

que incorporava l'oposició al règim dins l'engranatge d'una mutació socio-econòmica més gran) i era, també, la definició de la pròpia militància com a crític.

Cloenda

Una primera aproximació mai no permet extreure resultats definitius sobre res; serveix, més aviat, per fer-se càrrec del que hi ha i començar a esbossar camins d'anàlisi. De tota manera, el que he provat de deixar clar en aquestes notes és això:

- 1) Que «Revista» va néixer amb esperit crític respecte a les realitats del règim i amb la voluntat d'estimular l'obertura política.
- 2) Que el seu projecte liberalitzador passava per un pacte de bona fe entre els vencedors i els vençuts (simbolitzat, sobretot, pel diàleg Madrid-Barcelona) superador i positiu, fonament indispensable d'una nova unitat espanyola.
- 3) Que reivindicà i preservà dins dels seus límits una certa noció de ca-

lalanitat (tan vaga i difusa com es vulgui) i que, per aquest motiu, «Revista» serví de plataforma a intel·lectuals catalans bandejats per la dictadura.

- 4) Que la preocupació per la modernitat els convertí en receptors de les primícies culturals europees i un recer per la promoció de nous corrents (el realisme social narratiu, per exemple).
- 5) Que a partir del 1955 «Revista» patí un canvi d'orientació que permet parlar de la inauguració d'una nova etapa.

La «Revista» d'aquesta primera època fou una publicació que va mantenir un nivell de dignitat molt notable, aconseguí la col·laboració de professionals brillants i el seu substrat possibilista i liberal la transformà en un aparador representatiu de força inquietuds del moment. Per tot plegat ens caldria un estudi aprofundit i seriós que ens revelaria no sols com érem, sinó també com podríem haver estat.

NÚRIA SANTAMARIA

El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer, per Josep Pelfort.

L'objectiu fonamental d'aquest estudi és l'anàlisi de la presència del món filmic al *Dietari* (1979-80) i al *Segon Dietari* (1980-82) de Pere Gimferrer. A aquesta intenció obeeix la primera part, «El cinema al *Dietari*».

A la segona —«Una estètica de l'instant»— intentem de situar aquesta relació particular cinema-literatura en el *Dietari* dins una altra de més àmplia i teòrica, que inclou les arts visuals (cinema, pintura, etc.) i la poesia.

L'última part de l'estudi està destinada a indicar alguns aspectes biogràfics —situats, alhora, en un context social més ampli— que justifiquin les relacions cinema-literatura abans estudiades.

Finalment, ens agradaria deixar constància de l'ajuda que Pere Gimferrer ens ha prestat responnent amablement a les qüestions plantejades durant una conversa mantinguda el 29 de febrer de 1988.

El cinema al *Dietari*

L'obra que ens ocupa és la compilació d'alguns articles publicats en català a «El Correo Catalán», del 1979 al 1982, sota el títol de *Dietari*, que dona també nom al recull.

De temàtica variadíssima, el *Dietari*¹ és un conjunt de «fulls quotidians a propòsit de lectures de llibres, de diaris o revistes, de visions de pel·lícules o d'exposicions d'art, d'evocacions del passat a través d'una fotografia, d'un objecte o d'un paisatge, d'interioritzacions dels fets de la història..., etc.»²

Hi ha molts aspectes del *Dietari* que

1. A partir d'ara usarem el terme *Dietari* per referir-nos tant al que comprèn els anys 1979-80 (publicat a Barcelona el 1981) com a l'anomenat *Segon Dietari* (1980-82), publicat a la mateixa ciutat el 1982, ja que, com diu el mateix Gimferrer (en conversa mantinguda el 29 de febrer de 1988), són idèntics i formen una unitat indiscutible. Per raó de les citacions, distingirem entre volum I i volum II.

2. J. M. CASTELLET, «Pròleg» al *Dietari*, vol. I, p. 10.

podrien ser objecte d'estudi minuciós: el gènere (en relació, per exemple, amb *El quadern gris* de Pla), la seva originalitat, la seva aportació a la normalització cultural i lingüística a través d'un mitjà de comunicació, com és un diari, etc. Però nosaltres ens centrarem en la presència del món del cinema al *Dietari*.

En primer lloc, amb paraules de l'autor, cal assenyalar que «el *Dietari* es mou en dos corrents: d'una banda, és una descripció fenomènica de la realitat externa, i, d'altra banda, és un discurs moral sobre el caràcter cíclic de la història».³ El cinema hi és present a ambdues vessants. A la primera, com a manera d'ordenar, de narrar els fets externs: «respecte a la descripció de fets externs, les tècniques són gairebé sempre cinematogràfiques».⁴ És a dir, al *Dietari* s'empren tècniques cinematogràfiques (*flash-back*, efectes de muntatge) de manera molt freqüent.

Pel que fa a la segona vessant, el cinema contribueix a *mostrar* el caràcter cíclic de la història. El cinema (actors, actrius, directores, pel·lícules, escenes determinades) apareix com a mite contemporani que enllaça directament amb mites clàssics:⁵ la història es repeteix.

Ens trobem, per tant, amb una presència del cinema *implícita* (les tècniques cinematogràfiques) i una altra *explícita* (el cinema com a mite). A continuació ens proposem d'analitzar més detingudament l'una i l'altra.

Les tècniques cinematogràfiques al Dietari

A *Cine y literatura*⁶ es parla de la diferent matèria essencial —la paraula i la imatge— de la literatura i el cinema, però també del possible paral·lel en l'ordenació i estructuració d'aquests elements. És en aquest sentit que el cinema és present, d'una manera implícita, al *Dietari*.

Cal preguntar-se, doncs, quines tècniques cinematogràfiques s'usen al *Dietari*.

En primer lloc, ens referirem a

3. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

4. *Ibid.*

5. Es crea, aleshores, un continuum temporal, un únic present, al marge de la successió històrica. Aquest únic present és *conseqüència* del caràcter cíclic de la història i permet de dir que, en certa manera, tot és idèntic a si mateix. *Vid. infra.*, ps. 11-13 i 17.

