

EL AGENTE PROVOCADOR: PERE GIMFERRER Y LA LITERATURA ARTÍSTICA (DEL ENSAYO SOBRE ARTE A LA NOVELA DE ARTISTA)

Eduard CAIROL CARABÍ

Universitat Pompeu Fabra
eduard.cairol@upf.edu

Mais comment parler peinture?
Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*

L En *L'agent provocador*, la sugerente *nouvelle* redactada por el autor en dos tiempos (1979 y 1996-1998 respectivamente), Pere Gimferrer establece la necesidad, por lo que respecta a su propia literatura, de un *agente provocador* en el sentido –según él mismo– de las novelas políticas o policiales de Conrad (Gimferrer, 1998: 25). Sin embargo, de otras afirmaciones suyas realizadas en el mismo contexto parece deducirse más bien que la expresión *agente provocador* posee un significado de orden *químico*. Dicho agente sería entonces el equivalente de un precipitado, que hace salir a la superficie un conocimiento previo acumulado en estado de latencia. De acuerdo con dicho modelo químico de comportamiento, aplicado ahora por el escritor a la literatura, el poder reactivo del agente provocador desencadenaría violentamente «un espectáculo imprevisible» en la conciencia del autor, al cual éste asistiría impávido (Gimferrer, 1998: 25).

Este sugestivo esquema, utilizado por Gimferrer para justificar desde las primeras páginas del texto la estrategia adoptada en el mismo (situarse en cuanto personalidad individual como centro de su propia obra, *L'agent provocador*), puede –en nuestra opinión–, a su vez, aplicarse de manera fundamentada a la «escritura de arte» gimferreriana. En efecto, en su lúcida preocupación por rehuir los extremos de la historiografía meramente descriptiva con pretensiones de objetividad, por un lado, y el subjetivismo narcisista del autor que utiliza la obra de arte ajena como un mero pretexto para proyectar sobre ella sus propios puntos de vista estéticos, por el otro, Pere Gimferrer parece adoptar el papel de un *reactivo* que, en contacto con la sustancia de las obras de

arte analizadas, hace surgir de ellas su verdad o su significado artísticos, en el sentido aproximado que dichas expresiones poseen en el interior de la hermenéutica de Gadamer (Gadamer, 1996), esto es: hacer hablar a una obra, al tiempo que la misma es situada en el horizonte de una determinada tradición. Gimferrer, en fin, practica a nuestro parecer con suma consciencia la disciplina del operador químico que, en el marco de un auténtico *experimentum veritatis* pone en contacto diversas sustancias, heterogéneas entre sí, obteniendo como efecto la destilación de una sustancia nueva, dotada de virtudes y propiedades aparentemente insospechadas. El resultado de dicha estrategia –donde entran en colisión arte y literatura, pintura y poesía, lo universal y lo particular, etc...– apunta hacia la disolución de las fronteras entre disciplinas y géneros, y finalmente hacia la afirmación de una *materia primera* (objeto del interés primordial del autor, muy interesado, por otra parte, en el ancestral simbolismo de la Alquimia) que no es otra que la Modernidad o la tradición moderna de la ruptura. La práctica sistemática de dicha operación se decanta, asimismo, en productos de distinta consistencia, pese a su sustrato en común; productos que van desde el ensayo sobre arte a la novela de artista, configurando la panoplia de lo que hemos denominado «escritura de arte» gimferreriana.

II. Procediendo en círculos concéntricos, desde lo que acaso pueda considerarse un interés más general, universal o de principio, Gimferrer se ha ocupado, sin duda, en su escritura de arte, aunque de forma aparentemente no premeditada, de delimitar el significado así como la operatividad de grandes períodos artísticos tales como *Barroco*, *Romanticismo*, etc. El autor de las monografías dedicadas a Tàpies, Max Ernst o Miró prolonga así una augusta genealogía –donde encontramos entre otros a Ortega y Eugeni d’Ors– que ha abordado ya anteriormente el análisis de dichas categorías con una intención menos de carácter estrictamente histórico que ensayístico y tentativo. Tal como afirmamos más arriba, dicha estrategia está orientada a una comprensión lo más precisa posible del sentido y alcance de la Modernidad en arte y literatura. En este caso, Gimferrer no ha dudado, por lo tanto, en provocar el contacto entre elementos diversos a fin de desencadenar el fogueo que ilumine recíprocamente las distintas sustancias ahora en colisión. Según nuestro autor, la práctica artística de Antoni Tàpies se inscribe de lleno en el pleito o la tensión que enfrenta ya desde el Romanticismo al artista a lo Absoluto (Gimferrer, 1996b: 35). Tàpies un romántico, pues? Sí, sin duda, si adjudicamos a este último término el sentido –nada trivial– que le atribuye Gimferrer. A través de la invocación al Romanticismo, pues, se ilumina la vocación de Tàpies. Pero no es sólo esto. El propio Romanticismo, como hemos visto, es rescatado de su estricto significado histórico, y prolongado hasta nuestros días a través de figuras como el célebre pintor catalán. Pero, todo ello, no está sino al servicio de una mejor y más propia caracterización

