

GIMFERRER I LA PROVOCACIÓ TEXTUAL

A propòsit de *L'agent provocador*

1. La ubicació temporal en l'obra gimferreriana

La represa temporal en l'obra de Pere Gimferrer no és un fet aïllat que ens pugui sobtar quan llegim l'«explicació», feta pel mateix autor, al començament de *L'agent provocador*. Més de vint anys després d'haver confegit un índex i tres capítols d'aquesta obra, decideix afegir-hi quatre capítols, tot retornant al mateix punt temporal i vivencial en què ho havia deixat, l'any 1979.

Una recerca per les esclaridores notes que l'autor sol col·locar a l'inici de molts textos ens pot servir per entreveure amb quina freqüència Gimferrer opta ja no pel passat —que és evidentment el temps que nodreix la matèria de creació més freqüent de qualsevol autor literari—, sinó per un punt de vista que introdueix, de vegades el jo poètic, de vegades el jo reflexiu, en un punt concret d'aquest passat, amb la voluntat de no traspasar aqueix mateix moment, quasi ignorant el gran lapse de temps que el separa de l'actualitat del moment en què deixà la narració o el poema.

El sentit de la represa de l'escriptura marca punts d'inflexió i de reorganització textual com ocorre en els darrers versos que inicialment va escriure per al darrer poema d'*Hora Foscant* (1981: 142). Gimferrer arriba a concebre'ls en una segona lectura com el germen d'alguna cosa diferent, i cinc anys més tard (1976), quan escriu els magistrals versos de *L'espai desert*, una fita remarcable en la seua producció poètica, els pren com a punt d'arribada, passen a constituir l'acabament de la desena secció d'aquesta sèrie de poemes.

L'agent provocador, però, com el text gimferrerianà en general, no té res a veure amb la intenció elegíaca d'aquells autors que ja són moda per la insistència amb què s'ha usat el rètol buit que els encasella. Ens referim als que suposadament fan una «poesia de l'experiència», intimista, preferentment apolítica, i els qui la ressenyen creant una sèrie de confusions metatextuals. Una poesia que mira cap arere

tot justificant un concepte metafísic de «temps» i de «passat», eternitzats estèticament. No és aquest passat idealitzat, allò que s'albira en els versos o en la prosa del nostre autor. Hi ha, per contra, un *passat-present* que té sentit perquè no obvia la intencionalitat crítica alhora que el compromís estètic del text literari. I no cal dir que l'experiència és matèria primera de qualsevol text que vulgui dir alguna cosa, i encara no sabem per quina regla de tres alguns crítics i poetes se l'han apropiada. Potser els altres són creadors inexperts, poc «experimentats», per contra?

Mascarada (1996: 23) ens dóna una síntesi d'allò que hem volgut expressar: «En aquest nou temps del menyspreu / les ombres van apunyalades. / En aquest temps jo t'he estimat / així com t'estimava abans al temps de crucifixió / temps de soldadesca garrepa.» La senzilla dixi temporal marcada per «aquest *nou* temps» enfront d'un «*abans* al temps de la crucifixió» no estableix una ingènua oposició jerarquitzant que faci més bo el passat que el present o a la inversa. Se'ns faria difícil aplicar a l'obra de Gimferrer una crítica textual continuista o tradicional que ubiqués el text dins una història acomodaticia i sense fractures. Una història que en la seua versió local crearia una successió de literatures de moda rebatejades amb les etiquetes de «poesia cívica», «poesia formalista» o «poesia de l'experiència». Aquesta història ideal no suporta la seua deconstrucció, per tal com no hi ha una història general, sinó una sèrie d'històries desplaçades que també es reflecteixen al text literari i usurpen la centralitat d'una realitat utilitzada sovint com a mitjà de control.

Escriu Gimferrer: «D'aquest govern sóc insubmís» (1996: 22) i fa una explícita al·lusió al governant polític de torn. Ens dóna un referent clar que ens situa dins una història compartida, i ho fa amb un «jo poètic» que es rebel·la, i fa de la rebel·lió un acte de creació mitjançant l'escriptura. Potser els enunciats d'aquesta mena siguin considerats per alguns crítics una sortida de to, perquè s'atansen més a la prosaica declaració de principis que a la metàfora correcta. Però ens preguntem si la globalitat de l'obra de Gimferrer, tant per la seua audàcia estètica com per la seua recurrència temàtica —que sembla

apuntar a la desfeta dels límits del text com se sol entendre—, no és també una gran sortida de to magistral i per tant una *provocació*.

2. «Ara els veig de molt lluny, tots aquests cossos»

Hi ha una afirmació al primer apartat de l'*Agent provocador*, «el fons del problema» que ens du a reconsiderar el vers que encapçala aquesta part de la nostra comunicació. Per què l'hem escollit per continuar parlant de l'escriptura de P. Gimferrer?