6. Cf. Pere GIMFERRER, *Cine y literatura* (Barcelona 1985), ps. 49-50.

aquelles que, segons el mateix autor, apareixen amb més freqüència: «les més usades són: els efectes de muntatge, la panoràmica, el *travelling*, el *zoom* (és a dir, el *travelling óptic*)».⁷

El muntatge és una noció molt àmplia. S'hauria de distingir entre un primer muntatge del guionista i un altre de posterior, en el moment de la realització. I parlar del muntatge a diferents nivells (muntatge de plans, de seqüències). I també assenyalar els principis bàsics que regeixen el muntatge. Nosaltres, però, no ens hi entretindrem. N'hi haurà prou de definir-lo, d'una manera genèrica, dient que és l'ordenació dels diferents *fragments* (plans, seqüències) d'un film. Aquesta ordenació és possible perquè, entre un pla i un altre, s'hi estableix una relació. El resultat, a la pantalla, és un efecte de muntatge.

Al *Dietari* els efectes de muntatge són força freqüents. Vegem-ne un exemple:

«Un poeta —Boileau—, que, en el moment màxim de la seva prosperitat, escriu per encàrrec de Lluís XIV de França, passa pel departament burocràtic corresponent a rebre els seus honoraris. L'encarregat de fer efectiu el pagament, un empleat del tresor reial, responsable de les pensions, llegeix, en l'ordre que li presenta Boileau, que es tracta de "la pensió que hem concedit a Boileau, a causa de la satisfacció que ens han donat les seves obres". (Qui parla, en plural majestàtic, és naturalment Lluís XIV.) Vet ací una cara nova; i el buròcrata, curiós, li pregunta de quina mena d'obres es tracta. Boileau respon: "Obres de construcció. Sóc arquitecte.»

»Un altre poeta; un altre escenari. En un moment difícil de precisar d'una postguerra grisosa, estòlida i embrutida, un home —Joan Brossa— es troba en la necessitat de fer cua davant no sabem quina finestreta horrida per obtenir el carnet d'identitat, i, naturalment, hi ha un funcionari que li demana quina professió té. Brossa contesta la veritat: "Poeta". El funcionari li etziba: "¿Cómo dice? ¿Paleta?" Brossa contesta que sí, que és paleta, i queda enregistrat amb aquest ofici antic i noble, que, com tothom sap, agrada-va tant a Joan Salvat-Papasseit.»⁸

En la panoràmica, la càmera resta

7. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

8. Pere GIMFERRER, *Dietari*, vol. I, p. 37. D'altres exemples: vol. I, ps. 56-58, 60-62 i 87-88; vol. II, ps. 17-18 i 69-71.

immòbil en un punt fix sobre el qual gira. El moviment pot ser horitzontal (equivaldria a moure el cap d'esquerra a dreta) o vertical (la mirada aniria de dalt a baix). O també de balanceig. Té bàsicament una funció descriptiva.⁹

El *travelling* és la càmera en moviment. Aquest moviment de translació (diferentment al de la panoràmica, que és un moviment de rotació) pot ser, fonamentalment, lateral o frontal.

El primer serveix per *seguir*, amb la càmera, paral·lelament, un personatge o un objecte en moviment. El segon per acostar-s'hi o allunyar-se'n estant l'objecte o el personatge aturats. L'efecte del *travelling* frontal també pot aconseguir-se, sense necessitat de mobilitzar la càmera, tècnicament, a través del *zoom*, que, per aquest motiu, s'anomena *travelling* òptic.

Existeix també un altre tipus de *travelling*: l'anomenat *moviment de grua*. La càmera es munta sobre un braç mòbil, amb la qual cosa es poden aconseguir tota classe de moviments. S'empra, per exemple, per donar una visió general, des de dalt, d'un ball, d'una festa, d'una audició, d'un concert i després dirigir la mirada cap a un personatge en concret.¹⁰ Així passa al *Dietari*:

«Arthur Rubinstein [...] sovint va a casa d'uns amics —els Draper—, en el número 19 d'Edith Grove: una sala de música, moblada com un palau florentí —gran xemeneia, tapis gòtic, bigues de fusta, canelobres solemnes—, és escenari de recitals privats de Thibaud, de Pau Casals, de Rubinstein mateix. Enmig de l'auditori, restringit i impecable, un senyor d'uns setanta anys sembla, en aquestes avinenteses, no participar del tot de l'èxtasi general; però és prou educat, prou sensible i prou tendre com per no ser-hi cap nota discordant. És escriptor, es diu Henry James i només viurà un parell d'anys més.»¹¹

L'ús de les tècniques del *travelling* i de la panoràmica és força freqüent

al *Dietari*,¹² així com també el de la càmera subjectiva. En aquest procediment, la mirada de l'espectador (o, en el nostre cas, del lector) equival a la d'una persona, d'un subjecte. Ho veiem tot a través dels seus ulls.

A *El senyor Scardanelli* (dia 14 de novembre de 1979), Gimferrer, comentant l'últim període —el de la bogeria— de la vida de Hölderlin, enllaça una panoràmica, un *travelling* i la tècnica de la càmera subjectiva, per descriure l'habitatge del poeta romàntic que ha enfollit i es fa dir Sr. Scardanelli:

«...el Sr. Scardanelli viu en una torre, damunt el riu Neckar [...]. En arribar a la cambra sentiu una veu; però no, no hi ha cap visita: és el senyor Scardanelli parlant tot sol. Quan tusteu la porta, demanant permís per entrar, aquella veu us respon en to resolt, brusc, gairebé violent. Però, en canvi, quan veieu el Bibliotecari (perquè Scardanelli, reclòs en aquella torre des de fa trenta anys, continua donant-se aquest títol), us trobeu amb una silueta fràgil, magra, que fa reverències i es desfà en compliments.»¹³

Ens trobem, en primer lloc, amb una vista panoràmica: una torre, damunt d'un riu. A continuació, mitjançant un *travelling*, ens situem a l'entrada de la cambra. Entra ara en joc la càmera subjectiva, que es manifesta en el text amb l'ús de la primera persona del plural (*sentiu, tusteu, us trobeu*). Després de trucar, i sentir la veu brusca del Sr. Scardanelli, s'obre la porta i ens trobem «amb una silueta fràgil, magra». No sembla que estiguem veient el començament d'un film?

Un rus a París (dia 21 de novembre de 1979) és, des del nostre punt de vista, un text paradigmàtic de l'ús de les tècniques cinematogràfiques. Hi trobem una visió panoràmica, un *travelling*, un *flash-back*... El reproduïm íntegrament per analitzar-lo detingudament després:

«Quan us trobeu a la plaça de la Concòrdia, podeu caminar cap al Sena i al Pont Alexandre, sumptuos, immemorial en un luxe petrificat d'or i verdet, o bé podeu, d'esquena al riu, internar-vos per la Rue Royale, passant per davant de la porta del Maxim's,

9. Més endavant parlem de panoràmica general o de visió panoràmica. Ens referim a una visió general i descriptiva en la qual la càmera està normalment en moviment i no immòbil en un punt fix.

