

A la manera de un pintor flamenco: una nota a los dietarios de Pere Rovira

Pere Ballart

En su célebre estudio sobre la pintura holandesa del siglo xvii, Tzvetan Todorov cifra la novedad absoluta de los cuadros del período en su representación directa y franca —desinhibida, por así decir— de lo cotidiano. Citando a Malraux, subraya que no es que esas hayan sido históricamente las primeras telas en plantar ante nuestros ojos, por ejemplo, un plato con pescado, pero sí las que lo hacen sin que la vianda deba ser por fuerza, en la composición total del cuadro, un alimento destinado a los apóstoles. Liberados del vínculo religioso, sin tener por qué ilustrar ya un episodio bíblico o doctrinal, objetos y situaciones de la vida diaria y doméstica ganaron en esos días el mérito de ser trasladados al lienzo por sí mismos. Quien busque una revolución similar en lo literario, es probable que no tarde en convenir que habrá sido el género del ensayo el que mayor justicia ha rendido, sin contrapartida didáctica o moralizadora, a la intimidad del individuo, a su circuito más personal y próximo: etiquetas como la de *literatura del yo* y nombres como el de Montaigne (nada lejano en el tiempo, por otra parte, de los pintores de Flandes) vendrán a nuestros labios inevitablemente. En el umbral de una reflexión sobre los dietarios del poeta Pere Rovira, *Diari sense dies* (2004)¹ y *La finestra de Vermeer* (2016)² —un título que nos remite además, expresamente, al ilustre artista flamenco—, me ha parecido que no es ocioso prestar oídos a lo que el crítico franco-búlgaro consideró sobre ese legado pictórico ejemplar.

1. Pere Rovira, *Diari sense dies (1998-2003)*, Proa (“Perfils”, 54), Barcelona, 2004.

2. Pere Rovira, *La finestra de Vermeer. Un dietari*, Proa (“A tot vent”, 646), Barcelona, 2016.

De “himno a la materia y a lo cotidiano”³ califica Todorov ese conjunto de lienzos sin par, que con sus patios y cocinas, sus músicos, camareras, niños, criados y matronas, se abre a la representación de los actos más simples de la vida: Ter Borch, Hals, de Hooch o el mismo Vermeer comparten, sin otro matiz que el derivado de su genio personal, un mundo resueltamente favorable a la “glorificación de la presencia”. En personajes como esa mujer ensimismada que mira por la ventana, ese hombre que se dispone a escribir una carta, ese niño que bebe de su vaso ávido y feliz, los pintores de los Países Bajos acertaron a volcar en el cuadro un depósito de humanidad tan formidable que incluso en las escenas que podrían resultar equívocas —el ocio militar, el amor mercenario— toda reprobación moral queda en suspenso. La naturalidad de cada episodio es lo que en definitiva lo vuelve atractivo y virtuoso, y se hace difícil no suscribir la conclusión de Todorov por la cual una pintura así “no es el espejo de la belleza sino la fuente de luz capaz de revelarla”⁴.

No haría falta argumentar mucho para probar el apego a lo real que ha tenido siempre como poeta Pere Rovira. También acerca de sus versos, como de las creaciones de un pintor de Flandes, sería fácil hablar de la “aquiescencia con la vida terrestre y el mundo de lo que existe”, si bien lo interesante —en la medida, al menos, de lo que me empuja a escribir esta nota— es advertir hasta qué punto hay en la prosa de sus diarios un empeño parejo en que la luz de la franqueza ilumine el espacio de la propia intimidad. Sobre la calidad de sus dos libros inscritos en el género no es preciso insistir, y han sido muchas las voces que han visto en ellos el mismo pulso, firme y sensible a la vez, de su escritura poética. De *Diari sense dies* Joan Margarit escribió que es precisamente la condición de poeta de su autor la que otorga distinción a una obra que él vería “en un territori fronterer entre el poema i la prosa moral”⁵. Mientras que Joan-Elies Adell elogiaba en él “unes proses extraordinàries en què la poesia campa arreu”⁶, Jordi Cervera destacó que, en su formato de libro (los textos de *Diari sense dies* nacieron, recuérdese, como una sección periódica del diario *Avui*), la “atemporalitat” ganada por la obra invita a saborear esta “com si es tractés d’un llibre de poemes”⁷. Aunque doce años posterior, *La finestra de Vermeer* hubo de suscitar juicios similares: para Sam Abrams, su condición de “dietari forçat” (por la obligación de estar escrito al ritmo de una nota por jornada) no obsta para que alcance una “unitat infrangible”⁸. Enric Sòria le descubre una mirada entrenada en aquel rigor “que fa possibles els versos memorables”, pero que desmiente que la prosa de un poeta deba ser ornamental, porque esta descuella en “el mot just, la condensació

3. Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Éditions du Seuil, París, 1997, pág. 113. Es mía la traducción tanto de este pasaje como de los que vendrán a continuación.

4. *Ibid.*, pág. 110.

5. Joan Margarit, “El *Diari* d’en Pere Rovira”, *Caràcters*, 34 (2006), pág. 35.

6. Joan-Elies Adell, “A l’ombra de la ficció”, *Caràcters*, 32 (2005), pág. 24.

7. Jordi Cervera, “Dies de poeta”, *Avui. Cultura*, 28 de abril de 2005, pág. XIV.

8. Sam Abrams, “Aguantar el temps i la terra”, *Avui. Cultura*, 15 de mayo de 2016, pág. 33.

expressiva i la claredat”⁹. Por su parte, Joan Garí le corona como “caçador d’instants” en la espera paciente de encontrar “la metàfora perfecta”¹⁰, y tampoco Pere Antoni Pons es una excepción al sentir general cuando se felicita por encontrar a menudo en sus páginas “una frase precisa i plàstica com un vers”¹¹. De no ser bastante la percepción de este puñado de buenos lectores, lo que no puede objetarse es que el propio autor tiene un sentido muy agudo de la exigencia necesaria en toda composición, al margen de su género. Recordando la lección de Flaubert, Rovira defiende el razonable objetivo de una redacción que logre una apariencia redonda —por así decir, inevitable:

Todo es cuestión de ambición literaria, y ésta no tiene por qué ser menor en un prosista. Notemos [...] que Flaubert se propone equiparar la prosa al verso excelente, lograr que, como él, sea inmodificable. Si ve en el verso un ejemplo ideal, es por esa cualidad. Y tal ha de ser, me parece a mí, el objetivo de un escritor, escriba lo que escriba: que en cualquiera de sus páginas resulte muy difícil sustituir una de las palabras por otra más adecuada.¹²

Aceptada, pues, la evidencia de que sus dos dietarios hacen gala de una escritura sin nada que envidiar, por rotundidad y belleza, a la de su mejor poesía, cabe sin embargo estrecharlos en una reflexión conjunta, que señale tanto su parecido como su contraste. A mi entender, el binomio perfecto que forman a la postre se explica en la medida que la concepción y proceder de cada libro complementan los del otro. Un comentario de la “Nota de l’autor” que precede al segundo, creo que podría darnos razón de la diferencia entre ambos y, a la vez, de la mutua atracción que los termina enlazando en un valioso hito literario. Allí leemos:

En la pintura de Johannes Vermeer, abundan les escenes quotidianes en una habitació il·luminada per una finestra. El realisme minuciós i transparent dels quadres de Vermeer no seria possible sense aquesta font de llum, que transcendeix la seva funció utilitària per quasi convertir-se en protagonista de les teles. De la mateixa manera, per escriure sobre la intimitat d’una persona es necessiten llums que la il·luminin, llums d’interior i d’exterior; s’han de trobar la llum que ve de fora i la lucidesa de la consciència.¹³

9. Enric Sòria, “De la finestra estant”, *El País. Quadern*, 3 de marzo de 2016, pág. 6.

10. Joan Garí, “Paràbola del bon caçador”, *El Temps*, 27 de septiembre de 2016, pág. 72.

11. Pere Antoni Pons, “La llum dels dies que se’n van”, *Ara. Ara llegim*, 12 de marzo de 2016, pág. 49.

12. Pere Rovira, “Memoria de la poesia”, en *Poética y poesía. Pere Rovira*, Fundación Juan March, Madrid, 2016, pág. 29-30.