«D'una manera o d'una altra...» ens diu l'autor, «...amb *L'espai desert* i amb *Aparicions*, he dit tot el que de mi mateix podia dir» (1998: 24). Haureu reconegut, doncs, a l'encapçalament d'aquesta secció el primer vers de *L'espai desert*, llibre de poemes que l'autor posa com a exemple d'autoconeixement i recerca de la pròpia identitat a través del text poètic. Identitat que torna a estar subjecta als defèctics temporals que assenyalen un present i un passat, un «ara» i un «abans» en el moment que enuncia (1981: 177).

Aquest «ara» és interpretat per Arthur Terry com el temps de maduresa biogràfica i existencial, des del qual l'autor es mira l'«abans» de l'adolescència (1981: 41). És el moment en què expressa el jo poètic en primera persona, amb l'afany de fer un tipus de poesia confessional, dins un context repressiu ben conegut que, a més, reafirma l'autor en l'elecció de la llengua catalana com a mitjà d'expressió de la seva experiència, després d'haver irromput amb èxit en el món de la poesia feta en castellà.

La poesia que Gimferrer féu en castellà ja evidencia alguna de les fixacions que seran constants al llarg de tota la seua obra, com ara la referència als mites cinematogràfics dels anys trenta i quaranta o bé la novel·la policíaca. Tanta és la seva passió de cinèfil que el mateix autor arriba a considerar-se un intrús en el món de la literatura i només el consell de Vicente Aleixandre farà que comenci la singladura poètica publicant els primers reculls.

Lautréamont és un dels referents de la poesia que ell conrea en aquell temps que correspon a la dècada dels seixanta i que ja marca

una ruptura amb la poesia que s'estava fent en castellà en aquell temps. El llibre *Poemas 1963-69* ajunta els tres reculls de poemes més significatius revisats i reestructurats en alguns casos per Gimferrer.

Quin pot ser el punt d'inflexió que marca *L'espai desert* respecte de la poesia feta als anys seixanta? L'«abans» en la poesia de Pere Gimferrer es caracteritza molt sovint pel recurs a la referència fílmica, que no passa d'ésser un decorat atractiu per al poema i condiciona una mirada a la realitat encara ancorada en un erotisme contemplatiu i adolescent, mitòman podríem concloure. La intenció totalitzadora de *L'espai desert* incorpora el tema central de l'amor junt a l'erotisme, la meditació sobre el temps i la mort en el mateix pla.

La irrupció de la seva dona, Maria Rosa, —a qui dedica la major part de les seues obres— té una importància cabdal, com també té importància dins el text de *L'agent provocador*, aquesta *provocatriu* (1998: 40) que engageja una sèrie de jocs de paraules i reflexions al voltant del text i la creació. Hi ha certament un «encontre» (1988: 53) que es va desenvolupant al llarg dels diversos capítols, un encontre que té alguna cosa de *leitmotiv* surrealista.

Queda arrere l'obscur passat dels seus anys seixanta, viscuts dins l'entorn familiar com un «cadavèric cercle» (1981: 182), «santuari», «embafador sarcòfag de l'encerclament familiar», «acorralat entre murs plens de llibres» (1998: 13-14) en paraules de l'autor i rememorat per una sèrie d'olors domèstiques (lleixiu, sulfumant) que no dreixen sinestèsies eficaces amb un cert regust de mort.

L'alliberament que s'albira per a l'autor, que va buscant els seus referents en aquell temps de repressió i empobriment cultural, té una direcció: la fascinació pel text d'autors com Trotski, Rimbaud o Lautréamont, en els quals troba en comú la precisió al servei de l'apassionament. La producció textual o artística de l'home és el centre del seu major interès segons ens confessa al primer capítol de *L'agent provocador* (El fons del problema). Fer de la vida un poema com va pretendre Trotski amb aqueixa apassionada manera de viure que constituïa la concepció de la revolució permanent; trencar amb

la subjecció de l'escriptura a un referent, com fa Rimbaud, tot fent de l'escriptura el fang de les paraules. I encara més, dir «amb els mots de l'infern, la nostàlgia del paradís» (1981b: 85), l'aportació de l'enigmàtic Isidor Ducasse, aquest estudiant solitari que creà a través de la literatura el seu pseudònim «Lautréamont» i el seu personatge, «Maldoror», (escriptor sobre el qual s'ha assenyalat la influència de la novel·la negra).

Ens porten totes aquestes concepcions estètiques a la ferma resolució d'existir a través de l'escriptura o de la creació artística. Com afirma Gimferrer, al bell inici de *L'agent provocador* (1998: 13): l'«individu mateix» com a matèria del text. La voluntat de recerca de la pròpia identitat a través del text ens defineix un concepte dinàmic d'escriptura, compromès amb el present i que fa de l'acte de l'escriptura un moviment cap endavant, enriquidor i ben allunyat de l'èlegia com a excusa per a la fetitxització.