de la Modernidad. En efecto, la transformación del pensamiento mítico y mágico –tras la *crisis* representada por la irrupción del nuevo modelo de conocimiento de las ciencias experimentales a fines del siglo XVI– en pensamiento poético caracterizaría –en la línea defendida también por Michel Foucault– la gran tradición iniciada en el Romanticismo y que se prolonga en época moderna (Gimferrer, 1996b: 37).

Esta idea –así como la que identifica la Modernidad con la *tradición de la ruptura*– no es tanto original de Pere Gimferrer como de su maestro y mentor, el poeta y crítico mexicano Octavio Paz. Este la ha predicado, fundamentalmente –en su obra *Los hijos del limo*–, de la literatura y la poesía modernas; pero Gimferrer no tiene inconveniente en trasladarla ahora a las artes plásticas, y en ver cómo *reacciona* la obra de Tàpies en contacto con la misma. Se trata, en efecto, de la estrategia característica del *agente provocador*. Por ende, el más conspicuo ejemplo de esta convergencia moderna de lo mágico con lo poético no es otro que el *vidente* Rimbaud, el creador de la así denominada *Alquimia del Verbo*. Pero, Rimbaud – figura central de la Modernidad, para Gimferrer, que se ha ocupado también del poeta de *Les Illuminations* en otras ocasiones, como la conferencia (más tarde editada como libro) *Rimbaud y nosotros* (Gimferrer, 2005) – es, a su vez, la *sustancia* que, puesta en contacto con Joan Miró, nos permitirá iluminar la esencia del arte del pintor barcelonés. Dicha esencia – como se ha argüido en otro lugar (Gimferrer, 1996a: 159) – no es sino el *shock*. El *shock*, o la impresión producida por determinado elemento real, es el verdadero alfa y omega de la obra mironiana, por cuanto se trata de provocar en el espectador mediante la pintura el mismo efecto suscitado en el pintor por la realidad. Pero aquí desaparecen las diferencias entre plástica y poesía, y se pone de manifiesto su común resolución en el marco de la Modernidad. A través de Rimbaud, y de la imagen que permite destilar de Joan Miró como un auténtico *voyant*, se ilumina, por su parte, una vez más la esencia de la Modernidad como un espacio donde se trascienden las diferencias entre plástica y poesía, entendidas como meras categorías de la Retórica clásica.

Pintura y literatura disuelven sus diferencias, al tiempo que se resuelven e iluminan mutuamente, en el interior de una Modernidad a su vez desentrañada en su sentido último a través de aquella su mutua resolución. El juego de espejos es digno de lo que proclamara el propio poeta en uno de sus más célebres poemas: la poesía –y, claro está, también la crítica, en un mundo moderno que, tal y como se nos dice a propósito de la escritura ensayística del pintor Antoni Tàpies, ha asistido a la mutua compenetración del arte y la reflexión sobre arte (Gimferrer 1996b: 74) – es un juego de espejos giratorios. Y este juego, aún podríamos añadir, llega a su consumación cuando el objeto de investigación – verbigracia la *disolución de la identidad* de la que se ocupa el ensayo sobre Max Ernst (1977) – se confunde, a su vez, con la investigación misma en su conjunto, con su curso y con la estrategia sobre la que se sostiene –a saber, la puesta en contacto de categorías y

autoridades disímiles con vistas a su recíproca iluminación y asimismo a la *disolución* de sus significados más usuales.