10. Fem, conscientment, una simplificació: d'una banda, existeixen d'altres tipus de *travelling* (com el vertical); a més, els esmentats (lateral, frontal, òptic, *moviment de grua*) tenen més usos que els referits. En realitat, és el director, a l'hora del rodatge, qui decideix per a què serveix cada tècnica cinematogràfica.

11. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, p. 67. Un altre exemple: vol. I, p. 73.

12. *Vid.*, per exemple, vol. I, ps. 56-57. Aquí la càmera (és a dir, els ulls del lector) ofereix una panoràmica des de l'interior d'un cotxe en marxa. O, també, vol. I, ps. 58-59, on ens apropem progressivament al vehicle en què viatja D'Annunzio.

13. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, ps. 53-54.

que ara és sobretot un restaurant internacional, però que, pel mer sortilegi del seu nom, evoca encara les ombres dels personatges de Colette, títols fulgurants del xampany i les pedres precioses. En canvi, si tombeu cap a la dreta, passareu sota els porxos del Ministeri de Marina —tot un record llunyà de canons i bombardes, silenci pur de les velas en el cel de la Martínica— i entrareu aviat en la Rue de Rivoli.

»Els porxos continuen; a l'altra banda lluu el reixat —llances de ferro, negres i daurades— dels jardins de les Tulleries. Sota els porxos, en aquesta zona, la Rue de Rivoli és gairebé exclusivament un carrer comercial, de tendes no tan decididament cares com les del Faubourg Saint-Honoré, prop del Maxim's, però sí, en qualsevol cas, prou variades i llampants com per nodrir la curiositat o l'avidesa dels estrangers que posen al Ritz o a l'Hotel Intercontinental i que, per poc que surtin a passejar, es trobaran davant d'aquests aparadors ininterromputs, solemnes i vistents. Tot, sota la pedra antiga i noble dels porxos, és impol·lutament ben deixat i sembla nou de trinca; però, de sobte, a la paret hi ha una placa —lletres daurades sobre fons de marbre negre, si el meu record és exacte— per dir-vos que aquell carrer també té Història. Perquè la placa indica que aquella és la casa on el comte Lleó Tolstoi va viure una temporada a París.

»Sovint, els personatges de Tolstoi —com els de Dostoievski, d'altra banda— parlen en francès, que era, particularment a Rússia i a Polònia, la llengua convencional de la gent cultivada del segle passat, fins i tot en la conversa corrent. I, certament, alguns personatges essencials de Tolstoi —el Pierre de "La guerra i la pau", per exemple— no són comprensibles del tot sinó com a gent que, des del cor mateix del món eslau, ha viscut el que va ser la França de l'Enciclopèdia, la Revolució i el Romanticisme; gent que —en el sentit literal i en un, ben obvi, de figurat— pensa en francès. Tanmateix, tenim tendència, més aviat, a imaginar Tolstoi com alguna cosa molt més remota, associada a nits petersburgueses o moscovites, al repòs mut de la planúria nevada, al luxe llunyà i bàrbar dels cavalls en la claror esmolada i freda dels camps de fenc.

»Un ambient com aquest és el que, en darrer terme, va acollir els anys de

maduresa de l'escriptor i la seva mort impressionant i solitària. El Tolstoi que, l'any 1857, va viure a la casa elegant de la Rue de Rivoli, a tocar de les Tulleries —tot el que podia demanar un noble rus a París—, era un home de vint-i-nou anys que encara no havia publicat cap de les seves grans novel·les i que, més que res, en aquella estada parisense va poder veure tot el que l'unia i tot el que el separava de l'Europa occidental. Però, cinquanta-tres anys més tard, el Tolstoi senil que un dia de la crua tardor russa decideix, octogenari, que vol fugir de casa, és ja un home que no admet cap compromís entre la seva moral i la vida corrent.

»Fuig i deixa una carta a la dona explicant-li que ho fa per tal de "continuar vivint sol amb la meva consciència". A les cinc de la matinada del 28 d'octubre de l'any 1900, acompanyat només pel metge i per una filla, Alexandra, l'ancià surt d'amagat de casa, i passa la nit en un monestir. Encara tindrà temps d'escriure un llarg article sobre la pena de mort; però la persecució familiar, implacable, l'encercla i l'obliga a apressar les etapes del viatge. Es posa malalt al tren, i haurà d'aturar-se en una estació de segon ordre, on morirà el 7 de novembre. Al primer cop d'ull, l'home solitari i aculat que agonitza en un obscur indret ferroviari rus sembla l'antípoda de l'aristòcrata jove que passa una temporada a la mansió parisense. Però, esguardant les lletres augustes de la placa de la Rue de Rivoli —l'única cosa que recorda el pas del comte rus per París— potser és legítim de pensar que, en certa manera, el patriarca agonitzant de Rússia i el noble llampant i àvid de veure i saber coses de França són més complementaris que no oposats. L'un explica l'altre, perquè tenen en comú el desig de viure d'una forma verídica.»¹⁴

El primer paràgraf ens ofereix una panoràmica general, d'esquerra a dreta, d'una zona de París, prenent com a centre la plaça de la Concòrdia.¹⁵

Al segon paràgraf, a través d'un *travelling* descendent, ens situem a la *Rue de Rivoli*, per observar-la a través d'una càmera subjectiva, que mira a una banda i a l'altra del carrer. A un

14. *Ibid.*, ps. 60-61.

15. La seva realització cinematogràfica podria fer-se des d'un helicòpter, com de fet succeix, per exemple, en les vistes aèries de Nova York que inicien *West side story* de Robert Wise.

cantó, el reixat dels jardins de les Tulleries. A l'altre, continuen els porxos que començaven al Ministeri de Marina. Podríem imaginar-nos un personatge que passeja i s'entreté amb els aparadors ininterromputs, solemnes i vistents. Sempre a través de la mirada del passejant (càmera subjectiva), posem ara l'atenció en una placa amb lletres daurades sobre fons de marbre negre (pla detall).¹⁶ A aquest pla detall s'hi arriba, des d'un pla més general —que inclou els porxos—, a través d'un *travelling* frontal (de moviment real o òptic: l'efecte és el mateix).

El tercer paràgraf és una disquisició sobre la influència francesa que han rebut escriptors com Tolstoi o Dostoievski.

