

3.
COM CONSTRUIR UN IMAGINARI
LA INTERTEXTUALITAT EN EL *FORTUNY*
DE PERE GIMFERRER

ELOI GRASSET
Universitat Paris-Sorbonne

A través d'un apropament a certs aspectes de la novel·la *Fortuny* de Pere Gimferrer aquest text pretindrà exposar, a partir del concepte d'intertext, algunes consideracions a propòsit de l'acte d'escriptura. No s'intentarà, però, adequar certs conceptes teòrics a un exemple concret sinó mostrar com l'aparició del concepte implica una nova distribució significant de tot text. La intertextualitat ha esdevingut a dia d'avui una noció ambigua dins del discurs literari però, tot i que el seguit de variacions conceptuals que s'han anat afegint o han anat transformant el concepte ens haurien d'obligar en certa manera a explicitar de bon principi els pressupòsits teòrics a partir dels quals començarem a escriure, ens sembla que intentar-ho fer fóra cometre un pas en fals. Esperem doncs que sigui la mateixa escriptura la que ens deixi mostrar des d'on parlem, allò que volem dir i tot el que això pot comportar.

Fortuny és una novel·la en la qual Pere Gimferrer intenta recórrer la transmissió d'un imaginari. Generar, crear un imaginari des de les pàgines d'un llibre i resseguir-lo construïnt de nou un cert món artístic. Aquest imaginari va des de Marià Fortuny i Marsal, pintor, fins a Orson Welles, cineasta, passant per personatges tan diferents com Francisco de Goya, Marcel Proust, Gabriele d'Annunzio o Charles Chaplin. Personalitats allunyades en el temps i d'àmbits artístics diversos que formen part d'un imaginari que es va construïnt al llarg dels anys.

Forjar en el text la transmissió d'un món artístic, d'un imaginari dèiem, que és subsidiari de la projecció d'una personalitat. I és precisament en aquesta voluntat de construir allò que no s'ha produït on radica la seva especificitat: intentar transmetre allò que no es pot transmetre, deixar veure allò que no s'ha donat de manera concreta. Què és un imaginari? o encara millor, com es crea un imaginari?, i és precisament aquesta seva condició dilatòria d'intentar transmetre una cosa que no és efectivament, l'infinit reenviament de l'escriptura, l'eterna pròrroga, allò que el fa plural com a text. No podem servir-nos doncs aquí de la il·lusió referencial com a font fonamental i pràcticament exclusiva del coneixement que associem a la literatura, sinó que haurem de posar en joc certes relacions secretes que només la literatura pot indicar —evidentment sense explicitar-les—, i que hauran de permetre evocar un cert espai no decidit, no concret: l'imaginari. Allò del que es vol parlar és quelcom d'insondable que no es pot dir sinó preservant-ho en secret. I no perquè sigui alguna cosa que es pugui representar però que per les raons que sigui es vulgui guardar de dir —llavors ja no podríem parlar de secret, en tot cas d'amagat o no dit— sinó que consisteix més aviat en un secret que es mantindrà de manera absoluta i que és coextensiu a l'experiència de la singularitat de la lectura. Allò secret no serà doncs altra cosa que allò irreductible a l'àmbit de la literatura, allò no tematitzable literàriament.

Hi ha un pas important en aquest exercici al que hem fet al·lusió que no podem menystenir si parlem d'intertextualitat i que és el pas d'allò que anomenem real, tangible, a allò que anomenem textual. Això, aquest exercici de construcció necessàriament generador, és essencialment un exercici intertextual en el sentit més fort i decisiu del terme, és a dir que a la base de tot allò que pot romandre i roman obert en un text hi trobem l'intertext com a efecte de lectura i de creació; així és com el text esdevé un conjunt de pressupòsits que poden donar a pensar, que poden permetre anar més enllà del que el text convoca, ajornant-ne el sentit únic. Arribats fins aquí podem dir que a efectes d'intertext, la Història i el Text són la mateixa i única cosa: un conjunt de suposicions als quals cal exposar-se inevitablement. És en la particularitat de la forma literària que tenim al davant, la novel·la *Fortuny* de Gimferrer, i no al darrere del que sembla

causar-la, que haurem d'anar a cercar el pensament que ve produït per la literatura i en cap cas la idea que la produeix. La pregunta del crític doncs, ens sembla, no haurà d'anar dirigida cap a l'intent d'elucidació d'una certa voluntat originària que sigui fundadora de sentit o font de veritat, és a dir que no ens preguntarem per què Gimferrer emplaça en el seu text els habitants de Mart, Richard Wagner, Dolores del Río o Julie Christie i els considera personatges de la seva novel·la, des de l'intent de trobar en aquesta pregunta una certa veritat definitiva del que constitueix el text, sinó que caldrà pensar des del fet que s'emplaci els habitants de Mart a Richard Wagner a Dolores de Río o a Julie Christie i a partir d'aquí pensar el que se'n produeix. No l'origen en tant que origen del text sinó el treball que opera el text que tenim al davant sobre l'origen.

