luchar contra el mismo instrumento con el cual se ataca y se lucha. El lenguaje se revela como única vía posible de acceso a lo real y el único también con el que se puede cuestionar dicho modo de conocimiento” (1996: 146).

Gimferrer, darles respuesta. Y señala una salvedad clave: “La escritura es suplantación *moral* de la realidad, pero no puede ser su suplantación *efectiva*”⁵ (43). En todo caso, concluye, es innegable que las propuestas de las vanguardias contienen la posibilidad de afectar y transgredir la vida cotidiana. Y devela la entrada a esa escena primigenia, a ese espacio genético en el que el texto conserva su poder, el poder de crear mediante la palabra; se trata de “la operación de lectura” donde “no hay otro universo que el textual” (46).

Podemos afirmar, entonces, que en *Radicalidades*, a partir del ejercicio de la crítica literaria, Gimferrer no sólo fija su posición acerca de lo que considera buena literatura -esto es, aquella que se anima a experimentar, aquella que busca más allá de lo dado, de lo inmediato, de lo consagrado, para desafiar al lector-⁶, sino que, además, contesta, desde la configuración de un campo plural -el de los innovadores- a las acusaciones de falta de compromiso que pesaron sobre los novísimos en particular y, en buena medida, como él mismo lo expone, sobre todos aquellos que no se plegaron al paradigma realista vigente durante largas décadas de la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, el autor- desde un *ethos* culto y revulsivo- revierte las acusaciones de liviandad que cayeron sobre él y los poetas del ‘68, al ubicar en esas prácticas experimentales la clave de una posición contestataria respecto de las limitaciones que impone el poder hegemónico.⁷

BIBLIOGRAFÍA

Amossy, Ruth (2000). “El *ethos* oratorio o la puesta en escena del orador”. *La argumentación en el discurso*, Traducción de Estela Kallay.

Aristóteles (1994). *Retórica*, Madrid, Editorial Gredos.

Ballart, Pere (2005). “Una elocuencia en cuestión, o el *ethos* contemporáneo del poeta”. *Revistas científicas de la UNED* 14: 73-103. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6112>

Ferrari, Marta (1996). “Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero”. Scarano, Laura y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 141-158.

Ferrari, Marta (2003). *Crónica de una polémica anunciada: Nueve novísimos poetas españoles* [En línea]. Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13/ev.13.pdf

Ferreya, Marta (1996). “Surrealismo español: la palabra en el camino de la crisis”. Scarano, Laura y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 57-75.

Gimferrer, Pere (1978). *Radicalidades*, Barcelona, Antonio Bosch editor.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial S.A.

Lanz, Juan José (2002). “‘Himnos del tiempo de las barricadas’: sobre el compromiso de los poetas novísimos”. *Ínsula* 671-672: 8-13.

Maingueneau, Dominique (2010) [2002]. “La problemática del *Ethos*”. *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política* 24: 203-225, México, U.A.M.

⁵ Ambas palabras en cursiva en el original.

⁶ De acuerdo con Marta Ferrari la escritura de los novísimos “dibuja el perfil de un lector competente, especializado” y cita a Guillermo Carnero, quien admite que “estos procedimientos reducen el campo de posibles lectores; exigen del lector...” (1996: 151).

⁷ Como señala Marcela Romano, se trata, “en definitiva, de la ‘revolución’ que sólo puede operar, verdaderamente, el trabajo consciente e inalienable con las formas” (2002: 14).

Mangone, Carlos – Warley, Jorge (1992). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Pérez Parejo, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor Libros.

Romano, Marcela (2002). “La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)”. *Ínsula* 671-672: 13-16.