L'actitud elegíaca que alguns escriptors exhibeixen com una marca postmoderna estaria en completa oposició amb el model gimferrerí d'escriptura, per tal com s'instal·la en la comoditat del passat com a pèrdua, la passivitat i el sofriment improductiu que no es veu com a activador de l'individu. La mirada de Pere Gimferrer veu el passat, el seu passat, amb ulls crítics, destil·la un sofriment superat que s'actualitza en un rebuig de la ciutat com a espai «adormit», «anorreat» presa de la mediocritat i sense imaginació.

Hi ha la distància amb aquells *coscos* del passat, eteris i fantasmagòrics, quan es veuen des de l'actualitat del poema i del text, aquells *coscos* que habitualment apareixen amb un halo oníric —«ralentitzats, a càmera lenta, amb una expressió ronca o sense veu»— irreal i allunyats, com la crosta que cau, i la intenció estètica de denúncia, la primera persona de l'escriptura confessional que comparteix fets i esdeveniments amb la col·lectivitat, el «jo» com a protagonista en el text poètic, com ens aclareix l'autor, i posteriorment la recerca del «jo reflexiu» que es constituirà en personatge poètic a *L'agent provocador*.

3. El fons del problema: alteritat i provocació

L'agent provocador constitueix la culminació de les reflexions de Gimferrer sobre l'acte creatiu i el fet literari. El punt de partida del llibre té quelcom de difús, l'autor ens parla d'una sensació que anomena «desmenjament» (1998: 17) i se situa a la vora d'allò que entra al terreny de l'inefable. És en aquest llibre, la *sequedat* (1998: 49), en referència als místics castellans, allò que el posa al mateix pla que l'*spleen* baudelairià, aquesta predisposició de l'ésser que navega al llarg de la història en autors com sant Joan de de la Creu o els francesos Rimbaud o Lautréamont. Rastrejant el *Dietari 1979-80* trobem traces d'aquestes expressions per definir el resultat de l'acte creatiu; en aquest cas una referència a la reverenciada prosa del Sant Agustí de les *Confessions*: «En un grau extrem d'incandescència el mot poètic esdevé mot místic» (1981b; 49).

També aprofita la teorització dels surrealistes, que defineixen tres vies de l'activitat creativa: el desori de la sensació, l'atzar objectiu i l'humor negre. El primer i el segon ítems són del tot reveladors per tal d'establir un contrast amb les teoritzacions de Gimferrer.

Rimbaud, amb el conegut enunciat «jo sóc l'altre», fa referència a l'alteritat i al joc de miralls com a mitjà de re-coneixement en l'obra que hom escriu. Gimferrer centra la seva reflexió metapoètica a *Els Miralls* en aquest joc conceptual de reflexions especulars que descobreixen el sentit del text poètic: «La poesia és / un sistema de miralls / giratoris, lliscant amb harmonia, / desplaçant llums i ombres a l'emprovador...» (1981: 100).

L'«altre» en qui es veu reflectit Gimferrer al llarg de *L'agent provocador* i dels poemes amoris més reeixits de tota la seva obra és Maria Rosa. Si haguéssim d'establir un contrast amb la Nadja d'André Bréton en el llibre que du aquest nom, només l'anecdòtic eròtic descrit al segon capítol de *L'agent provocador* seria suficient per establir el paral·lelisme sobre les premisses de la vidència o la revelació eròtica. El personatge biogràfic de Maria Rosa entra en tensió amb un passat que la relaciona amb Boris Vian, Ingmar Bergman o Pierre Henry a «la fosquedat d'un garatge» (1998: 37). No és la

Maria Rosa, però, un personatge desvalgut o a la vora de la paranoia com ocorre amb la Nadja de Breton, ans al contrari és el jo poètic de Gimferrer qui es veu a la vora del precipici i a punt de desertar de l'«encontre» amb Maria Rosa en aquest dolorós moviment cap al record del passat:

no em considerava, fos com fos, amb cap
mena de dret a interposar-me entre tu i el
teu passat parisenc
(1998: 36)

Feliçment es resol l'atzar objectiu, aquest conjunt de coincidències i de signes que revelen l'*encontre* de Pere Gimferrer com quelcom inevitable i provinent de la causalitat més profunda amb aquesta *prostituta-emperadriu* (1998: 41), com apareix a la fi de les metamorfosis sèmiques, que ens condueixen des de la dona provocadora-provocatriu a la meretriu-sacerdotessa-emperadriu en què finalment s'esdevé tot el cicle polisèmic reblit de constants al·literacions .