Això també ens ho ha deixat pensar la intertextualitat. El text ja no podrà ser més la reserva de sentit fixat sinó un espai de sentit inestable, l'entretext d'un altre text deia Roland Barthes.¹ El que s'haurà de pretendre en la lectura, una vegada acceptat això, és intentar explicitar certs fenòmens de correspondència que en el text s'esdevenen amb el Tot, i quan diem Tot volem dir Tot, per comprendre la intertextualitat com un mecanisme de comunicació literària que pretén assimilar l'exterioritat del text i considerar-la com una part més del text. L'intertext caldrà entendre'l, doncs, fora de les lleis totalitzadores de la cronologia imposada pel referent. No tindrem dates, tindrem textos.

Tres epígrafs

La novel·la s'obre amb tres epígrafs. Dels quals només ens interessa fer esment del darrer.² Una observació de Henry James, fa referència a l'art que neix de la gent que mira el món i la vida no pas directament,

¹ Barthes, Roland, (1973) «Texte (Théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*.

² Gimferrer, Pere, (1983) ««Fortuny»» dins *Figures d'art, Obra Catalana Completa /4*, 1996, p. 253 : «*It is the art of culture, of reflection, of intellectual luxury, of aesthetic refinement, of people who look at the world and at life not directly, but in the reflection and ornamental portrait of it furnished by art itself in other manifestations; furnished by literature, by poetry, by history, by erudition. Henry James.*»

sinó des del reflex que se'n constitueix des de la literatura, la poesia, la història o l'erudició. Aquest reflex del qual ens parla Henry James, ¿no és precisament la necessitat d'entendre l'obra com un lloc d'interacció complexa en què intervenen, redistribuïts, diferents codis, fragments o models? és a dir, ¿ no és la necessitat d'entendre que fer un text no és res més que arranjar-lo i imposar certes transicions que n'assegurin una certa significació? És en aquest acte absolutament involuntari que tot el llenguatge, anterior i contemporani, fa cap al text. Així doncs, tot enunciat que es produeixi anirà lligat indefectiblement a una idea de llengua considerada com a totalitat i és a través d'aquesta idea de llengua que haurem d'entendre l'obertura que es dona en el text sobre el món. L'intertext, doncs, ja no es produeix tan sols en l'estricta relació entre diferents textos, com intentarà fer veure una lectura utilitària del concepte d'intertextualitat com la que fa per exemple Gérard Genette en el seu llibre *Palimpsestes*, sinó en l'obertura cap al món que això aconsegueixi produir. I si alguna cosa ens sembla entendre de l'epígraf de Henry James i que ens orientarà la lectura és precisament aquesta, que la literatura no és tan sols el reflex més o menys esbiaixat de la realitat sinó la realitat mateixa d'aquest reflex. D'aquí la constant posada en dubte del gènere considerat com a recurs suposadament estabilitzador que ve definit per la instauració de certs esquemes convencionals de les relacions entre l'escriptura i el món. En el cas del *Fortuny*, per exemple, podem trobar que hi ha una certa alteració del temps cronològic, una certa fragmentarietat de l'escriptura que no correspon amb el que s'espera d'una novel·la i veiem també que l'autor dóna més importància a la descripció que no pas a la narració.

Al plató, Orson Welles duu un abric rus, engavanyat de pells de fera hircaniana com el gavany eslau de Coco de Madrazo als saraus del Petit-Palais. L'arreu és poderós i plomallós, fosfòric i bosfòric en les clarors del Bòsfor. A la nit turquesca i turquesa, l'aiguat, violent i blanc en la llum ennegrida, arrasa la cortina nua i, rebotant a l'ala del capell, entela les ulleres de l'assassí, a Istanbul.³

³ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *Figures d'art, Obra Catalana Completa /4*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 305-306.

