

## GIMFERRER, FOTOGRAMA A FOTOGRAMA

*Josep Manuel Esteve i Borràs*

L'estudi exhaustiu d'un autor contemporani com Pere Gimferrer, si bé ens obligaria a fer referència a una sèrie d'autors i de tradicions literàries que oscil·larien entre el món clàssic i la poesia d'avantguarda, no pot oblidar els lligams que uneixen la seua obra a l'art cinematogràfic. I es des d'aquesta perspectiva des d'on podem afermar l'especial sensibilitat contemporània d'un autor, en el qual la preocupació pel cinema tantes vegades s'ha manifestat. Gimferrer, cinèfil apassionat pels films americans dels anys 30 i 40, desenvolupà en els inicis de la seua trajectòria literària, allà pels seixanta, una interessant activitat de crítica cinematogràfica. Posteriorment ha publicat el llibre d'assaig *Cine y Literatura* (1985).

El cinema arriba a fer-se present dintre de la seua poètica, fins al punt de trobar-lo incrustat en els seus versos, bé de forma al·lusiva, bé en el propi entramat dels poemes, àdhuc en la seua pròpia concepció de l'art<sup>1</sup>. La recerca dels trets filmics constatables al llarg de la seua producció poètica, ens durà a recórrer els poemaris més representatius de cadascuna de les etapes de la seua obra. M'hi ocuparé també de la seua producció poètica en castellà, que cal considerar important pel que té de reveladora en referència a l'aspecte que és ací motiu d'estudi. *Muerte en Beverly Hills, Extraña fruta y otros poemas, Els miralls i L'espai desert*<sup>2</sup> conformen el recorregut que no realitzarem de manera lineal, sinó atenent les diverses facetes que calga observar.

---

<sup>1</sup> Gimferrer defineix així la seua novel·la *Fortuny*: «...una escenografia de Visconti filmada per Fassbinder, sincopadament» (veure Julià GUILLAMON: «Pere Gimferrer, més enllà dels miralls», *Avui*, 27-1-1985).

<sup>2</sup> Per a les cites utilitzaré les següents edicions: *Poemas 1963-1969*, ed. Llibres de Sineira, Barcelona, 1969 (per als poemaris en castellà) i *Mirall, espai, aparicions*, ed. 62, Barcelona, 1981 (per als dos darrers).

En Gimferrer, poesia i reflexió sobre l'acte poètic van íntimament lligades<sup>3</sup>. A més si incloem la poesia en un concepte més universalitzador de l'art, aquesta relació es traslladaria a totes les altres disciplines de l'art: pintura, fotografia, cine, etc. Establint un paral·lel, creació artística i reflexió sobre l'acte creatiu són també una preocupació del nostre autor. Des d'aquesta perspectiva parlar de cinema o parlar de poesia no seria a la fi moure'ns en dos paradigmes tan diferents, ens trobaríem en definitiva parlant d'art.

Al *Dietari*, Gimferrer escriu el següent sobre el cinema d'Orson Welles:

En un cantó hi ha un home que mira l'escena. No li veiem la cara; cap mirall no el reflecteix. És Orson Welles. Darrera la càmera, hi ha un home, un home que filma l'home que mira la lluita dels miralls. *Aquest home es filma a si mateix, espectador de l'ambigüitat del cinema com a joc de miralls*<sup>4</sup>.

Aquest text fa referència a una escena de *El ciutadà Kane*, i com ja ens adverteix Gimferrer la imatge del magnat envellit Ch. Foster Kane es correspon amb la imatge del mateix Orson Welles. Aquest home que «es filma a si mateix» reflexa la preocupació de Gimferrer per esbrinar els secrets de les implicacions de l'artista en la seua pròpia creació, i l'al·lusió a aquesta escena cinematogràfica és una identificació del seu «joc de miralls»<sup>5</sup> poètic amb el joc de miralls visuals de què Orson Welles se serveix per realitzar-la.

D'altra banda ens cal delimitar la funció del símbol en Gimferrer, per veure fins a quin punt podem trobar punts de contacte amb la imatge cinematogràfica a la qual al·ludeix. La vinculació inevitable del cinema a la realitat que representa, podria ser un problema per interpretar la poesia gimferreriana des d'una òptica cinematogràfica. És un obstacle, efectivament, tenint en compte que la funció del símbol gimferrerian és «el suggeriment, el contrari de la designació»<sup>6</sup>.