Hi ha una expressió que ens acostava més a la idea del text com a agent provocador que l'*encontre*, això és la *irrupció*, per allò que té de sobtat i reactiu, irrupció d'un fet biogràfic que sofreix la transformació textual que ens suggereix també una mena d'«il·luminació», el moment en què l'escriptor arriba a la gran certesa i escriu taxativament: «ho veig tot» (1998: 43). La constatació en un pla d'equivalència de *text* i *cos*:

Nedo a les fosques i em trobo a mi mateix
trobant un text, trobant un cos
(1998: 44)

Hi ha, evidentment, la trobada autoconscient que es produeix en un moviment circular en dos sentits: el cos, l'etern femení que evidencia l'alteritat, i el text com un moviment cap al jo autoconscient. Hi ha, en mots de Gimferrer, una escissió que defineix com «una distància entre jo i el meu jo*», una tensió que cal superar per existir a través de l'amor i de l'escriptura que esdevé, així, experiència eròtica «en el temps clos de l'amor, en el temps clos de l'alcohol, en el

temps clos de l'escriptura» (1998: 43). Aquest temps clos i circular és parell a un espai igualment clos i definit, amb tot el paral·lelisme eròtic, com és descrit per Pere Gimferrer. És l'espai mallarmeà de l'escriptura, la cambra demiúrgica del creador on són definits dos moments: un de soledat, i l'altre d'espera de l'agent provocador, del mateix text com a experiència dinàmica de l'ésser.

En quina mesura és el text font de provocació? Quan es pot extreure de la lectura d'un text un fons transcendent i no merament un entreniment? Són abundants les reflexions de Gimferrer sobre la lectura dels altres i la relectura dels propis textos i cal dir que s'allunyen bastant del simplisme amb què es podria resumir sota l'epígraf del plaer de la lectura, com un gaudi merament. Aquesta superació per una experiència estètica dinàmica, que afecta el **llegir** i el **llegir-se**, és abordat en l'obra de Gimferrer de diverses maneres. Hi ha un abans i un després de l'escriptura de *L'agent provocador*. L'«abans» és la manera clàssica d'abordar el poema gimferrerrià que té un centre molt clar en el personatge poètic, és un «abans» premonitori, una mena d'estat de latència en l'escriptura de Pere Gimferrer. La inflexió que marca *L'agent provocador* té a veure amb la direcció que s'estableix entre els dos eixos, el jo actiu (enunciador, poètic) i el jo reflexiu (metatextual).

En el pas del jo actiu al jo reflexiu cal distingir d'una banda l'orientació que estableix el llenguatge poètic i d'altra banda el moviment invers que intenta, ara, amb l'assaig (en diem, de moment, «assaig» a falta de poder establir un altre nom per al text global de *L'agent provocador*).

En el llenguatge poètic es distingeix un primer moment, un estat de latència, una prèvia autoconsciència, un segon moment amb l'escriptura com a activitat i, finalment, la lectura amb contingut reactiu, com a agent provocador de l'autoconsciència. El centre de tota aquesta reflexió és el **personatge poètic** que Gimferrer encertadament defineix com l'existència feta autoconscient a través de l'escriptura: «el que és cadascú, fet autoconscient per l'escriptura» (1998: 26).

El canvi d'orientació a *L'agent provocador* és el fet de situar-se en un altre angle, en l'**individu** i en el seu procés de construcció com a personatge poètic. I si el centre és, ara, l'individu, ens situem, doncs, en el **voler dir**, en el lliscós terreny de la significació *avant la lettre* i apuntem en la direcció d'una deconstrucció del fet creatiu i del text com a desplaçament de textos previs i coetanis, i, com a conseqüència, en una contínua ampliació sèmica dels seus significants –més endavant especificarem aquest punt que hem convingut anomenar *re-presa* per referència a la totalitat de l'obra de Pere Gimferrer.

4. *L'espai urbà i l'ensomni cinematogràfic*

L'espai de les metròpolis urbanes, amb les seves ressonàncies mítiques i literàries, constitueix el suport localitzable, –físic diríem– del fons narratiu que envolta tota l'obra literària de Gimferrer. La narrativitat del *Dietari* o la seqüència onírica que irromp de sobte en els textos poètics remarca un entramat de simbolismes entorn de ciutats com Barcelona, París o Madrid, i són amb tota la seua càrrega anafòrica –com ocorre a *Mascarada* o a *L'agent provocador*– l'escenari de la mort, de l'alliberament o de la vacil·lació ideològica dels nostres dies. Els carrers, bulevards, hotels o cinemes donen un sentit a l'*encontre* de Gimferrer amb l'experiència eròtica, la transgressió literària o la crítica a una col·lectivitat que ha fet de la mediocritat la seva raó de viure. Són l'escenari adequat per desenvolupar reflexions o jugar amb el record, i amb el record actualitzat crear una xarxa de significacions que s'encadenen a les paraules o als mateixos límits de les paraules.