Parlàvem abans de la construcció d'un imaginari i un imaginari té sempre alguna cosa de fantasmagòric, és a dir que pretén generar una certa il·lusió a través d'una representació desproveïda de qualsevol fonament. Si el que volem fer és construir-lo en l'escriptura i si, com hem dit, no podem explicitar-lo, l'única cosa que podrem fer serà recompondre allò que hem llegit, sotmetent-ho a les lleis de la lectura que és el que li haurà d'assegurar una certa cohesió i un estatut particular. L'imaginari se situa així, com digué Michel Foucault, entre el llibre i la bombeta, i imaginar no consistirà a crear un món contra el real, sinó la pretensió de recompondre les lectures que el conformen. Certa equivalència doncs entre la biblioteca i el món. Michel Foucault, en el seu text *La bibliothèque fantastique* escriu: "*L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser, il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux textes. C'est un phénomène de bibliothèque*".⁴ L'imaginari, encara diríem, és alguna altra cosa que un fenomen de biblioteca, és en si mateix un fenomen d'intertextualitat. La construcció d'un imaginari serà la restitució d'una cosa que no és ni ha estat mai positivament a partir de certs fragments de llenguatge, a partir de certs estereotips, certes fórmules anònimes d'origen difícilment localitzable i certs detalls precisos que cauen del costat de la ficcionalització de la Història. Alguna cosa semblant a la biblioteca de Babel de Borges: "*El universo (que otros llaman biblioteca) se compone de un número indefinido y tal vez infinito de galerías hexagonales con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas.*"⁵

⁴ Foucault, Michel (1967), "La bibliothèque fantastique" en *Travail de Flaubert*, 1983, p.106 Trad: "«L'imaginari no es constitueix contra el real per negar-lo o compensar-lo, sinó que s'estén entre els signes, de llibre a llibre, en l'interstici de les repeticions i els comentaris; neix i es forma en l'interval que queda entre els textos. És un fenomen de biblioteca.»".

⁵ Borges, Jorge Luis (1957): "La biblioteca de Babel", *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, Madrid, 1997.

La conferència

Alguns anys després que sortís publicada la novel·la que ens ocupa, concretament el 7 de març de 1989, Pere Gimferrer va fer una conferència a la Fundació “La Caixa” de Barcelona intitulada: *L'imaginari de Fortuny, del París dels Salons i de Roma a la Belle Époque*. Com podem sospitar per l'evidència del títol, aquesta conferència, que serà publicada temps després en el llibre *Valències*⁶ de l'autor, versarà tal com ell mateix ens indica sobre la transmissió del món característic de Fortuny des del seu àmbit inicial fins a un altre molt posterior. D'alguna altra manera, i tot i que pugui semblar el mateix “motiu” temàtic que ja havia tractat en la novel·la, el que intentarà fer ara l'autor des de les pàgines d'una conferència no té gaire o res a veure amb el que havia publicat sis anys abans ni evidentment li ho reclamem. La voluntat amb la qual un autor s'enfronta a l'escriptura d'una novel·la, no pot ser la mateixa amb què ell mateix es pot disposar a redactar una conferència o amb la voluntat que el pot portar a escriure un dietari encara que sigui per encàrrec. Cada cas és tota una altra cosa. Per començar, i ens quedarem aquí, en la conferència hi ha d'haver certes idees a transmetre o almenys una voluntat d'explicar quelcom amb més o menys profunditat a un públic més o menys interessat. Pel que fa a la voluntat de la novel·la no hi entrarem pas, però en tot cas el que podem dir és que això no cal que es doni, almenys, no necessàriament.

Així doncs, el que intenta fer Gimferrer en la conferència sobre l'imaginari de Fortuny no és en cap moment el mateix que havia fet en la novel·la. Ja no intentarà construir un imaginari en el sentit que ho havia fet a la novel·la, sinó que farà un exercici d'erudició per donar certes raons històriques que ens puguin portar a parlar de la creació d'un imaginari. Ens donarà, doncs, els motius originals que ens poden fer creure que allò del que no se'ns pot parlar, el secret, va succeir efectivament, és a dir fonamenta en certes raons històriques un imaginari: com Fortuny ingressa en el classicisme pictòric, com era el públic burgès de la seva

⁶ Gimferrer, Pere, *Valències*, València, Eliseu Climent/3i4, 1993.

època, la renúncia de Fortuny fill a tot allò modern, el seu vincle amb Orson Welles o Marcel Proust etc. Hi ha doncs, en aquesta conferència de Gimferrer, un sotmetiment del discurs a la lògica abassegadora de la cronologia a través de la qual s'intenta inferir tot allò que en queda fora, com pot ser en aquest cas un imaginari. Es dona doncs, inductivament, la prolongació d'una llei —en aquest cas la llei dels fets, de tot allò que va succeir efectivament— fora dels límits d'allà on ha estat determinada. En tot cas, encara que en quedi fora, l'explicació provindrà sempre del referent real que en permet la inferència.