Als dos últims paràgrafs es produeix una *flash-back*. Podem imaginar-nos en la pantalla la imatge de la placa que progressivament s'esfuma per deixar pas a un ràpid recorregut per la vida de Tolstoi. Primer ens el trobem, jove (29 anys), a la *Rue de Rivoli*. Cinquantatres anys més tard, Tolstoi, ja senil, a Rússia, «fuig i deixa una carta a la dona» perquè ja «no admet cap compromís entre la seva moral i la vida corrent. Acompanyat només pel metge i per una filla, Alexandra, l'ancià surt d'amagat de casa, i passa la nit en un monestir». Però la persecució familiar l'obliga a accelerar el viatge. Mor «en una estació de segon ordre»: s'havia vist obligat a interrompre el viatge en tren per raó de l'agreujament de la malaltia que patia. Ara, «solitari i aculat [...], agonitza en un obscur indret ferroviari rus». El *flash-back* es tanca amb la visió, un altre cop, de «les lletres augustes de la placa de la Rue de Rivoli».¹⁷

Un rus a París podria ser un film, perfectament travat, on, a través d'un *flash-back*, se'ns presenta als ulls la vida de Tolstoi. Però, «no solament aquest, sinó la major part»¹⁸ de proses diàries que componen el *Dietari*. «Són una mena de curts-metratges».¹⁹

16. El pla es defineix en relació amb allò que, del total de la superfície de la pantalla, ocupi la figura humana. Si és una zona petita s'anomena pla general. I, segons que augmenti progressivament, pla conjunt, pla sencer, pla mitjà, primer pla, primeríssim pla i pla detall (en el qual una part del rostre ocupa tota la pantalla). Però el punt de referència pot ser també un objecte, com és, en aquest cas, una placa.

17. Aquesta anàlisi fou considerada *exacta* per l'autor (Conversa..., 29-II-88).

18. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

19. *Ibid.*

En comentar *Un rus a París* hem fet referència a un *flash-back*. Aquesta tècnica narrativa cinematogràfica és identificable de manera força habitual al *Dietari*. Consisteix en un *salt cap enrere* en el temps. A *Retrat d'un poeta jove* (dia 10 d'octubre de 1979),²⁰ a partir de l'última etapa de la vida d'Ovidi i a través d'un *flash-back*, es refan els moments d'èxit del poeta, en la seva joventut.²¹

En darrer lloc, ens agradaria d'analitzar la presència de les tècniques cinematogràfiques dels esfumats, els encadenatges i les sobreimpressions. En els primers, una imatge es va esvaïnt, esfumant, fins a ennegrir-se tota la pantalla. Aleshores, una altra imatge, progressivament, es va dibuixant amb més nitidesa fins a l'estat normal. El procés també pot produir-se sense la fase d'ennegritment de la pantalla, superposant-se les imatges, i aleshores s'anomena encadenatge. La sobreimpressió, nom més genèric, és la simple superposició d'imatges.

Gimferrer es declara enemic d'aquests procediments: «Jo no sóc partidari ni de l'encadenament ni de la sobreimpressió. M'he educat en l'escola d'André Bazin. L'estètica de Bazin es basa tota en la intangibilitat ontològica del cinema, de la realitat visual. Per tant, tot allò que sigui falsificar la realitat visual amb trucs de caràcter òptic (l'encadenatge, la sobreimpressió...) queda exclòs.»²²

Ara bé, alguns fragments del *Dietari* semblen el resultat de l'ús de tècniques d'aquesta mena. Referint-se a Espronceda i la seva amant, Teresa, Gimferrer escriu:

«Els podem veure encara, si tanquem els ulls. Ella passa com l'ombra fugissera d'un núvol encès pel sol de ponent, que el vent pot esfilagarsar; ell, de vint-i-un botó, ensopegant i donant llambregades desafidores a tort i a dret, més feble, en el fons, del que vol semblar.»²³

Fa la impressió que es tracta d'una imatge que, inicialment fosca (*si tanquem els ulls*), va perfilant-se a poc a poc.

La sensació inversa (és a dir, d'esvaniment d'una imatge que progressivament desapareix) podria trobar-se en aquest fragment del *Dietari*, que es re-

20. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, ps. 26-27.

21. *Vid.*, sobre el tractament del temps, *infra*, l'apartat «Una estètica de l'instant».

22. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

23. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, p. 30.

fereix a personatges de la *belle époque*:

«Groguejant, el vespre els esborra com una imatge de colors pàl·lids pintada en un camafeu.»²⁴

I encara, a *El cor de l'hivern* (dia 17 de gener de 1980), dedicat a Kafka, trobem:

«Ara, en la foscor compacta que emmordassa els vidres del balcó, torno a veure els ulls —profunds, lúcids, grisosos— de Franz Kafka, al fons del fred.»²⁵

Que sembla imitar la sobreimpresió filmica.

A aquests tres fragments, caldria afegir-hi tot un munt d'ocasions en què, en relacionar-se dues imatges,²⁶ poden donar la impressió que es tracta d'encadenatges. Impressió que comparteix Joan Brossa, que, en prologar una obra poètica de Gimferrer, escriu: «Al muntatge dels versos incorpora accions paral·leles, *travellings*, *esfumats*, *encadenatges*».²⁷

Ara bé, d'una banda, és impensable l'ús d'aquestes tècniques, a les quals s'oposa radicalment la teoria de Bazin, més amunt referida, que segueix Gimferrer. D'altra banda, i a nivell literari (mai a nivell filmic, òbviament), poden confondre's amb el que, en realitat, són efectes de muntatge:

«A vegades, no obstant, la transició d'una cosa a l'altra, a la literatura, dona la impressió de l'encadenatge, però, de fet, són efectes de muntatge successiu bastant ràpid. Perquè jo sóc de la generació que es va formar a una època (començaments dels anys 60) en què es va generalitzar en el cinema el pas d'una seqüència a l'altra brusquement, sense encadenatges.»²⁸

El cinema com a mite

Si a l'apartat anterior hem intentat d'analitzar la presència *implícita* del cinema al *Dietari*, ara ens proposem d'estudiar l'element cinematogràfic *explícit*. Al *Dietari* hi surten actors, actrius, directors, films, etc. Quin tractament reben? Quina funció tenen dins el total de l'obra?

El cinema al *Dietari* té un tracta-

24. *Ibid.*, p. 74.

25. *Ibid.*, ps. 112-113.

26. *Vid. supra*, nota 8.