III. Pero, al mismo tiempo que un sistema de espejos que se reflejan los unos en los otros, el ejercicio de la crítica o el ensayo artísticos es, también, como estamos viendo, un ejercicio de precipitado o emulsión por el que, como consecuencia de la mezcla de determinados reactivos, emergen a la luz del día imágenes, conocimientos o verdades que de otro modo hubieran permanecido ocultos en la sombra o en estado de latencia, como si de un negativo fotográfico se tratara – y esta asociación entre el trabajo crítico y la fotografía no resulta irrelevante en el caso de un escritor tan interesado por el cine como es Pere Gimferrer! De cualquier modo, todo agente provocador, como ya su mismo nombre nos indica, además de producir una determinada reacción, *provoca*, es decir, libera como el efecto de su acción un resultado que pone en duda, desmiente o directamente contradice expectativas más o menos fundadas. En el caso de la escritura de arte gimferreriana, el resultado de su investigación crítica se levanta claramente –en el caso de los pintores Tàpies y Miró– contra el prejuicio que identifica la tradición intelectual genuinamente catalana con la claridad, la medida o el mediterraneísmo. En efecto, ya desde la obra pionera de Torras i Bages (*La tradició catalana*, 1892), y, más aún, a partir de la puesta en marcha del proyecto de renovación cultural del *Noucentisme* (con Eugeni d’Ors como ideólogo a la cabeza) –que se prolonga después de la guerra en figuras tan notables como el pensador Josep Ferrater Mora (*Les formes de la vida catalana*, 1944)–, la identidad catalana ha sido pensada, en lo cultural y lo espiritual, a partir de la categoría del *seny*, algo así como el *sano juicio* o el sentido de la prudencia y de la medida. Para Gimferrer, esta equiparación de la tradición catalana con la tradición del *seny* constituye una empobrecedora reducción y una simplificación burda. Pues, junto a la tradición luminosa del *seny*, la historia intelectual y espiritual de Catalunya nos permite asimismo reconstruir toda una tradición de pensadores y de artistas de reconocida autoridad que más bien parecen haber experimentado una profunda fascinación por el *lado oscuro* de la razón, por lo irracional, lo mágico, las fuerzas oscuras y los poderes ocultos de la naturaleza, la noche, etc...; fuentes en las cuales bebe y donde se nutre su obra, de otro modo incomprensible. Se trata de figuras de la talla universal de Ramon Llull, el poeta Ausiàs March, o el médico Arnau de Vilanova. Todos ellos han conocido el poder de fuerzas que sobrepasan la razón humana. Aunque esta parte de su obra haya sido con frecuencia ignorada o directamente suprimida del *corpus* luliano, Llull ha ejercido sin duda como alquimista y decantado sus conocimientos en obras consagradas al arte ancestral de la Alquimia. Lo mismo puede decirse de Arnau de Vilanova. Y por lo que respecta a Ausiàs March, su personal experiencia y su decantación literaria de los

dolores desgarradores del amor le aleja de la imagen de un sabio estoico y antes bien lo sitúa a merced de los poderes oscuros de la desmesura, la sinrazón y la locura de amor.

Para Gimferrer, Tàpies (sobre todo) y Joan Miró, constituyen la prolongación, en el siglo XX y en el dominio de las artes plásticas, de dicha tradición. Tan augusta, por otra parte, y tan genuinamente catalana, como la que identificaría la catalanidad con el *seny*. El trabajo de Tàpies con las materias, generalmente en estado caótico o *magmático*, su manipulación de las mismas, infligiéndoles toda clase de agresiones o violencias ya sea con sus propias manos, ya con instrumentos hirientes o cortantes de toda clase; todo ello remite inequívocamente a la labor del alquimista, y a su búsqueda del *opus nigrum*—de la materia primera, la materia en su estado más simple, más bajo en el orden de los seres—previa a la obtención del oro eterno, inmarcesible, de la sustancia espiritual: aquel oro que se identifica con la obra de arte como resultado final en que el agregado de los elementos *materiales* alcanza algo así como la luminosidad de un significado y un sentido *espirituales*. Una especie de transcendencia inmanente. Pero todo ello se encontraría ya presente, para Gimferrer, desde los primeros dibujos de Tàpies, en su etapa surrealista en el seno del grupo Dau al Set y, mucho antes del esplendor matérico de finales de los años 50 y principios de los 60, en los *collages* realizados con materiales sumamente humildes y anti-artísticos (cajas de zapatos, cordones, papel de periódico) de los años 40. Toda una renovada, insólita interpretación de la pintura de Tàpies aparece así, por obra y gracia del *agente provocador*, en el ensayo dedicado al pintor en 1974. Una interpretación que da cuenta del conjunto de la trayectoria del artista, de las múltiples dimensiones de su obra (pintura, escultura, dibujo, *collage*, etc...) y, por ende, de su inserción en el horizonte de una tradición milenaria, a un tiempo genuinamente catalana y universal. Por lo que respecta a Miró, las figuras monstruosas y los paisajes que fulguran en la noche de su época más grotesca y torturada, allá por los años 30, dan cuenta de esa adscripción del pintor al universo barroco, tenebrista, torturado de, por ejemplo, Ribalta, otro pintor catalán—en este caso del siglo XVII—integrado en esa tradición de la oscuridad y de la sinrazón contraria al *seny*, a lo apolíneo y a lo mediterráneo clasicista. Pero igualmente, las actitudes más radicales de Miró quedan así explicadas a partir de esa pertenencia del artista a una tradición profundamente inconformista y convulsa. Como, por ejemplo, la voluntad mironiana de *asesinar la pintura*; una voluntad que se expresa—a lo largo de su dilatada trayectoria—ya sea en las anti-pinturas de los años 30 (a base de materiales tales como la masonita, la arena o el alquitrán, impropios del arte académico), los violentos *drippings* de los años 60, o las espectaculares telas quemadas, con el bastidor al desnudo—como si del esqueleto de una res destripada se tratara—, esta vez de principios de los 70.