Ens trobem doncs davant de dues maneres d'evocar un mateix imaginari: en primer lloc la novel·la que intenta parlar d'un imaginari a través de la seva construcció. Aquest imaginari quedarà caracteritzat mitjançant certes operacions de composició i la intertextualitat serà la pedra de toc que haurà de generar aquest nou món a partir de certs detalls necessàriament ficticials. En segon lloc la conferència, caracteritzada a través de certes operacions de resolució, en la qual es reproduïx allò que inductivament podríem dir que va existir. D'aquesta altra pràctica per acostar-se a l'imaginari i que s'oposa a la intertextualitat en podríem dir "extrapolació", ja que decidides certes condicions *a priori* que suposem en la lectura, tot l'imaginari que se'n destil·la n'és una conseqüència. El que fa que la novel·la fugi de l'exuberància d'una posició dominant, és a dir fugi de la relació causa-efecte que podem dir que són les relacions que s'estableixen en la conferència, és precisament la inestabilitat en la qual la intertextualitat s'assenta, privilegiant abans la producció de sentit que no pas la resolució de certes condicions *a priori*. Mentre que la intertextualitat podríem dir que funciona sintèticament, l'extrapolació hauríem de dir que funciona analíticament, ja que l'únic que fa és resseguir el que li proposa el referent.

Al *Fortuny* no ens trobem un discurs amb sentit únic, sinó que s'hi fa palès com tot enunciat que s'hi integra porta marques d'un diàleg que s'ha establert entre l'enunciador —aquell qui enuncia— i l'enunciat o entre el narrador i el destinatari del text, entès aquest com dipositari de sentit. La noció de dialogisme bajtiniana que es troba a l'origen del concepte d'intertextualitat ja presenta de manera diàfana que tota relació

de diàleg consisteix en la relació semàntica que s'estableix entre tots els enunciats que es donen en la comunicació verbal. La prosa literària és doncs, i així ho exemplifica la nostra novel·la, el paradigma d'aquesta dimensió intertextual que organitza tot discurs. Tot text pot ser entès com la relectura, el desplaçament o la condensació de diferents textos.

Dietari o Novel·la

Fortuny va aparèixer l'any 1983 i és fins a dia d'avui l'única novel·la en català que ha publicat l'autor. La publicà poc després que hagués sortit el segon volum antològic del seu *Dietari*, el qual agrupava material aparegut a la premsa periòdica, concretament al *Correo Catalán*, entre 1980 i 1982. En el fet que el *Fortuny* i el *Dietari* es publiquin consecutivament, cosa que podria ser considerada tan sols com accidental, ens sembla trobar-hi latent una idea necessàriament unificadora. El *Dietari* —i fem al·lusió tant al primer volum (1979-1980) com al segon (1980-1982)— i el *Fortuny* participen d'una mateixa problemàtica que podríem intentar formular de la manera següent: com aconseguir incloure's des de la literatura en l'espai d'inconcreció que es dona en tota narració entre el que és ficcional i el que no ho és —diguem-ne factual. D'alguna manera això és el principi mateix d'intertextualitat com a condició constitutiva de tot text. Aquest parentiu invisible, que no fonamentem en cap cas en el sol fet que es publiquin una després de l'altra, queda lligat a algunes traces d'ambdós textos que mostren un tractament de la realitat com a ficció i de la ficció com a realitat. Altra vegada la unitat del món i el text. En el *Dietari* trobem certes pràctiques enunciatives que després també trobem en el *Fortuny*. Així doncs, l'experiència pròpia de l'obra i les relacions que a partir d'ella s'estableixen deixen de ser incomunicables. Algunes de les idees que trobem en el *Fortuny* continuen essent exactament les mateixes que trobàvem en el *Dietari* però en la mesura que no hi ha cap empremta visible del que havia estat anteriorment. En certa manera podem dir que el *Fortuny* substitueix sense desplaçar-la l'experiència de l'escriptura del *Dietari*, el qual pot ser entès com un conjunt

de fragments que anuncien unes certes traces anònimes del llibre que es voldrà realitzar o que s'està realitzant. La diferència vindrà decidida tan sols per l'actitud que es prengui davant del discurs i això és el que farà que la repetició d'unes certes estratègies sigui considerada diferentment. Semblant, d'alguna altra manera, al propòsit atordidor amb què Pierre Menard intentà tornar a escriure el Quijote, paraula per paraula, tres-cents anys després per intentar fer un altre llibre.⁷