Arthur Terry aborda el problema d'aquest aspecte d'irrepresentabilitat afirmant el següent:

el món visible arriba a refer-se dins la imaginació, la qual ara es pot referir a quelcom que és incapaç de representar en termes visuals...<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Enric Bou dintre el capítol «La literatura actual», *Història de la literatura catalana*, vol. 11, ed. Ariel, Barcelona, 1988, pàg.386. Usaré l'abreviatura: H.L.C.

<sup>4</sup> *Dietari 1979-1980*, ed. 62, Barcelona, 1981, pàg.292. Subratllat meu.

<sup>5</sup> Vegeu la introducció d'A. TERRY a *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona, ed. 62, pàgs.10,11.

<sup>6</sup> Jaume PONT: «La poesia de Pere Gimferrer» a *Els Marges* núm. 20, pag.111.

<sup>7</sup> A. TERRY a *Mirall, espai, aparicions*, pàg.18.

Un estudi dels trets cinematogràfics haurà de centrar-se en aqueix «món visible», sobre el qual s'opera el procés poètic esmentat, si bé la lectura poètica de les escenes que trobarem als seus poemes ens ajudarà a esbrinar el significat de certes reiteracions i tòpics que seran motiu d'estudi tot seguit.

### Revòlvers i assassins.

Una primera lectura dels poemaris a tractar ens descobreix el paisatge marcadament urbà que caracteritza l'obra gimferreriana. Sobre aquest paisatge pren forma la ficció cinematogràfica i la recreació dels mites de Hollywood. Assassinats, escenes d'amor, homes de smoking i mites del *star-system*, s'apleguen en els versos de Gimferrer evocant-nos eixe somni compartit que ja forma part del nostre bagatge cultural i simbòlic. Aquestes referències esmentades es repeteixen de forma quasi obsessiva en la primera etapa de la producció poètica del nostre autor; els poemaris *Muerte en Beverly Hills* i *Extraña fruta y otros poemas*<sup>8</sup> en són bona mostra, però també hi ha clars indicis d'aquests clixés a l'obra *Els miralls*<sup>9</sup>.

De diverses formes de «morir a Beverly Hills» —aquest famós barri residencial de Los Àngeles— ens il·lustra Gimferrer. Hi ha en els següents versos una indefugible relació de continuïtat amb les imatges prefigurades en la nostra memòria cinematogràfica:

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso ambarino de  
[kirsch. Flores rojas y azules en su camisa de verano<sup>10</sup>.

L'enumeració de detalls que envolten la mort del personatge (el got, les flors...) així com la seua ubicació en la terrassa quasi ens obliguen instantàniament a compondre aquesta seqüència en la nostra imaginació.

Torna a aparèixer el motiu de l'estranger assassinat al poema *Shadows* (E.F.). Aquest cop se'ns descriu tota una escena, amb l'aparició del personatge i l'especificació del que estava fent abans de morir d'un tret:

Vestido de etiqueta descendía hasta el hall un extranjero de ojos verdes  
contrabandista de armas Etiopía España Grecia Corea el Anchluss  
muerto de un tiro de revólver mientras jugaba al baccará.

Adquireix un to especialment dramàtic aquest vers que assenyala en cursiva la citació del protagonista masculí amb la seua estimada. Es succeeixen dos temps, el mateix moment de la citació i l'assassinat de l'estimada:

---

<sup>8</sup> i <sup>9</sup> Usaré en avant les següents abreviacions seguint l'ordre en que apareixen: M.B.H., E.F. i E.M.

<sup>10</sup> M.B.H. (poema II), pàg.55.

edicions 62

**Pere  
Gimferrer**



**MIRALL,  
ESPAI,  
APARICIONS**

cara i creu 28

*Te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine— y a esta hora está [muerta en el depósito aquel cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas<sup>11</sup>.*

Tot seguit s'afegeixen al mateix poema una sèrie de circumstàncies genèriques, i dic genèriques per la seua validesa com escenes tipificades:

*Herida en tiroteos nocturnos  
acorralada en las esquinas por los reflectores  
abofeteada en los night clubs<sup>12</sup>.*

La descripció més sintètica de l'assassí, amb pistola, al qual ens té acostumats el cine la dóna sens dubte aquest vers que és tot un seguit d'accions:

*Los asesinos llevan zapatos de charol. Fuman rubio, sonrén. Disparan<sup>13</sup>.*

A més en aquest poema se'ns descriu amb una insistència detallista l'ambient d'un *night club* amb la seua orquestra, saxo, cantants, actuació de *strep tease*, etc.