27. Joan BROSSA, Pròleg a *Foc cec* (Barcelona 1973), p. 10.

28. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88). Es tracta de la generació barcelonesa partidària de la *nouvelle vague* (moviment francès que inicià i impulsà aquesta aleshores nova i revolucionària forma de narració cinematogràfica).

ment mític. El món del cinema hi és present convertit en mite. Ho podem veure, per exemple, en un text dedicat a l'actor Amedeo Nazzari, el qual «no va fer un gran paper en el sentit d'incorporar un personatge, probablement, però sí que va fer un gran paper encarnant el mite d'Amedeo Nazzari [...]. A *Les nits de Cabiria* Nazzari feia de Nazzari, és a dir, vivia, no pas la seva existència personal genuïna, sinó el que aquesta existència podia ser en la imaginació d'una lectora de fotonovel·les, la prostituta sentimental interpretada per Giulietta Massina. Tota l'aura que envoltava el personatge, la fascinació de la seva casa fastuosa i irreal, feta d'armaris, de miralls, de passadissos —una decoració moblada amb els estris pomposos i vacus del *magazine* il·lustrat— era un exemple sobirà d'encarnació, gairebé escènica, de la vida fictícia que l'aparador d'una pantalla blanquinosa pot instal·lar, desplaçant l'entitat humana, en un mite col·lectiu».²⁹

En un altre lloc, les relacions entre el productor Darryl F. Zanuck i el director George Cukor «semblen establir-se [...] com una mena de relacions amor-odi. Atracció i repulsió: dos pols, secretament simètrics, que es rebutgen i alhora es són mútuament necessaris. Zanuck no faria res sense Cukor: ell té l'energia i l'impenta, però Cukor el talent. [...] Zanuck és fascinat pel talent de Cukor, Cukor és fascinat per l'energia de Zanuck; cada un detesta i no detesta l'altre. Volen i dolen».³⁰

Aquests mites cinematogràfics contemporanis enllacen directament amb els mites clàssics, amb la intenció de crear un continuïum temporal, un únic present. En aquest sentit, ens sembla especialment significatiu *Apoteosi* (dia 6 de gener de 1980):

«Hèrcules no mor [...] Hèrcules no pot morir, ni tan sols quan la gelosa Deianira el vesteix amb la túnica de Nessos, una roba mortal, flamarada que devora la carn de viu en viu, abillament de destrucció i de suplici. Però la mort no és feta per a éssers com Hèrcules. No els pertoca el sepulcre [...] sinó l'alta claredat de l'apoteosi. [...] Una apoteosi no és merament un triomf; és molt més que això: és el rapte cap a la regió divinal. L'apoteosi és un escamoteig; defugint la mort, l'home viu en una zona enllu-

29. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, ps. 52-53.

30. *Ibid.*, 97. D'altres exemples: vol. I, ps. 34-35 i 40-41.

nadora i sublim per sempre més. És a la contrada de la llegenda augusta i del mite olímpic.

»En els sorrals africans, el rei portuguès don Sebastià, perdut i mai no trobat, va conèixer, pòstumament, una apoteosi en la memòria anònima del poble; d'un fracàs militar, clos amb la desaparició del monarca, la llegenda n'ha fet la fugida cap a un món inconegut. En les hores més fosques de torbació, el Portugal dels segles passats sentia una esgarripança secreta, un corrent magnètic a l'espina, fugisser i neguitós com l'argent viu: era potser el pressentiment dels passos del cavall de don Sebastià, de retorn. [...]

»Els decenniis de la postguerra han conegut d'altres apoteosis. Howard Hughes, a la darrera etapa de la seva vida, parlant només per micròfons, per cintes enregistrades, sense entitat material, invisible, intangible, havia instal·lat l'apoteosi en el centre mateix d'una existència esfumada. [...] El magnat aviador i megalòman esdevenia tan fictici —o tan real— com aquelles difuses ombres platejades d'aviadors bronzents a l'entorn del fetitxe eròtic de Jean Harlow en una vella pel·lícula, emblema de les pròpies obsessions, que havia produït i dirigit els anys trenta. [...] Totes les apoteosis [...] tenen això en comú: el personatge hi suplanta definitivament la persona, sostreta a la decadència, aturada en una imatge de plenitud intemporal.

»Hi ha, també, versions mínimes, malencòniques, de l'apoteosi. El fill d'Errol Flynn, Sean Flynn, després d'encarnar en una pel·lícula el fill del capità Blood —és a dir, el fill del personatge que va fer famós Errol— marxa a fer de repòrter gràfic al Vietnam i desapareix. No esdevé cap llegenda: però en aquesta desaparició, el destí reproduceix, a escala reduïdíssima, el valor mític de l'apoteosi. El fill de l'heroi ja no pot ser l'heroi: en té l'apoteosi, no la vida. En els llimbs pàl·lids i cotonosos del mite, l'ombra desvalguda de Sean Flynn, brandant inútilment l'espasa del capità Blood, dialoga potser amb l'ombra gloriosa del rei Sebastià de Portugal, que esperona el corser per la solitud tòrrida dels deserts. Pel cel cendrós i opac passa, fúlgid, l'avió de Howard Hughes.»³¹

31. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, ps. 100-101.

Diversos herois d'èpoques diferents (clàssics i contemporanis) se situen a la regió del mite, «en els llimbs pàl·lids i cotonosos del mite». I és que «totes les apoteosis [...] tenen això en comú: el personatge hi suplanta definitivament la persona, sostreta a la decadència, aturada en una imatge de plenitud intemporal», és a dir, esdevenen mites. Mites més enllà del temps històric i que, per tant, són susceptibles d'unir-se en un únic present, en un continuïum temporal.

Mites clàssics que es repeteixen, que s'encarnen de nou en mites contemporanis.³² D'aquesta manera, Gloria Swanson, que fa el paper de la reina Kelly a *Queen Kelly* d'Eric von Stroheim, esdevé Venus:

«Venus és d'esquena; Venus té el cabell ros; Venus és una pell de marbre blanc, és una pell de marbre càlid i nu, unes espatlles dolces que tremolen de languidesa; Venus és el taló blanquíssim d'un peu que una cambra eixugarà amb una gran tovallola blana i blanca; Venus, a la banyera, és una mà estesa cap a la copa de xampany gelat —crystal·l pur— que li ofereix una altra donzella. Venus ens mostra tan sols la claror dels cabells daurats. Si Venus es tombés per mirar-nos, veuríem la cara d'una regina molt jove i altívola, la regina del luxe i del marbre: la reina Kelly, és a dir, Gloria Swanson.»³³

En conclusió, el tractament mític que rep el cinema li permet de relacionar-se amb d'altres mites per tal de crear un present continu, ininterromput. Al *Dietari*, com diu J. M. Castellet, «tot és ara i avui, tot acaba de passar en aquest moment».³⁴

Una estètica de l'instant

A les pàgines precedents intentàvem d'estudiar les relacions entre cinema i literatura al *Dietari*. Ara ens proposem d'analitzar aquestes relacions a un nivell més teòric que, d'alguna manera, *justifiqui* el cas particular del *Dietari*.