Una de les estratègies enunciatives que Gimferrer utilitza tant en el *Dietari* com en el *Fortuny* és la fragmentació del text. Ens trobem, en ambdós textos, davant d'escenes closes sobre elles mateixes encapçalades per un títol. El fragment és entès aquí com quelcom que s'ha distanciat d'una altra cosa i a la vegada com un element que funciona autònomament, que es pot constituir i es constitueix com una part d'un Tot que ja l'inclou i al mateix temps com una part d'un Tot al qual encara no pertany. Caldrà veure com aquesta fragmentació afecta a les obres diferentment. El fet que l'escriptura del *Dietari* estigui sotmesa a la regularitat cronològica que imposa la datació dels diferents fragments fa que la discontinuïtat sigui intrínseca al gènere. Tot i que Pere Gimferrer marca una distància temporal arbitrària —que no intervé en la selecció dels esdeveniments explicats— entre el moment d'escriptura efectiva i el temps de l'enunciat, la data resulta igualment decisiva ja que sota la protecció que la datació li atorga, en cap cas amenaçada, l'autor podrà arrelar en la quotidianitat qualsevol fet, establint així un diàleg entre el passat i el moment d'escriptura efectiva. La fragmentació resulta doncs essencial en l'escriptura del *Dietari*. Veiem per exemple l'anotació del divendres 19 de setembre de 1980:

Són dos testaments de senyors benestants: dos cavallers rurals, diríem, potser, ara. El primer —el més recent— ens el retreu el quequeig em-barbussat de la veuassa d'un jove mig bohemí. És un professor llicenciat en Arts, que discurseja al despatx del director de la Biblioteca Nacional. Som a Dublín, el dijous 4 de juny de l'any 1904. El cuiro dels seients

⁷ Borges, Jorge Luis (1957): "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial, Madrid, 1997.

fa un carrisqueig. En la calma de cel·la, sota la volta solemne del sotram, un llum amb casqueta verda. [...]⁸

Pel que fa a la novel·la no és exactament el mateix ja que no comptem amb la necessitat de la fragmentació tot i que la hi podem considerar. A través de la contínua interrupció de les escenes que es presenten, podríem dir que s'intenta re-presentar el món de manera incompleta i parcial i això permet pensar l'imaginari de què parlàvem i que queda més enllà, canviant la coherència que se li suposa al gènere per uns certs intensitat i imprevist. Aquesta elecció deliberada del fragment, posa en escena el problema de la integritat del sentit que sempre s'ha d'acabar de completar, és a dir que està permanentment diferit. És a dir que la seva significació és allò no aprehensible que tal vegada podria arribar a ser en un futur però que no arriba a ser mai.

Una altra estratègia que es repeteix tant en el *Dietari* com en el *Fortuny* és que l'autor no fa cap tipus de diferència ontològica entre els diferents personatges que van apareixent, ja siguin històrics o bé ficticials. Com a designació no hi ha cap diferència d'ús, els noms propis són designadors rígids que es refereixen a uns certs personatges particulars, fet que fa explícita una certa transitivitat del text en el món i al mateix temps ens deixa entreveure la retirada de tota especial consideració de veritat davant dels textos factuais, entenent així que tot discurs obeeix a unes convencions igualment arbitràries. Veiem com en el *Fortuny ens descriu Isabelle, personatge de Gabriele d'Annunzio*:

...Isabelle s'és embolcallada en un model de Fortuny: un xal de gasa oriental amb un tint de rosa de lluna quan neix, amb gernació estampada d'astres, de plantes i de bèsties. Damunt una catifa de blau fosc i blanc d'ivori, Isabelle, amb els peus nus, té els talons de color de vermelló i balla al ritme de sonsònia d'una música de sistres.⁹

⁸ Gimferrer, Pere (1996): "Dos testaments", *Dietari Complet*, 2 (1980-1982). *Obra catalana completa*/3, Barcelona, Edicions 62, p. 191.

⁹ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *Figures d'art*, *Obra Catalana Completa* /4, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 287.