Ens equivocariem, però, si creguéssim que l'interès de Gimferrer pels espais urbans és un mer recurs al paisatgisme o a la descripció com a mostra de perícia literària. L'autor va més enllà d'una descripció que determini espais estàtics amb contorns ben definits; això podria servir molt bé a les intencions de la novel·la com a gènere narratiu. No és el cas de la construcció textual del nostre autor que –des de textos tan difícilment classificables com *L'agent provocador* fins als

poemes de *L'espai desert*— és afectada per una dialèctica *realitat/irrealitat* i veu en la metamorfosi i en la transfiguració dels llocs una manera de recrear els espais cap al terreny de la poesia. És, prenent el concepte de J.V. Foix, el *real imaginari* o, com ho expressa el mateix Gimferrer en un discurs acadèmic, on fa referència als poetes que més l'han influït, reconèixer «en la seua corrosió del visible les revelacions de l'invisible» (1996b*: 109).

La ciutat com a presència real i inevitable té el contrast dialèctic del cinema, l'alliberament d'una cultura que fabrica els propis espais de cel·luloide tan acostats als nostres somnis. Gimferrer ho expressa així en referir-se a l'estatus d'existència de dues conegudes mansions cinematogràfiques:

Tara, avui, és només una façana. (...) Manderley una il·lusió òptica. (...) Precisament perquè només coneixen una existència en somnis, Manderley i Tara són més reals que el món en què vivim (1996b*: 71).

Barcelona sovint és rememorada com a lloc d'encontre entre escriptors, o ciutat amb locals emblemàtics per escoltar bons músics de jazz que amb el temps han anat desapareixent. En opinió de Pere Gimferrer, si Barcelona ha pogut tenir quelcom de mite literari ha estat per les al·lusions d'autors literaris europeus al seu port, però reconeix que en general hom viu d'esqueses al seu port. Sobta en llegir «Al port» (1996b*: 55) l'acabament cinematogràfic i la referència a Orson Wells (Arkadin). L'espai del somni fílmic constitueix una transició cap a una realitat imaginada, molt sovint més amable que la pròpia realitat quotidiana.

Tanmateix, a *Mascarada*, no hi ha aquesta ciutat dels records amables sinó un devesall de sensacions ben diferents amb què es dedica amb pruija anafòrica: «a la ciutat desarborada..., a la ciutat estabornida..., a la ciutat de putxinel·lis» (1996: 24). I en un temps concret «L'hivern de l'any setanta al cel» (1996: 25) que ens situa en el mateix moment d'aquella Barcelona del sinistre personatge «al volant del seu cotxe, amb una americana color crema, / el perfecte producte de trenta anys de feixisme» (1981: 194).

Torna amb la mateixa contundència simbòlica al quart capítol de *L'agent provocador* «—sota el cel feixista de la Barcelona de 1970—, fent ziga-zaga, en un revolt del carrer mut, anys a venir, àguiles d'extermini, del carrer del nazisme... (quan era ben fred i fosc i nu el cel feixista, a l'hivern del genocidi, quan només el cop de tralla fosfòric de la lluita armada semblava esquarterar la carcassa aparent del crustaci homicida)» (1998: 59-60). I hi ha una remarca ben significativa sobre l'espai alliberador que acomplia aleshores el cinema amb tota la seva càrrega eròtica:

de sobte entràvem a la tenebror de la sala petita del cinema i ens acaràvem a la blancor argentada del llenç; i tot el nostre viure era subversiu, aquella febre de palpar-nos cegament els cossos, tot esclatava i rebotava contra el gran silenci de la ciutat vexada (1998: 60)

Aquesta *ciutat vexada*, violada en la seva memòria històrica —antifranquista, republicana i cosmopolita d'altres temps—, és també, en aquest temps difús dels anys setanta a les darreries del franquisme i del començament de la transició, la ciutat que rep l'adjectivació negativa i acumulativa (*ocupada, gasejada, tartamuda, ciutat dels quecs i dels sord-muts,...*). És innegable la importància de la dimensió cívica que s'expressa com un espai de denúncia en la totalitat de l'obra de Pere Gimferrer i s'hi entreveu una denúncia que s'allarga fins a l'immobilisme i l'amnèsia històrica dels nostres dies.

D'altra banda hi ha París, rememorada en diverses ocasions tant a *L'agent provocador* com a *Mascarada*, l'obra anteriorment publicada. És per a Gimferrer la ciutat cabdal per determinar l'encontre definitiu amb Maria Rosa. Espai d'obertura cultural, d'interessos literaris i cinematogràfics (*Cahiers de cinema*), de llibertats avançades i de luxe somniat. L'hotel Ritz, sinònim d'elegància i de presència de personatges importants del món de l'espectacle, tan enyorat per l'autor, dóna títol a l'antologia recentment publicada en castellà que recull textos heterogenis aplegats en un volum. A propòsit dels hotels, paga la pena esmentar aquesta reflexió del *Dietari*, que ens suggereix la idea d'exili interior, tan sovint sentit per Gimferrer:

Un hotel no és exactament de cap país: és un lloc on, precisament perquè tot el món hi és en certa manera estranger, ningú no se sent estranger del tot (1996: 66)

Madrid és, a *L'agent provocador*, el lloc on ha vist cara a cara «els genocides: ells es creuen virtuoses, i patriotes, i bons jans» (1998: 61). I també, d'altra banda, la ciutat on coneix Vicente Aleixandre, tan important des de la seva adolescència per prendre la determinació de començar a publicar poesia després d'haver publicat crítica de cinema.