Una vez más, pues, ahora en relación a un ámbito en un principio más restringido, a una problemática más local, la del signo bajo el que cabría situar a una tradición artística e intelectual como es la catalana, Pere Gimferrer ha obrado como un auténtico *agente*

provocador. Poniendo en contacto a Tàpies y Miró con una genealogía de autores y de valores ordinariamente proscrita en el relato ortodoxo de la catalanidad, el autor ha conseguido no sólo que emergieran sendas interpretaciones sugerentes y comprensivas de ambos artistas. También ha logrado que se desdibujara hasta prácticamente diluirse la imagen más tópica del *espíritu catalán*, haciendo aparecer una trama oculta tras el tapiz: la trama de una tradición catalana *otra*, que sustituye o al menos complementa la de los Torras i Bages, d'Ors, etc...

IV. Finalmente, acaso el punto en que el papel de *agente provocador*—en el sentido químico— de Pere Gimferrer respecto al arte se manifiesta de manera más conspicua sea en la novela *Fortuny* (1983), un singular ensayo de *roman d'art* de una ambición sin precedentes en la literatura catalana, y que cabría emparentar tan sólo con los ilustres referentes internacionales de un Pascal Quignard o un Roberto Calasso. En todos los casos, la reconstrucción de los universos artísticos de figuras como el músico Marin Marais, los pintores Georges de La Tour o Tiepolo, o los escritores Franz Kafka o Baudelaire, se sitúa a medio camino entre el ensayo erudito y la ficción literaria, y revela una decidida voluntad de estilo. En virtud de dicha voluntad, la tarea crítica se resuelve y halla su pleno cumplimiento en una obra de arte. Se realiza así el designio expresado por Walter Benjamin en el sentido de que la mejor crítica de una obra de arte no sería sino una nueva obra de arte. Y nos aproximamos así a aquella modalidad de *ecfrasis* que se ha dado en llamar *tableaux à la plume* (Melmoux-Montaubin, 1999: 47).

No es ésta la primera vez que se invoca el paralelo con los mecanismos de la fotografía en relación con la estructura o el tono de una obra literaria; sin ir más lejos, Paul Edwards lo ha hecho ya de un modo muy convincente a propósito de Georges Rodenbach y *Bruges-la-morte* (Edwards, 1999: 29-43). En el caso de *Fortuny*, sin embargo, no se trataría tanto de una cuestión de cromatismo (el blanco y negro del positivo fotográfico) o de detalles que sugieren analogías más o menos sutiles (con el *clic* del obturador de la cámara, por ejemplo), sino más bien de un paralelismo de proceso o de funcionamiento. Gimferrer, en efecto, ejerce como agente reactivo que provoca el emerger de imágenes donde, a la manera de auténticas instantáneas fotográficas, aparece como congelado el universo de Mariano Fortuny y Madrazo. La sucesión de dichas imágenes—cuya semejanza con los verdaderos *tableaux vivants* reproducidos con profusión de *atrezzo* en sus estudios por los primeros fotógrafos no nos resistimos a evocar— en el conjunto del libro constituye a su vez, en el sentido más propio, un álbum donde se concentra caleidoscópicamente el *tiempo perdido* en el que transcurre la existencia del pintor, escenógrafo, modista e inventor de origen catalán. Los breves, a lo más dos páginas, capítulos del *Fortuny* poseen, ciertamente, la cualidad de instantáneas.