Si bé aquesta ritualització de la mort per assassinat, no és el tòpic més utilitzat a *Els miralls*, també hi trobem alguns passatges. En aquesta ocasió l'autor convoca al nostre record els *navaixers*: «...i sota els fanals es besen i moren a punta de navalla amb *claqué*»<sup>14</sup>.

I amb caire documental i inserit dintre la rememoració històrica que Gimferrer fa del nacionalsocialisme i la revolució d'Octubre:

*metres i metres de pel·lícula grisosa, el Comisari del Poble assenyalant amb [un punxí a l'escala topogràfica, els revòlvers negres<sup>15</sup>.*

En fer un pas més per endinar-nos en l'aspecte que tractem, cal observar com el subjecte poètic, present als versos de Gimferrer, arriba a ser arrossegat per la mòrbida seducció de la mort, la qual és en si un fet estètic ja consagrat entre nosaltres, pel gènere policíac i el cine negre.

Pensem la familiaritat d'aquestes visions de mort, que sols el cine ha pogut treballar en nosaltres, espectadors en potència.

Tot i tenint en compte la volguda despersonalització que caracteritza l'època literària castellana de Gimferrer<sup>16</sup>, és en aquesta mateixa mancan-

<sup>11</sup> M.B.H. (poema V), pàg.61.

<sup>12</sup> Subrallat meu.

<sup>13</sup> *Elegia*, VIII (M.B.H.), pàg.68.

<sup>14</sup> *Segona visió de març* (E.M.), pàg.102.

<sup>15</sup> *La presa del Palau d'Hivern* (E.M.). Sobre els referents històrics d'aquest poema, podeu veure l'article de Jaume Pont que ja he esmentat, (pàg.112).

<sup>16</sup> *Ibidem*, pàg.113, nota 6. En l'època literària catalana veurem pel contrari un major ús de la identificació «poeta-subjecte poètic».

ça d'identificació del-subjecte poètic amb el poeta on arriba a resultats realment colpidors:

mátame con tu helado estilete en el pasillo  
hazme sueño y vapor con tu rojo Bazooka<sup>17</sup>.

¿Qui està demanant eixa mort? ¿Un personatge tret del cine? ¿El mateix poeta? ¿Potser cadascú de nosaltres com a lectors?

No és aquesta qüestió la que ens interessa, però sí cal assenyalar l'extrem de seducció per la mort en aquestos versos. Revòlvers, armes blanques; també entraria en el catàleg aquest curiós «Bazooka»; són objectes de culte en la poesia gimferreriana, com també ho són d'eixa sensibilitat cinematogràfica tant estesa entre nosaltres per la indústria americana del cine:

Quisiera tener un *revólver* para escuchar solamente  
el sonido de la sangre y saber que no moriré...<sup>18</sup>.

#### «Como en una antigua película de amor y espionaje...»

Hem vist la mort en Gimferrer; caldrà que veiem també l'altra cara de la seducció: el desig. Potser la identificació cinema-desig, és un bon punt de partida per analitzar aquesta qüestió:

El deseo en los cines y en las medias de seda<sup>19</sup>.

Caldría matissar que no és tan sols el «desig» un tema dintre els arguments filmics, aquest desig «en el cine», sinó també un desig pel cine, un desig provocat per la pantalla i projectat en uns cànons de bellesa als quals ens hem acostumat com a espectadors. Una bellesa tipificada en eixes dones rosses, físicament perfectes, que «se miran temblando en los escapates»<sup>20</sup>, o que «con el escote ensangrentado se refugian allí para morir»<sup>21</sup>. Són en definitiva aqueixes «dulces muchachas rubias» (M.B.H., V, pàg.61), prototip de feminitat.

Aqueixa bellesa se'n surt de la pantalla que Gimferrer evoca en els seus versos i es projecta en el record de les vivències personals del poeta; i així tenim:

<sup>17</sup> i <sup>18</sup> Respectivament *Shadows* i *Rondó* pertanyents a (E.F.), pàgs.81 i 93 resp. Subratllat meu.

<sup>19</sup> M.B.H., VI, pàg.63.