El cinema té una doble presència a *L'agent provocador*: d'una banda hi és present el cinema com a procediment (per referència al moviment de la càmera) i, d'altra banda, com a cita culta de cinèfil apassionat, on s'ha de fer especial esment del film *Der junge Törless* (El jove Törless).

Al capítol *La càmera*, el procés de filmació es converteix en l'agent que provoca un moviment dinàmic en ziga-zaga, un moviment del qual se'n ressent el temps com a motiu de denúncia. Denúncia de l'oblit històric que aconsegueix una funció documental com ara la commemoració del procés de Burgos, que actua sobre el present que ha girat l'esquena a fets com aquests: «—sí, això que no volen ni anomenar ara, en el temps del repapieg, els missacants de l'amnèsia i els seus escolanets—», una amarga denúncia de la classe política actual.

Al barri de Sarrià situa diversos personatges, actors, dos directors de cinema, Pere Portabella, Joseph Losey i, de nou, Maria Rosa, com a centre del «text fílmic» i objecte de filmació, la mirada de l'eroticisme que fa travelling cap a Francesc Vicens, símbol de memòria històrica recuperada.

El jove Törless, vist a la pantalla del cinema Regina, és una referència al film alemany dirigit per Volker Schöndorff (*Der junge Törless*), premiat al festival de Cannes, l'adaptació d'una novel·la de Robert Musil, mostra de la nova sensibilitat del cinema alemany d'aquell temps que es decanta cap al testimoniatge polític. Entra en joc l'acció a la pantalla —que narra les dificultats d'un jove que afronta la repressió de l'educació prussiana—, amb la realitat de la repressió

franquista que abocava el sexe adolescent a l'ombra acollidora i discreta dels locals de projecció cinematogràfica. És la conjunció del cinema com a fugida i el cinema com a denúncia d'aquells temps passats. I, a la sortida del cinema, de nou, la realitat de la *ciutat vexada*...

5. Llengua vindicada, llengua objecte de transformació

Un dels trets que apuntàvem al començament d'aquest estudi literari és el recurs a la *represa*, entesa en un sentit temporal dins l'obra de Gimferrer, tot referint-nos a una globalitat textual, ja sigui obra crítica, diari, poema o narració. Aquesta represa afecta l'ordenació lineal dels diversos textos de l'autor i marca un discurs coherent amarrat a tòpics literaris centrals i episodis històrics que, no pel fet de ser extraliteraris, manquen d'importància. La represa constant esdevé un moviment dinàmic en el desenvolupament de *L'agent provocador*, que sintetitza les reflexions més importants de l'obra completa de Pere Gimferrer. Aquest moviment dinàmic fa referència al text mateix en la seva constitució com a obra literària i el defineix com un *palimpsest* recurrent amb una contínua ampliació sèmica de les paraules centrals que el constitueixen i participen d'una transformació activa de l'escriptura, de manera turbulenta. La represa de motius literaris és alhora una presa de consciència crítica davant del món i del fet literari, contínuament actualitzada.

Una conseqüència clara d'aquest moviment dinàmic en la concepció textual és el qüestionament dels límits clàssics dels gèneres literaris, la delimitació dels quals preveu la seva mateixa variació, condicionats per la redefinició que aporten les obres innovadores. Aquest, però, serà un dels motius del capítol conclusori. Ocupem-nos ara de la llengua com a vehicle d'expressió i com a objecte de transformació a través de la literatura.

Llengua *vindicada* en el significat transitiu del verb «vindicar», com quan es defensa algú per escrit, contra una imputació injusta o contra una calúmnia. Al capítol sisè, redactat l'any 1998 («La llengua com a màscara»), s'hi fa una afirmació que pren el to confessional del

poema en primera persona del plural, l'escriptor esdevé la veu d'una col·lectivitat, i la punta de llança d'una denúncia històrica: «No portarem mai més la llengua com a màscara» (1998: 75) com si d'un manament es tractés. La «mascarada» política dels temps que corren, denunciada en l'obra anterior de l'autor amb aquest mateix títol (*Mascarada*), ressona ara en una condició atemporal, en un principi ètic de posicionament per una llengua, tants anys calumniada, reduïda encara a condicions d'existència diglòssica o minoritzada.