En el *Dietari* trobem per exemple aquesta descripció del comissari Maigret, personatge de ficció de Georges Simenon:

No: no cal que mireu més. No trobareu, aquí, la Brasserie Dauphine. Sí, això és el quai des Orfèvres, i quan el comissari Maigret surt del seu despatx a la P.J. —la policia judicial— i no té temps per anar a dinar a casa, truca a la senyora Maigret i baixa a prendre alguna cosa a la brasserie Dauphine.¹⁰

És precisament aquesta una de les característiques que fan més evident la condició de transitivitat de què parlàvem abans que s'estableix entre el discurs i el món i ens permet parlar de la Història i el Text com la mateixa i única cosa. L'espai literari entès de manera absoluta, ja sigui factual, és a dir que es construeixi *a priori* fora de la ficció com pot ser el cas del *Dietari*, o bé sigui ficcional com pot ser el del *Fortuny*, és considerat com un espai que haurà de servir per posar en relació els éssers reals i els de ficció, al mateix temps que n'haurà d'eliminar les diferències i pretendre assegurar-ne l'existència en la construcció de l'imaginari. Així doncs, hi ha una posada en dubte de les suposades característiques que estabilitzen el gènere novel·lístic i s'estableix al mateix temps un diàleg entre la voluntat d'una representació idealista de l'existència referencial i la consciència de la impossibilitat d'aconseguir-ho. A les darreres pàgines del *Fortuny* ens trobem una llista dels *dramatis personae* que han intervingut en les diferents escenes i un petit comentari que els identifica. Així ens trobem per exemple els mamelucs i els arcabussejats, que són definits com personatges històrics i a la vegada com personatges de Goya, just després de trobar-nos Othel·lo, Iago i Desdèmona que són definits com a personatges de Shakespeare i d'Orson Welles al mateix temps. També apareixen, entre d'altres, Marcel Proust, D.W. Griffith, Julie Christie, Francesca de Rimini, Enrico Caruso o Rodolfo Valentino. I precisament aquesta llista de *dramatis personae* ens permet entendre no tan sols els éssers històrics com a éssers ficticials sinó que permet en-

¹⁰ Gimferrer, Pere (1995): *Dietari Complet, 1 (1979-1980)*. *Obra catalana completa/2*. Barcelona, Edicions 62, p. 330.

tendre els éssers fictivals com a éssers històrics ja que no som ni en un espai ni en l'altre sinó en l'espai inconcret que genera la literatura. Per aquesta raó podem entendre la intervenció constant en el text de personatges literaris o d'actors de cinema ja que li permeten a Gimferrer manifestar la mateixa problemàtica que ja trobàvem en el *Dietari*. Registrant en el text noms de personatges que reenviïn explícitament a altres textos, a altres móns —i aquest és el valor que atribuïm a la relació de *dramatis personae* de què hem parlat— aconseguen imposar un sistema de referència particular i cotextual al mateix temps.

Un altre element que també trobem en les dues obres i a través del qual l'autor reprèn encara sota una altra forma el problema de la representació —entès com un dels problemes més perturbadors del discurs— és la contínua voluntat de transposar en el text unes certes imatges, especialment quadres i fotografies.

L'odalisca té una cabellera llarga i negra, esbandida en l'aire quiet i embafador. El cos nu li jeu en un llençol blanc que cobreix i ofega un llenç d'un vermell esponerós i vívid. Molt alt, allà enllà damunt el cap de l'odalisca, hi ha un cortinatge de color verd fosc. L'odalisca ofereix el cos, com ofereix, obert el palmell de la mà. Un àrab amb turbant li seu als peus¹¹.

El problema de l'ècfrasi, el problema de la transposició d'una imatge en el text, ve a consolidar la importància del problema de l'arbitrarietat del signe que ja hem vist abans. Fem al·lusió a la dificultat que pot suposar per la escriptura l'intent de fixar una imatge entenent que les paraules no en tenen de cap manera la capacitat. Com incloure doncs l'espai en el temps? La intertextualitat apareix com a condició central en el sentit que s'intenta portar a terme la representació de quelcom i que això no es podrà fer d'una altra manera que no sigui amb la creació de tota una altra cosa que rep un tractament artístic diferent, ordenat ara pel llenguatge literari i que per aquesta única raó opera en un altre sistema semiòtic. ¿Com podran doncs les paraules intentar representar

¹¹ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *op.cit.*, p. 255

allò que és, per la pròpia condició del llenguatge, irrepresentable? És a dir, ¿com es podrà intentar capturar en la seqüència temporal de la literatura, una dimensió visual, un espai? Per portar a terme aquest exercici impracticable a priori, cal conciliar dos impulsos oposats: d'una banda la fixació temporal que reclama la imatge, i d'aquí podem dir que sorgeix part de les pràctiques crítiques artístiques, i de l'altra la voluntat de la imatge d'incloure's en la llibertat del flux temporal que ve determinada precisament per la no fixació de sentit de la qual participa la llengua i que li permet un ajornament constant. L'intent de fondre espai i temps en l'escriptura, la pretensió de fer concordar allò visual i allò verbal ens sembla que pretén aconseguir combinar allò permanent i allò que no ho és. I aquí prenen sentit les paraules d'Octavio Paz quan ens diu que el *Fortuny* no és un llibre per a ser pensat sinó per a ser vist a través de la lectura.¹² Imatges fetes de paraules.