13. *La finestra de Vermeer*, ed. cit., pág. 9.

La luz exterior es desde luego y sobre todo la de *Diari sense dies*, cuyas entradas, tituladas invariablemente con un plural genérico («Veus», «Cartes», «Amants», «Tristeses»...) ¹⁴ se abren a la anchura del tiempo y el espacio para abrazar en su esencia fugitiva una suma de experiencias, recuerdos y sucesos que definen en cada página algún aspecto corriente de nuestra relación con el mundo y animan al lector a contrastar su propio testimonio con aquello que, bajo la forma de una máxima, este peculiar diario propone para cada categoría. Porque son eso, categorías, la materia con que trabaja la imaginación de Rovira en este, más que dietario, almanaque. Por el contrario, *La finestra de Vermeer* está tocada por una luz interior (y de interior) proveniente de la vivencia cotidiana más fechada e íntima del autor, que ya no busca alcanzar otra generalización que la que el lector cómplice acierte a atribuirle, elevándola a premisa moral solo después de haberse identificado con ella. Si en la primera obra la construcción impersonal, la aseveración o en todo caso el uso del *nosotros* sirven al propósito de ilustrar lo que es por fuerza un conocimiento colectivo, la segunda busca en cambio su emisión en un yo indisimuladamente fedatario. ¹⁵ Y mientras que aquella se construye como un orden exhaustivo y enciclopédico, capaz de contener desde lo más humilde y concreto a lo más encumbrado y abstracto (desde “*Copes*”, “*Gossos*” y “*Gats*” hasta “*Vocacions*” y “*Belleses*”, por ejemplo), esta otra se sujeta por fuerza a lo contingente, a lo que al fin ha deparado, con su rosario de circunstancias privadas y públicas, el lapso de tiempo que el diario se proponía cubrir. Por último, si desde los títulos de cada entrada del *Diari sense dies* ya intuimos a qué parcela de nuestra experiencia apelará el escrito, y de qué modo recabará nuestra familiaridad con lo consabido, en *La finestra de Vermeer* nuestra curiosidad no tiene el acicate de ninguna pista previa (más allá de esperar el desenlace de lo que el autor ha ido disponiendo narrativamente, como los avatares de su salud y de la de su esposa, o la recepción y fortuna final de su novela, *Les guerres del pare*).

Es harto significativo que, sin dejar de ser vista como “una de las grandes aportaciones modernas a la literatura de la intimidad” ¹⁶, *Diari sense dies* haya concitado una opinión unánime acerca de su capacidad para incorporar a los lectores a su singular meditación y figurar que la comparte con ellos. Margarit la resume con acierto cuando señala como ausente de este libro “la sensació que aquestes qüestions proposades siguin peculiars de qui escriu”, porque el libro se nutre de los temas “la preocupació o atenció dels quals són una

14. Las únicas excepciones se adivinan impuestas fatídicamente por la actualidad y tienen un protagonista singular: son las necrológicas de Jordi Jové (“*For Ever Young*”) y José Manuel Bleuca Teixeira (“*El mestre*”), ambos desaparecidos en el año 2003, y una cálida evocación de la voz lírica de Salvador Espriu (“*Clar i difícil*”), de quien se conmemoraba aquel año el noagésimo aniversario de su nacimiento.