La connexió entre cinema i literatura s'emmarca, al seu torn, en una al-

32. Aquesta unió i identificació dels mites clàssics i contemporanis en un únic present és possible a partir d'una concepció cíclica de la història.

33. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. II, p. 82.

34. J. M. CASTELLET, «Pròleg» al *Dietari*, vol. I, p. 14.

tra de més àmplia que engloba les arts visuals i la poesia:

«L'art és un art de l'instant. Les arts visuals (cinema, pintura) i també la poesia són arts de l'instant. Aleshores, tot és el mateix per a mi. És l'estètica de l'instant.»³⁵

En aquesta estètica de l'instant, podríem descobrir-hi la influència d'Octavio Paz, poeta que ha mantingut i manté freqüents relacions amb Pere Gimferrer. A *El arco y la lira*, llibre teòric sobre la poesia, Paz dedica un apartat al que anomena «*la consagración del instante*».³⁶

Segons el poeta, «*el poema no abstractae la experiencia. Ese tiempo [és a dir, el temps de l'experiència creadora del poeta] está vivo, es un instante particular y perpetuamente susceptible de repetirse, de reengendrarse de nuevo en otro instante*».³⁷

El lector és qui «*recrea el instante*».³⁸

Al *Dietari* Gimferrer esdevé, en moltes ocasions, aquest lector intel·ligent i sensible, capaç de reviure l'instant de la creació poètica tot recreant-lo. En altres paraules, el poeta que fa poesia (o, millor, prosa poètica, en el cas del *Dietari*) a partir de la poesia.

Aquesta recreació és molt freqüent al *Dietari*, car el tema de la creació poètica és un dels més recurrents al llarg de tota l'obra.

Així, a partir de la desena elegia del quart llibre de les *Tristes* d'Ovidi («Aquell que jo vaig ser, el poeta lleuger dels amors tendres, aquell que tu llegeixes, aprèn a conèixer-lo, posteritat!»), Gimferrer escriu:

«Qui parla és Ovidi, exiliat al Pont Euxí, en un clima aspriu i inhòspit, entre gent que sovint ni tan sols no parlaven llatí [...] Ovidi havia estat un poeta d'èxit i de moda, frívol i refinat; cap de brot de la poesia més elegant de Roma [...]

»L'home madur trist i malalt que escriu al Pont Euxí no té gaire cosa a veure amb aquell «poeta lleuger dels amors tendres»; ara té un altre accent, més greu, més fosc. Però sent que l'únic que el salva de la mort moral és que un dia va ser un poeta jove, i per això ens ho vol explicar. [...] El poeta jove [...] fa possible la subsistència moral i literària del ma-

teix poeta ja adult. És el caliu que dona vida a la cendra.»³⁹

I, tot refent el moment creador d'una melodia d'Ot de Montcada, que Guillem de Berguedà adapta per compondre un sirventès, Gimferrer ens diu:

«A trenc d'alba, fa fred; muts, els camps esperen el pressentiment de la llum. Se sent, de sobte, el batall de la campana a la torre. Les prades van clarejant. En un moment com aquest, quan la llum comença a netejar un univers petit, esporuguit i clos, el vell Ot de Montcada va compondre el seu so.»⁴⁰

A l'hora de reviure l'instant poètic, Gimferrer usa tota la informació de què disposa (cartes, gravats, fotografies, etc.) per reconstruir la situació amb la màxima exactitud. Com diu J. M. Castellet, «no es tracta [...] de pastitxos creats per la imaginació o el plagi. [...] Gimferrer ha pouat en llibres o revistes, en memòries o diaris, en documents o fotografies, en pintures o films».⁴¹ I ha sabut donar a aquesta informació vida i contemporaneïtat. Recrear-la. N'és un bon exemple el deliciós comentari de l'*Oda a la tardor* que John Keats va escriure el 19 de setembre de 1819:

«Ell tenia vint-i-tres anys [...] En aquell setembre remot i suau, John Keats era a Winchester. Havia deixat, momentàniament, d'escriure's amb la seva estimada, Fanny Brawne; vivia greus dificultats de diners, fins al punt que ben aviat va prendre la decisió de dedicar-se al periodisme; llegia la *Divina Comèdia*. Coneixem, de Keats, una cara excepcionalment noble, reflexiva i malencònica; sabem que no era gaire alt, i no és per atzar que un seu vers famós ens el presenta caminant de puntetes. A Winchester, aquell any, l'entrada de la tardor va ser extraordinàriament vivificadora; en una carta Keats escriuria: "Que n'és, d'admirable, l'estació ara mateix! Quin aire tan pur, tan viu i tan temperat alhora. De debò: temps de castedat, temps de Diana. Els rostolls no m'han agradat mai tant com ara. Sí, encara més que el verd fredoluc de la primavera. [...] Quan vaig sortir diumenge a passejar, això em va fer tanta impressió que em va impulsar a escriure."»

35. Conversa amb Pere Gimferrer (29-11-88).

36. Octavio Paz, *El arco y la lira*, (Mèxic 1956), p. 181.

37. *Ibid.*, p. 182.

38. *Ibid.*, p. 184.

39. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, ps. 26-27.

40. *Ibid.*, p. 111.