Recurrentment en el *Dietari*, el narrador comença el fragment mirant una fotografia, un gravat o una pintura que li evoca l'esdeveniment narrat. En aquest cas les imatges, a les quals s'atorga una certa funció documental, tenen la pretensió d'atestar el caràcter verificable de la informació transmesa i és potser el fet que la imatge conservi un passat que va existir que fa que es converteixi en un objecte de fascinació per a l'escriptor. A través de la descripció no s'intentarà reproduir el referent sinó que l'autor procurarà crear una percepció particular de l'objecte, crear de nou la imatge i no només cercar el seu reconeixement. Com en aquesta descripció d'un retrat de l'escriptor Mariano José de Larra:

La cara és ampla; el cabell, abundós, com agitat per un vent, per una tempesta invisible, en desordre, excedint el contorn del rostre refusant-ne la llisor: veritablement una cabellera romàntica. L'expressió dels ulls, el plec de la boca sota els bigotis, en el retrat que tinc davant meu —un gravat imprès a París, el segle passat— no em donen una imatge definida. No és un home trist o malencònic, tampoc no és un home irònic; no és noble ni plebeu.¹³

¹² Paz, Octavio (1993), «“La trama mortal”», *Anthropos*, 140, p. 62

¹³ Gimferrer, Pere (1995), “Dietari Complet, 1 (1979-1980)”, *op.cit.*, p. 49

Ocupant l'espai de la representació, la descripció és utilitzada per aconseguir posar en relació la ficció i la realitat en l'espai del dietari. La imatge, a la vegada que es re-crea, ens demana de concedir-hi tota la nostra credulitat com alguna cosa que és fora del text, és a dir que té un vincle referencial amb el món i en certa manera espera que es doni en el text el reconeixement d'aquest lligam. Acceptar això resulta determinant per la relació que el lector manté amb el gènere i al mateix temps fonamenta la pertinència del missatge cosa que no nega, però, que tot intent de descripció precisa i exacta es converteixi inevitablement en una invocació metafòrica singular i autònoma, i és aquí on la particularitat de l'escriptura entra en joc. El discurs literari és intrareferencial, en el sentit que ens envia a un real extralingüístic que és precisament la seva pròpia producció. El referent de la literatura no és altra cosa que allò que ella mateixa genera. Entès així, tot exercici literari no té altra pretensió que marcar aquesta intrareferencialitat.

Perquè qualsevol novel·la funcioni com artefacte ficcional, la nostra credulitat ha de mantenir-se suspesa i el que se'ns explica no pot ser sotmès a la distinció veritat / mentida. Per tant, en el *Fortuny* ja no tindrem cap necessitat de buscar en la imatge allò que aferra el text al referent —necessitat que en certa manera sí que trobàvem en el *Dietari* tot i que les digressions constants intentaven allunyar-nos-en, intentant abolir les tèbies fronteres entre realitat i ficció. Així doncs, tot i que l'exercici que es porta a terme en el *Fortuny* pugui semblar el mateix que es dona en el *Dietari*, no ho és ja que l'actitud que reclama el gènere, entès ara com una fixació d'època elevada al rang de norma, no és la mateixa. Dotar de certa autonomia l'acte de creació, haurà de servir per a posar en dubte tota possible definició estable de gènere que vingui definida per la instauració de certs esquemes convencionals, a la vegada que ens recordarà la impossibilitat de totalització de qualsevol sistema textual.

En el *Fortuny* ja no tan sols es crea la imatge de nou sinó que l'autor fuig de l'ècfrasi literal, és a dir del vincle amb el món, per explorar lliurement els poders il·lusoris del llenguatge. Gimferrer utilitza les paraules no sotmeses a la llei del real, però que n'asseguren certa intel·

ligibilitat, per parlar-nos d'alguna cosa que en queda fora, evidenciant els problemes de la representació verbal, el mateix que passa doncs amb la representació de l'imaginari del qual parlàvem abans. La finalitat de la descripció d'una imatge no serà tan sols aconseguir acostar la comprensió de la significació que pugui aportar sinó també aspirar a crear una percepció particular de l'objecte, creant-lo i no pas intentant buscar-ne el re-coneixement. Això permet alliberar l'escriptura de qualsevol automatisme perceptiu. La imatge tornarà a ser per primera vegada. El valor performatiu del llenguatge, és a dir acceptar el fet que el llenguatge es presenti destinat a transformar la realitat, és consubstancial a la seva existència —tant pel que fa al que consisteix en marques de literarietat com pel que té a veure amb l'activitat d'escriptura mateixa.