15. El hecho de que en *La finestra de Vermeer* ese “*nosaltres*” se vea reemplazado por un “*nantros*” es, si se quiere, la prueba verbal más evidente del hiato entre ambos libros: preferido a la forma estándar y transcrito en su variante dialectal tarraconense (la propia del escritor, nacido en Vila-seca), dicho pronombre no busca más ser un paraguas común al total de los lectores, sino la marca escrita —y estricta— de un grupo no formado, en la mayoría de ocasiones, más que por el poeta y por su esposa Celina.

16. Son los términos literales en que la nota de la solapa interior de *La finestra de Vermeer* alude a la naturaleza del dietario anterior de Rovira.

constant, a vegades no conscient, en les vides de tots plegats”.¹⁷ Coincide también Adell con ese parecer, al afirmar que si bien el diario parte de la anécdota personal “ens ofereix uns pensaments que transcendeixen l’experiència proposada, amb el desig d’atrapar al lector, fent-lo dialogar, participar-hi”¹⁸. Otro comentarista, Martí Domínguez, se refiere a la alusión a Johannes Vermeer con que el autor titula y prologa su segundo diario para opinar que, más allá de la “luz cálida” de que Rovira rodea su cotidianidad, el “llibre no té doncs més vincle amb el pintor flamenc”¹⁹. Voy a permitirme discrepar abiertamente de esa valoración con la que yo creo que es la clave, volviendo por última vez a Todorov y a sus holandeses, de la disparidad radical entre los dos diarios de Rovira. Al ocuparse del conjunto excepcional de la pintura flamenca, el pensador franco-búlgaro no puede evitar trazar una divisoria en su interior, que separa la llamada “pintura de género” de aquella otra a que damos el nombre de “retrato”. Ambas participan de esa admirada celebración de lo existente, pero con material diverso: una presenta lo cotidiano colectivo, la otra lo íntimo individual. Si la primera “renuncia a la representación de cuanto excede lo ordinario y resulta inaccesible al común de los mortales”²⁰, la segunda halla una fuerte restricción al tener que rendir un parecido con el modelo que recrea —un modelo tanto más reconocible, por supuesto, cuanto más singular resulte la efigie representada. En una de las páginas más sagaces de su ensayo, Todorov abunda sobre esa distinción:

en el cuadro de género, el sujeto representado está al servicio de la acción que cumple o de la situación en que se halla inmerso; en el retrato, por el contrario, es la situación la que está al servicio del sujeto. En uno, el acento recae sobre lo que la persona hace; en el otro, sobre lo que es. El retrato apunta siempre a la esencia del individuo; la escena de la vida cotidiana no aísla a los sujetos, pues representa su compromiso con la existencia. En el primer caso, el sujeto es retirado del curso del tiempo; en el segundo participa de un encadenamiento narrativo. Es por ello que el retrato individualiza mientras que el cuadro de género favorece la búsqueda de lo típico.²¹

Para acabar, son los casos que presentan alguna ambigüedad sobre su pertenencia a uno u otro género los que merecen de Todorov la distinción definitiva, la que será —también para nosotros— la de mayor transcendencia. Ante dos telas firmadas igualmente por Ter Borch, ambas con sendos jóvenes que leen un libro, un detalle que no por obvio deja de reclamar un ojo atento, resulta finalmente capital:

17. “El *Diari* d’en Pere Rovira”, ed. cit., pág. 35.

18. “A l’ombra de la ficció”, ed. cit., pág. 24.

19. “La finestra de Pere Rovira”, *El País. Quadern*, 14 de julio de 2016, pág. 6.

20. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pág. 20.

21. *Ibid.*, pág. 22-23.