Aquesta «mena d'irrigada convenció tàcita: per expressar-nos en paraules que no fossin catalanes» (1998: 75), aquesta «escissió» en la consciència dels parlants «maquillats, disfressats», desposseïts de la parla de la pròpia llengua pel fet d'utilitzar una llengua forastera i imposada, és un toc d'atenció ètic que apunta molt més a la pròpia consciència i a la pròpia capacitat de transigir que a la imposició per circumstàncies polítiques en el passat. En un moviment cap al present el text actua com una «provocació» dirigida cap als qui en l'actualitat opten per la deserció lingüística.

La paraula en català, la primera paraula del primer poema que Gimferrer publica en llengua catalana, el mot «paranys», junt a tots aquells mots catalans que, a través de la literatura i de la parla familiar, són el salconduit per salvaguardar una tradició, una condició de l'ésser com a poble, esdevé paraula simbòlica i *sagrada*. És aquesta la reflexió que Gimferrer tantes vegades ha repetit, la importància de la decisió de triar el català com a vehicle d'expressió de la seva poesia després d'un temps de vacil·lacions i d'alienació:

mots mormolats, que passaven d'uns llavis als altres com el salconduit («la mà que salva-guarda per després», que digué Ferrater) (1998: 77)

La paraula és també l'objecte de la provocació textual que practica Gimferrer sobre els seus límits sèmics. Paraula *per dir-ho tot*, fins i tot en temps adversos, paraula com a joc de denúncia en el llarg i simbòlic *hivern* d'un temps indefinit. Un temps passat per les circumstàncies d'una repressió social (el «carnaval dels genocides»), un temps actual per la desídia de què tots ens hem de fer responsa-

bles —«temps de caragirats, temps del farsejar»— (1998: 86), temps que participa de la gran falsedat, de la gran mascarada. L'*hivern* amplifica el seu significat estacional per la recurrència de què és objecte a *Mascarada* o a *L'agent provocador* (recordem enunciats dels dos llibres: «hivern de l'any setanta», «hivern de veure en terboleses», «zepelí d'aquest cel d'hivern») i defineix uns lligams amb la mort d'una existència com a col·lectivitat, ara i adés.

Quant a la disposició estructural dels mots, cal assenyalar el recurs abundant als triplets de paraules en diversos capítols de *L'agent provocador*. Sempre s'hi apunta a una síntesi posterior que supera el significat individual de cadascuna de les parts. Així, al primer capítol, la «lectura artística» es contraposa als adjectius *artiste* i *arty* (1998: 18) en un intent d'explicitar el doble significat de la lectura d'ofici (professional i rutinària alhora). La lectura-escriptura esdevé alguna cosa més que plaer estètic o d'ampliació de coneixements i assoleix la categoria de provocació que permet assolir l'autoconeixement com a personatge poètic en el seu moviment dinàmic des de la consciència del propi jo.

Al segon capítol (1998: 40), la substantivació de l'expressió «dona provocadora» com «una provocadora» comença un cicle de transformacions sèmiques que continua amb els mots *provocatriu* (per analogia a «meretriu») o *provocadriu* (per analogia a «emperadriu»). Es resol aquest triplet en la síntesi *provocadora-provocadriu* (temple i altar) amb tot un seguit de connotacions (prostituta, sacerdotessa oficiant de l'amor, emperadriu de l'amor). De la mateixa manera, al tercer capítol (1998: 54), amb la substantivació de l'expressió «dona incendiària» s'engega el cicle: una *incendiària*, una *sabotejadora*, prenent el fet i no la causa una *explosió*, una *ona expansiva*. I tot lligant amb el capítol anterior una *provocadora desconcertant* (que trenca el concert de les coses).

Procedeix en aquest afany de creació lèxica, algunes vegades per la semblança que ofereixen els sufixos, com ja hem vist, en altres ocasions per al·literacions fòniques (*provocadora*, *procaç prostituta*) o ens arriba a sorprendre amb contrastos aparents com el que fa ajuntar sèmicament mots com *prostituta* i *emperadriu*.

Arribats al darrer capítol (1998: 83-84), Gimferrer, amb dedicació hermenèutica, explica el sentit de l'expressió «folla sacerdotessa», superació d'allò que al seu parer no poden aportar les paraules «muller» o «enamorada». Amb la substantivació «una folla», i amb el sentit que en francès té una *folie*, amplia sèmicament la paraula relacionant-la amb el mot *caprici* (*folie* com 'arquitectura de caprici'). D'altra banda, *enamorada* per relació al mot *innamorata*, supera la significació d'«amant» per esdevenir «aquella que oficia el ritual de l'amor», com una condició existencial; i es tanca de nou el cercle de significacions acostant-se al mot *sacerdotessa*.