La jaqueta dels uniformes de la cavalleria espanyola és blava; duen pantalons vermells, xarretes daurades, i branden el gran llamp blanc dels sabres desembeïnats que tallen l'aire sec i nu, damunt de fons de blau imperiós i unànime. Baixant en una sola exhalació, mai no prou vista, pel pedregar esquerp i rancuniós, aquesta gernació contradictòria de volums aturats en un moviment instantani, aquest escamot d'àrabs vestits de blanc o de verd o de vermell o de groc o d'un color que sembla violeta, sota la senyera vermellejant en un vendaval flamíger, també és un poble de gent que no acaba de tenir cara. Bruscos en l'encesor del moviment, són tots instant, rampell de colors fúlgides.¹⁴

I no és pas que la imatge generi el desenvolupament del text sinó el text que genera el quadre —com quelcom que és més enllà del llenguatge— indicant-nos com el signe verbal és capaç d'anar més enllà de les paraules. I si les representacions pictòriques obliguen a establir unes certes associacions d'idees oposant-se així a que la imatge n'expliciti directament el significat, allò que vol dir, la modernitat ens ha ensenyat també a considerar en l'escriptura la posada en crisi de l'estabilitat del signe lingüístic. El que determinarà la representació escriptural no és doncs l'obra pictòrica, la qual és tan sols el pretext del que es vol escriure, sinó que el text vindrà dictat exclusivament per la descripció que en

¹⁴ Gimferrer, Pere (1983), "Fortuny", *op. cit.*, p. 257

fa l'autor i no pas al revés. Aquesta il·lusió descriptiva, aquesta voluntat, és competència exclusiva de la literatura. El camp de l'escriptor, doncs, és tan sols l'escriptura mateixa però no pas com a forma pura sinó com a únic espai possible del que escriu.

Conclusions

Hem vist com Pere Gimferrer assaja de diverses maneres la construcció d'un imaginari, dependent de certs condicionants externs a l'escriptura mateixa que alteren la relació que manté l'autor amb allò que vol escriure. Després hem vist algunes estratègies enunciatives compartides pel *Dietari* i el *Fortuny* que ens han de servir per a poder observar les diferències entre els dos textos i és aquí on podem centrar definitivament el problema de l'intertext. El que ens permetrà veure la dissemblança entre ambdós textos és el que s'hi repeteix i això ens deixarà entendre també que la intertextualitat no es dona en la permanència sinó en el canvi, en la transposició d'un seguit d'estratègies que ens permet observar la posada en dubte d'una suposada estabilitat genèrica. És precisament, com diu Julia Kristeva,¹⁵ en el traspàs d'un sistema significant a un altre, fet que exigeix una nova articulació de les relacions que el subjecte manté amb el discurs, que caldrà parlar d'intertextualitat. En aquest sentit el *Fortuny* i el *Dietari* s'inclouen en una de les grans problemàtiques de l'escriptura moderna: la posada en dubte de la posició que ocupa el subjecte de l'escriptura respecte l'escriptura mateixa.

Així, entenem la transposició com l'origen de tot allò que pot ser considerat un intertext i per tant de la intertextualitat mateixa. En aquest sentit s'ha intentat explicitar en certa manera el factor de compromís amb la literatura que implica l'acceptació del terme intertextualitat tant per Gimferrer com pels lectors. Hem mostrat també com el concepte d'intertextualitat actualitza les relacions que en un text s'esdevenen amb tot text, al mateix temps que ens fa present que caldrà assumir un

¹⁵ Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*, París:, Seuil, 1985, p. 60.

distanciament respecte de tota interpretació entesa ara com el conjunt de presupòsits manlevats d'altres textos, i tot i que coherent, sempre provisional i vulnerable. El *Fortuny* de Gimferrer, ens sembla, participa d'aquesta idea. Això és el que ens caldrà admetre: per mantenir la il·lusió de viure dins d'un text infinit, haurem d'acceptar la impossibilitat de viure-hi fora, fins i tot si volem reproduir un imaginari.