La diferencia significativa está evidentemente en la mirada: el personaje de la escena sostiene su libro y permanece encerrado en el universo del cuadro, mientras que el modelo del retrato contempla directamente al espectador.²²

Si aceptando el paralelo interartístico pasamos finalmente a confrontar los diarios de Rovira, para mí la diferencia es clara, y se deja explicar por la misma oposición que he reportado. Como en las escenas de género, *Diari sense dies* nos inmiscuye a todos sus lectores en una estampa cuyo protagonista es la experiencia colectiva, anónima, casi mostrenca, podríamos decir²³; por el contrario, en el retrato de *La finestra de Vermeer* ese personaje que, según reza la nota inicial, “es diu igual que l'autor, que viu a la mateixa casa que ell, que comparteix els seus amors, els seus gustos, les seves aversions”, se va a pasar quinientas páginas mirándonos a los ojos, intentando que el relato día por día de su peripecia personal concluya por decir algo de su propia esencia (“escrivim [...] perquè no sabem qui som”²⁴). En las cincuenta líneas a que se ciñe cada texto del *Diari sense dies* (el límite que en origen imponía su publicación en el periódico y que ni una sola de las ochenta y una entradas deja de respetar escrupulosamente)²⁵, Rovira es capaz de elevar a verdad moral común cualquier reflexión sobre el conjunto de la vida a golpe de literatura y sabiduría estilística, de sentencias e imágenes memorables,²⁶ pero también del cuidadoso *sfumato* con que desdibuja su persona real y todo aquello que pudiera convocar el recuerdo de los nombres propios, de las individualidades. Sus conocidos aparecen discre-

22. *Ibid.*, pág. 23.

23. Acierta Abrams cuando define esta característica del libro ponderando que “*Diari sense dies* era una proposta totalment innovadora que intentava fer que el present candent, la matèria primera essencial de tot dietari, assolís la categoria d’atemporalitat a partir d’una mirada literària enfocada *sub specie aeternitatis*” (cf. “Aguantar el temps i la terra”, ed. cit., pág. 33.)

24. *La finestra de Vermeer*, ed. cit., pág. 9.

25. Da idea de la maestría de Rovira y de su grado de desenvoltura con las formas “cerradas” la simetría estructural del libro: concebida cada pieza sobre un arco de tres (o a lo sumo cuatro) párrafos, se nos lleva inductivamente en todas del pretexto a la reflexión abstracta, en un trayecto trufado de ejemplos, de recuerdos, y, naturalmente, de alusiones literarias. Margarit supo subrayar esa virtud: “Quan en Pere enceta un tema, de seguida el centra amb la concisió o la claredat d’un vers. Per exemple, en el capítol “Amants”, en el segon paràgraf ja som al que serà el moll de la qüestió, el malentès dels amants [...] No cal dir que ens ha dut en unes ratlles, de ple i alhora, als temes de l’amor, de la literatura i de la relació entre ambdues coses.” (“El *Diari* d’en Pere Rovira”, ed. cit., pág. 35).

26. Huelga subrayar el interés que reservaría, para quien aspire a conocer bien el estilo de Rovira (que en este aspecto no distingue entre el verso y la prosa), un análisis retórico del libro, cuyo nervio brillante y afilado debe bastante, por supuesto, a la *metáfora* (“la poesia és una veu que ens busca”, “la carn és el lloc de l’alegria”, “la soledat és una pregunta...”), pero, sobre todo, a la figura que mejor representa la idiosincrasia de su voz, tanto aquí como en poesía: convertida en auténtico estilema, la *paradoja* se convierte, lapidaria, en el sorprendente punto de fuga de infinitud de estas páginas: “la música ens perdona amb la seva manera d’acusar-nos”, “derrotar el temps perdent-lo”, “fugir per voler tornar; odiar una capital per estimar-la més”, “una ciutat desconeguda que ja hem vist”, “els vells no han acabat: comencen cada dia”, “un espai de tanta veritat per força ha d’engendrar mentides”, “fer-se reals desapareixent”, “les paraules dominades, les més lliures”, “fingim sense mentir-nos”...