41. J. M. CASTELLET, «Pròleg» al *Dietari*, vol. I, p. 13.

»El que va escriure aquell diumenge és un dels grans poemes de Keats: l'*Oda a la tardor*, que comença amb aquella invocació inoblidable: "Estació de les boires i de la dolça abundància..." Temps de fructificacions, en què la vida del món rural ha madurat secretament, desclosa, fonda i quieta, sota l'abrigall de les boirines. [...] Els versos de Keats tenen aquest dring: planyivol, dolç, amb una mena de joia secreta. Com l'esclat de la fruita vessant-se.»⁴²

Però no sols es tracta de fer present de nou l'instant poètic. Deixant de banda les reflexions filosòfiques i polítiques, que ocupen una petita part del total de l'obra i, pel que fa a les de caire polític, són explicables pel caràcter d'actualitat inherent al tipus de publicació (un diari, «El Correo Catalán»), podem considerar globalment el *Dietari* com una recreació d'instants de tot tipus. Per les pàgines del *Dietari* desfilen personatges com Goya, Spinoza, Larra, Boileau, Kafka, Chaplin, Rousseau, Velázquez, Stendhal, junt amb d'altres contemporanis com Marilyn Monroe, Louis Armstrong, Clark Gable, Schuster, Cruyff, Salvador Espriu, Dalí. Dins la palesa varietat de personatges, hi ha la nota comuna de la recreació d'un instant de llurs vides, d'una actitud o d'una peripècia vital. Potser se'n descriu Henry Beyle (Stendhal) passejant per Roma;⁴³ o Marilyn Monroe retratada amb Arthur Miller.⁴⁴ Tant se val: l'important és copsar l'instant per recrear-lo, per fer-lo, mitjançant els mots, a través d'un «català plàstic i vivaç, quotidià i rigorós».⁴⁵

Estètica de l'instant, doncs, que, com dèiem més amunt, amb paraules de Gimferrer, engloba tant l'art cinematogràfic com l'art poètic, ja que «el temps aturat de l'instant del poema és també el temps cinematogràfic».⁴⁶ Aquest instant artístic, comú a la poesia i al cinema, «té en ell mateix tot el conjunt del temps».⁴⁷ Això és possible perquè, segons l'autor, la història es cíclica i, per tant, el temps és, en el fons, un únic present, malgrat la disfressa de la successió temporal. «És allò que dic en un poema dedicat a Vicente Aleixandre: "no la successió

de temps en un sol lloc / sinó la permanència del temps intemporal"».⁴⁸ Aquest temps intemporal, aquest instant que conté tots els instants, és aconseguible només a través de l'art. Mitjançant l'experiència poètica s'arriba també a allò que podríem anomenar l'essència de la realitat, ja que, si acceptem la no successió temporal, «en certa manera, tot és idèntic a si mateix».⁴⁹ És una tasca complexa esbrinar quines són les influències que ha rebut el poeta en confeccionar aquesta teoria estètica. Nosaltres hi veiem, d'una banda, l'empremta de la filosofia d'Heràclit i de Martin Heidegger, pensadors molt llegits per Gimferrer: «He llegit pocs filòsofs, però d'una manera molt profunda, en el sentit de dedicar-hi molt de temps i tornar-hi moltes vegades; entre ells, dos especialment: Heràclit i Heidegger.»⁵⁰ I, d'altra banda, una actitud esteticista. Al *Dietari* observem que, d'entre els filòsofs esmentats, que són molt pocs, Heràclit és l'únic que és alludit en tres ocasions. Obviament, no es tracta d'una obra de reflexió filosòfica; però, en la mesura que el *Dietari* reflecteix el món interior de Gimferrer, és una dada significativa. Dues de les mencions al filòsof pre-socràtic es refereixen al disegni ineluctable del temps i usen la mateixa imatge: «aquell nen jugant a daus amb les vides dels homes que és el rei de tot —el Temps—, en la vella i colpidora dita d'Heràclit».⁵¹ «Ja ho deia Heràclit: el temps és un nen que juga amb uns daus».⁵²

A un nivell genèric, Heràclit i Heidegger, per a qui l'home és també un *ésser-en-el-temps*, podrien proporcionar, doncs, a Gimferrer la idea de la temporalitat de l'existència humana. Idea que plana al llarg de tot el *Dietari*.

Aquesta temporalitat només pot d'alguna manera ser superada per l'acte artístic. És en aquest sentit que parlarem més amunt d'una actitud esteticista. No creiem que sigui debades que Gabriele d'Annunzio, una de les figures més representatives de l'esteticisme literari, arribi a ser mencionat en deu ocasions al *Dietari*,⁵³ mentre

48. *Ibid.* El poema dedicat a Vicente Aleixandre és publicat a *Mirall, espai, aparicions*, (Barcelona 1981), amb el títol de *Llum de velintònia*, p. 209.

49. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

50. *Ibid.*

51. Perc Gimferrer, *op. cit.*, vol. I, p. 43.

52. *Ibid.*, p. 237.

53. *Ibid.*, vol. I, ps. 58, 59, 111, 112, 212, 254; vol. II, ps. 40, 59, 60, 96.

42. Pere GIMFERRER, *op. cit.*, vol. I, p. 43.

43. *Ibid.*, p. 255.

44. *Ibid.*, vol. I, p. 124.

45. J. M. CASTELLÉ, «Pròleg» al *Dietari*, vol. I, ps. 13-14.

46. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

47. *Ibid.*

que la majoria de personatges són esmentats només una o dues vegades.

Així, doncs, només mitjançant l'art podem copsar aquest instant, sottraient-nos a la successió temporal i penetrant en aquella *permanència del temps intemporal*.

Dues aficions paral·leles

La presència del món fílmic al *Diari* no és un cas isolat dins la producció literària de Gimferrer. Tota la seva obra, en menor o major grau, té elements procedents del cinema.

Aquest fet ens sembla explicable a partir de determinats aspectes biogràfics que, alhora, s'inscriuen en un marc social més ampli.

Gimferrer no publica la seva primera obra poètica —*Arde el mar*— fins a l'any 1966. Dos anys més tard publica el seu segon llibre de poesies —*La muerte en Beverly Hills*—, que evidencia una clara influència cinematogràfica. Com diu Joaquín Marco en referir-se a aquesta obra, «*la temática de Gimferrer nos llevará, a través de los ocho poemas del libro, a reconstruir estos ambientes evanescentes, jamás delimitados, literarios, cinematográficos, con llamadas a Jean Harlow y a las novelas policiacas de William Irish*».⁵⁴

Ja a 16 anys, Gimferrer publica crítica cinematogràfica al «*Diario de Tarrasa*». Durant la dècada dels 60 Gimferrer participa activament en el món cinematogràfic barceloní:

«Jo formava part dels cinèfils que, en aquells moments dels anys 60, érem els cinèfils joves de Barcelona. Érem un grup molt compacte. Molt unit en el culte a André Bazin,⁵⁵ a «*Cahiers du Cinéma*» i al Cine-club Monterols.⁵⁶ Aquest grup feia pinya enfront dels defensors del cinema d'inspiració marxista, i, fins i tot, del grup de Guido Aristarco⁵⁷ i del «*Cinema Nuovo*», que

a Espanya era «*Film Universitario*». Nosaltres defensàvem el cinema americà i la *nouvelle vague* francesa, i els altres, un cert tipus de cinema italià i el cinema soviètic. I també s'enfrontaven dues estètiques: ells defensaven més l'estètica del muntatge i el cinema polític; nosaltres defensàvem el cinema sense vinculació a la temàtica política i un cinema de l'ontologia de la imatge. Ara, això, no són uns esquemes tan rígids com sembla, perquè, malgrat tot, persones molt amigues meves, com Romà Gubern, formaven part del grup marxista [...]. A més, hi havia alguns autors determinats que eren defensats per tots dos bàndols igualment.»