I per últim la violència expressiva dels triplets d'insults, que operen de manera hiperbòlica en aquestes anàfores contundents:

en aquest temps de *pallassos* i de *titelles* i de *tòtiles*...
en aquest temps dels *babaus*, dels *papissots de cervell*,
en aquest temps dels *pastetes*
cel de *gàrgoles*, de *carasses* i de *carotes*
(1998: 85-86)

6. Una conclusió: text (poema-assaig-narració), una culminació en l'obra literària de Gimferrer

Una deconstrucció del sentit que pren *L'agent provocador* dins la producció completa de l'autor ens obliga a plantejar el joc de *dif-férances* (diferiments temporals i diferències sèmiques alhora) des de dos punts de vista: el de la lectura crítica i el de l'anàlisi del procés de creació literària.

D'una banda, aquesta conclusió ja participa d'un diferiment temporal respecte dels capítols que constitueixen l'estudi literari i, per tant, d'una segona lectura de l'obra de Gimferrer. D'altra banda, com deia Bakhtin, és cert que tot gènere literari preveu la seua variació al llarg de la història de la literatura i, arribats al segle XXI, funcionem amb classificacions orientatives, constantment revisades, que apunten cap a idees com la mort de la novel·la, la mort de la poe-

sia per manca de mercat editorial, o d'altres de més espectaculars, com la mort del text imprès amb l'arribada globalitzadora del text virtual, vehiculat a través de la xàrcia d'Internet.

La genialitat de la producció poètica de Gimferrer rau en la seua multidimensió —des dels inicis poètics en llengua castellana—, en aquell emmirallament en el text fílmic, una hiperrealitat que ens ha envaït des de l'època de l'*star system* i ens ha fet somiar un bocí d'idealitzada immortalitat; també en la seua temptativa experimental en tots els gèneres, igualment vehiculats en prosa, versicles, vers lliure o vers tradicional. Els interessos crítics de Gimferrer per l'obra d'autors com J.V. Foix o Octavio Paz ens assenyalen un esforç constant per tal d'albirar una altra mena de realitat i coneixement a través de l'escriptura, un procés d'irrealització que abasta qualsevol experiència pròxima, una transfiguració quasi mística que ajunta l'experiència sexual i l'espurna revolucionària de la revolució permanent teoritzada per Lenin i Trotsky, una síntesi cultural perfecta sense encasellaments estrets i que, per consegüent, no es pot subjugar a l'encasellament genèric, generacional o de tendències i corrents literaris.

Difícilment podrem continuar aquesta nova tasca crítica amb els rètols genèrics que estableixen etiquetats com «poesia de l'experiència» o «poesia social» o bé «poesia formalista». Gimferrer és poc llegit per un públic que encara encasella aquells que pertanyen a una acadèmia o a l'altra sense apreciar-ne l'obra feta, és poc comprès per una crítica que no suporta la seua pròpia deconstrucció i autoanàlisi i que molt sovint s'ancora en criteris tancats, de moda o mercat.

L'agent provocador que, ficant-se entre gent suspecta i tot fingint ésser un company provoca que cometin actes que els comprometan, és capgirat per una intenció ben diferent en l'obra completa de Pere Gimferrer. Ara trobem un **text-agent subversiu** i trencador; al tombant del tercer mil·lenni, un text revolucionari en el seu plantejament, global en la seua concepció (diari-poema-relat-assaig), que desafia les fronteres textuais i intertextuals i els plantejaments crítics mateixos. Palimpsest sobre l'extensa xarxa creativa de Pere Gimferrer i llibre obert a futures recerques literàries innovadores.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES*

Obra poètica completa (s'hi esmenten també els llibre no referits)

(1969). *Poemas 1963-69*. Barcelona: Llibres de Sinera.

(1981). *Mirall, espai, aparicions (poesia 1970-80)*. Barcelona: Edicions 62.

(1988). *El vendaval*. Barcelona: Edicions 62-Península.

(1991). *La llum*. Barcelona: Edicions 62-Península.

(1996). *Mascarada*. Barcelona: Edicions 62-Empúries.

(1998). *L'agent provocador*. Barcelona: Edicions 62.

(2001). *El diamant dins l'aigua*. Barcelona: Columna.

Diaris

(1981b). *Dietari (1979-80)*. Barcelona: Edicions 62

del *Dietari (1979-82)*, tret de *Noche en el Ritz (1996b*)*. Barcelona: Anagrama.

* les traduccions al català d'aquest apartat i de la conferència referida són meues.

Referència indirecta:

Colectivo Alicia Bajo Cero, (1997). *Poesía y poder*. València: Ediciones Bajo Cero, III.

JOSEP MANUEL ESTEVE

* No coneixia l'excel·lent estudi de Josep M. Sala-Valldaura, que ofereix una anàlisi de cada obra gimferreriana anterior a aquest llibre que he estudiat, i evidentment he obviat referències a obres posteriors com *El diamant dins l'aigua* o *La guardia prusiana*.