tamente tras el embozo de una simple inicial, las citas y alusiones son siempre anónimas, al plural de los títulos se suman los que remiten a los colectivos humanos, las fórmulas con que la lengua permite construir un enunciado impersonal son todas explotadas e incluso cuando el emisor recuerda alguna vivencia de su propio pasado suele recurrir a la tercera persona... Se diría que a lo largo de toda la obra es tan grande la confianza, al solo conjuro de la palabra, en poder hacer revivir cosas y paisajes que se contagia al lector la impresión de que en efecto, por metonimia, son ellos mismos quienes hablan de sus protagonistas, los que lo fueron de verdad y los que lo hubieron podido ser —exactamente como ocurre en un poema bien resuelto²⁷. Sin embargo, y sin que se vea resentida en absoluto la perfección de la escritura (ya ha quedado claro, espero, que solo se trata de “pintar” de otra manera), qué distinta resulta la inscripción de ese yo y de su entorno en las páginas de *La finestra de Vermeer*: el plural se ha vuelto singular y todo es ya irreplicable y único, indisoluble de una circunstancia que dictan la estación, la meteorología, el calendario laboral —la vida estricta de un individuo temporal, histórico. Sería digno de un análisis en detalle el concurso en ambos libros de determinadas imágenes e incidentes, porque el tratamiento dispar de que son objeto ilumina por sí solo el signo opuesto de los dos dietarios: lo que allí era ejemplar y arquetípico es aquí el cuerpo de una anécdota precisa²⁸, y muy a menudo el relato cede su lugar a la opinión. Libradas al azar espontáneo de los días, las entradas de este segundo libro no pueden ya formar un conjunto sistemático, y cuanto ganan en autenticidad es acaso restado a aquella persuasión de lo que sabemos objeto de un calculado artificio. La buscada calidad notarial, autobiográfica, de lo escrito es más que manifiesta (“m’agradaria recordar en aquests papers”, “que quedi aquí el record”, “he volgut recuperar en les pàgines que segueixen”²⁹...) y más llamativa todavía cuando algún paréntesis completa a posteriori, como una irrupción del futuro, una información determinada, en una intervención que como pocas nos recuerda que el autor mismo es el que posa, como en el retrato del lienzo, y el que no deja ni un momento de sostener nuestra mirada. Si ante aquel otro libro nos sentíamos tratados como cómplices, en este queda clara nuestra condición de testigos.

En cualquier caso, y mientras esperamos el nuevo tributo de Pere Rovira a un género que tanto ha contribuido a prestigiar, y que se anuncia inminente, vale la pena concluir con un pensamiento suyo, formulado no a propósito de Vermeer, sino de Cézanne, que tal vez disculpe el excesivo sesgo pictórico que ha tomado esta nota crítica. Podríamos decir que la de Rovira en sus diarios es también una “sed de realidad” como la que animó

27. Sería largo el recuento de entradas que afinan el motivo de cómo espacios y cosas conservan de algún modo la impronta de quien fue su propietario un día: “Objectes”, “Pols”, “Desaparicions”, “Cases”, “Claus”, “Mudances”, “Desordres”...

28. Baste comparar la evocación de Espriu o Blecua en un libro y otro, o bien las semblanzas respectivas del mundo de la caza, por ejemplo, o la diferente dimensión que cobra el personaje de “C.”, el hacendoso amigo del Delta. O, por no alargar más la lista, el alcance del motivo de las golondrinas en el texto “Retorns”, que cierra *Diari sense dies*, y en las páginas 162-163 de *La finestra de Vermeer*.

29. *La finestra de Vermeer*, ed. cit., págs. 87, 126, 414.

al pintor francés y que, en definitiva, no acredita menos que su poesía lírica una condición que él ha sabido definir perfectamente:

L'artista modern és un curios, un home mogut per un desig insaciable d'observació i de comprensió del món, i un home que vol mostrar la seva mirada, el que els ulls són capaços de veure.³⁰

30. *Diari sense dies*, ed. cit., pág. 77.