Y sus títulos tienen un no se sabe qué de pie de foto. En dichas evocaciones, como en las viejas fotografías de estudio, no hay acción, o apenas. Todo aparece como detenido, si bien se evocan relaciones, pasados y futuros que surgen como sombras en los márgenes del campo visual y que tan sólo la elevada sensibilidad de una placa y un aparato muy precisos son capaces de fijar. La ausencia de movimiento alguno en las figuras nos permite, no obstante, captar mucho mejor los brillos y los reflejos, las cualidades y texturas de tejidos, brocados, mobiliario, obras de arte, etc., convocados en un ambiente las más de las veces saturado de evocaciones y de analogías. Así, lejos de la aridez y la sequedad de la escritura ensayística o del género historiográfico, las instantáneas que integran la novela logran restituir a la vida –por obra de una memoria involuntaria activada generalmente por la vista o el tacto– un *tiempo recobrado* que de otro modo permanecería muerto para nosotros.

Gimferrer y su escritura operan, pues, aquí como una sustancia al contacto con la cual todo un mundo pretérito, cristalizado en objetos y en obras de arte, retorna ahora a la luz. Desprovisto de toda urdimbre narrativa, saturado de objetos y evocaciones ligadas a ellos hasta la extenuación, *Fortuny* puede aparecer como un laboratorio fotográfico donde las imágenes surgen por doquier de la oscuridad, sumergidas en el líquido de la escritura, en un proceso situado a medio camino entre la alquimia y el revelado artesanal de fotografías.

TROPELIAS
* * *

Ha comparecido así, nuevamente, la gadameriana *verdad* de la obra de arte, como otrora compareciera por efecto de la puesta en contacto de las «realidades disímiles» (Lautréamont) de movimientos, autores, géneros o categorías aparentemente muy alejados del artista objeto de investigación (Tàpies, Ernst, Miró), o bien como consecuencia del desmentido y la contravención de tópicos más o menos enraizados (la identificación de la tradición catalana con la claridad, el mediterraneanismo y el *seny*). En todos los casos, dicha verdad –la presa perseguida tal vez inútilmente por la historiografía erudita y por la crítica impresionista...– ha surgido, cual «un espectáculo imprevisible», casi obra de taumaturgia, gracias a la intervención de un *agente provocador*: el escritor, Pere Gimferrer. Las interpretaciones de obras y de artistas en las diversas modalidades de su escritura de arte son indudablemente *suyas*, es decir, son genuinamente gimferrerianas; y, al mismo tiempo –en tanto que *reacciones* provocadas por el precipitado de sustancias (movimientos, autores, categorías estéticas, etc.) diversas–, *no* le pertenecen a él, sino al objeto investigado.

He ahí la respuesta de Gimferrer al enigma lanzado, a modo de esfinge, por el siempre pertinente y muy sagaz Paul Valéry en su, por otra parte, extraordinaria evocación del arte de Edgar Degas: «pero, y ¿cómo hablar pintura?» (Valéry, 1965: 61).

Referencias bibliográficas

- Edwards, Paul (1999): «Le regne du silence. L'Esthétique photographique dans la poétique de Georges Rodenbach», en Bertrand, Jean-Pierre, ed., *Le monde de Rodenbach*, Bruselas, Éditions Labor.
- Gadamer, Hans-Georg (1996): *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 3ª ed., 2006.
- Gimferrer, Pere (1996a): *Itinerario de un escritor*, Barcelona, Anagrama.
- (1996b): *Obra catalana completa. IV Figures d'art*, Barcelona, Edicions 62.
- (1998): *L'agent provocador*, Barcelona, Edicions 62.
- (2005): *Rimbaud y nosotros*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Melmoux-Montaubin, Marie.-Françoise (1999): *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX siècle*, París, Klincksieck.
- Valéry, Paul (1965): *Degas Danse Dessin*, París, Gallimard, 2003.

TROPELIÁS