D'altra banda, Gimferrer també participà en el món cinematogràfic d'àmbit estatal i sud-americà, publicant articles, sobretot l'any 65, a «*Film Ideal*»,⁵⁸ revista que es movia en la mateixa línia que el grup barceloní al qual pertanyia Gimferrer. Prova d'això és la necessitat que té de defensar-se d'acusacions de *cahierisme* i *americanisme*.⁵⁹

Abans, doncs, de la publicació de les seves dues primeres obres poètiques, Gimferrer inicia una intensa activitat cinematogràfica, que anirà perdent força al voltant dels anys 67-68.

Aquesta afició pel cinema s'emmarca en un context social més ampli, i podríem resumir dient que gairebé l'única diversió era el cinema. Gimferrer ens ho confirma:

«En aquell moment, sí. Perquè la televisió, encara que existia, tenia una oferta molt poc interessant —bé, ara tampoc no la hi té gaire, però, aleshores, encara menys. A la TV [...] hi havia molt poques pel·lícules i, en canvi, hi havia molts telefilms, però telefilms molt tronats, en blanc i negre. Amb una curiositat, que jo recordo perfectament: aquests telefilms es projectaven sense interrupcions i, aleshores, a la meitat del telefilm sortia la pantalla en blanc i, en anglès, deia «*place commercial here*» (aquí, lloc per a

54. Joaquín MARCO, *Ejercicios literarios* (Barcelona 1959), p. 428.

55. Crític i teòric cinematogràfic francès, de gran influència en els realitzadors de la *nouvelle vague*. Fou un dels fundadors de «*Cahiers du Cinéma*» (vehicle d'expressió dels joves cineastes de la *nouvelle vague*) i el principal mentor de François Truffaut, el qual li dedicà *Les quatre cents coups* (1959).

56. El Cine-club Monterols desenvolupà la seva activitat durant la dècada dels 60. Entre altres coses, dirigí la col·lecció «*Libros de Cine*», de l'Editorial Rialp, que arribà a publicar 46 llibres sobre cinema; entre ells, l'obra teòrica d'André Bazin.

57. Teòric i crític cinematogràfic italià. Fou

redactor en cap de «*Cinema Nuovo*», mitjà d'expressió de la crítica cinematogràfica marxista italiana, i impulsà l'estudi seriós i profund del neorealisme italià.

58. Aquesta publicació madrilenya de la dècada dels 60 es difonia arreu de l'estat espanyol i, també, a les capitals d'alguns països sud-americans (Veneçuela, Argentina, Uruguai, Colòmbia).

59. Fèlix MARTIALAY, *Notas sobre las relaciones Film Ideal - cine americano*, «*Film Ideal*», II (1964), p. 637.

l'anunci). Però no hi havia ningú que posés anuncis a la TV, perquè hi havia tan poca gent que tingués TV que no sortia a compte posar anuncis. Era una situació oposada a la d'ara.»⁶⁰

Com dèiem més amunt, Gimferrer publica *Arde el mar* (1966) i *La muer-te en Beverly Hills* (1968) després, i pel que fa a la primera, simultàniament, a una dedicació intensa, com a crític, al món del cinema, vinculant-se a una determinada escola.

A nivell *extern* (i tenint en compte que ja el 1961 publica crítiques cinematogràfiques al «Diario de Tarrasa» i fins al 1966 no publica *Arde el mar*), l'afició cinematogràfica sembla anterior a la literària. En el fons, però, a nivell *intern*, es tracta de dues afec-cions paral·leles, simultànies:

«Jo vaig ser simultàniament aficio-nat a la literatura i al cinema. És una cosa paral·lela. La primera cosa que vaig escriure en tota la meua vida —quan tenia set o vuit anys—, va ser la transcripció en relat literari d'una pel·lícula. Per tant, sempre va ser una afició paral·lela.»⁶¹

Aquesta simultaneïtat, ja als inicis, de les dues grans afeccions de Gim-ferrer (cinema i literatura), «és relacio-nable del tot amb la presència a l'o-bra sencera d'elements cinematogrà-fics.»⁶²

Per tant, cal preguntar-se fins a quin

60. Conversa amb Pere Gimferrer (29-II-88).

61. *Ibid.*

punt l'experiència cinematogràfica dels primers anys determina la producció literària posterior de Gimferrer:

«Té influència. Però hi ha un mo-ment, del 1972 en endavant, que la meua poesia té moltes influències pu-rament literàries. Fins a *Els miralls* (1970) hi ha molta influència cinema-togràfica. *Hora foscant* (1972) i *Foc cec* (1973) són molt literaris, encara que hi ha visualització.»⁶³ A *L'espai desert* (1977) torna a haver-hi influència cine-matogràfica. I el *Dietari* i *Fortuny*⁶⁴ són una mena de síntesi de les dues coses.»

JOSEP PELFORT

62. *Ibid.*

63. Visualització. És a dir, que la imatge poètica és visualitzable, imaginable, com la fil-mica: «Els poetes primitius poden dir coses més o menys fantosiques [...] però mai res que no es pugui imaginar, veure visualment [...]. El poeta no pot dir —com fan molts— una “an-gunia groga”, perquè no és res que el lector pugui imaginar. No significa res. [...] Per aquest camí, he arribat a la imatge cinematogràfica, que és el que faig servir més als meus poe-mes» (Conversa..., 29-II-88). D'altra banda, mal-grat ser «molt literari», *Foc cec*, com ha obser-vat Joan Brossa («Pròleg» a *Foc cec*, p. 10), «al les, *travellings*, esfumats, encadenatges, desen-focaments, *flash-backs*», etc.

64. *Fortuny*, com ens diu el seu autor (Con-versa..., 29-II-88), presenta «un muntatge més atomitzat que no pas el *Dietari*, que és més tri-butari de la lògica interna de cada història que explica, més tradicional... [...] S'assembla molt al tipus de narració de *Citizen Kane* malgrat ser més esmicolat, més en forma de mosaic encara; però el principi estilístic és, repeteixo, molt semblant al del film de Welles...»