<sup>20</sup> i <sup>21</sup> M.B.H., IV i V, pàgs.61 i 62 respectivament.

los pómulos de las chicas del Instituto y sus carteras bajo el brazo y sus [sonrisas, diríase que todas *tienen los ojos azules*<sup>22</sup>.

Amb intenció d'homenatge, podem veure l'acceptació de l'*star-system* i la constatació dels mites cinematogràfics als quals tantes vegades Gimferrer al·ludeix directament. L'al·lusió es fa de vegades directament amb el nom de l'actriu o l'actor, com en els casos d'Ava Garner, Robert Taylor, Jean Harlow o bé a través dels noms ficticis que quasi han esdevingut una realitat: Sherlock Holmes, Watson, Nelly (personatge protagonitzat per A. Gardner), etc.

Hi ha una referència especialment significativa. Amb la utilització de la primera persona en plural, Gimferrer ens fa entrar dintre la pantalla; ens apropa al mite cinematogràfic, pel procés invers amb el qual abans ens havia tret de la pantalla el mateix mite:

...Ava Garner

muchacha envuelta en un impermeable claro que *besamos* una vez en el [ascensor, a oscuras entre dos pisos, y tenía los ojos muy azules, y habla siempre en voz muy baja —se llamaba Nelly<sup>23</sup>.

Un paisatge urbà acompanya el passeig d'aqueixa dona del poema *Elegía* (M.B.H., pàg.67), la mateixa ciutat de Nova York. Els versos en cursiva d'aquest poema ens suggereixen el moviment d'aquest personatge que sembla ésser filmat pel mateix subjecte poètic entre el «humo del snack», «entre nieve y neón».

Altres referents espacials repetits en diverses ocasions són els hotels, avingudes, piscines, aeroports..., elements que ens donen una ubicació clara i de caire luxós; un paisatge on col·locar les seues escenes i visualitzacions poètiques.

Beverly Hills aconpleix la doble funció de constituir-se en símbol urbà, la ciutat entre les ciutats, el barri residencial luxós; i d'altra banda proporciona una escenografia real per a l'actuació dels personatges que acudeixen al nostre record. Una insistència en el color blau ens fa pensar en la preferència per una ambientació nocturna o de mitja tarda, per als poemes gimferrerians del llibre *Muerte en Beverly Hills*. Un temps i unes hores per a obtenir la il·luminada panoràmica nocturna de la ciutat amb «cálidas avenidas azules»<sup>24</sup>, «el destello azul de Central Park»<sup>25</sup>, «sombras azules»<sup>26</sup>, «luces enfermas»<sup>27</sup>, etc. Una ambientació per a donar mort als seus perso-

<sup>22</sup> 1960, E.F., pàg.75. Subrallat meu.

<sup>23</sup> M.B.H., V, pàg.62. Subrallat meu.

<sup>24</sup>, <sup>25</sup>, <sup>26</sup> i <sup>27</sup> Corresponen a poemes de M.B.H., i aquestes pàgs. respectivament: 62, 67, 58 i 66.

natges, o evidenciar escenes romàntiques. Fins i tot aconseguix un lleu efecte de suspense, mitjançant els diversos plans visuals que es suggereixen al llarg d'aquesta veritable escena:

Es la hora en que el aire desordena las sillas, agita los cubiertos  
tintinea en los vasos, quiebra alguno, besa, vuelve, suspira y de pronto  
destroza a un hombre contra la pared, en un sordo chasquido resonante.  
Bésame entre la niebla mi amor. Se ha puesto fría  
la noche en unas horas. Es un claro de luna borrosa y húmedo  
como una antigua película de amor y espionaje<sup>28</sup>.

### Una postal deteriorada de Barcelona.

En fer l'anàlisi seqüencial de l'època literària catalana és necessari recordar un fet important que ja he esmentat anteriorment: la identificació del subjecte poètic amb el jo del poeta, li permet utilitzar un registre biogràfic en molts dels seus poemes.

Si el record de seqüències filmiques ens feia surar en el món fictici del cinema, no és menys cert que la rememoració de fets passats del poeta es tenyirà d'una certa irrealitat; irrealitat provocada per associacions oníriques, i per aqueix treball del temps sobre les imatges. Al poema *Sistemes* (E.M., pàg. 100) trobem una associació del pas del temps, amb el color grogós que prenen les fotografies velles, un recurs expressivament gràfic i de gran importància visual en aquesta etapa de Gimferrer, a jutgar per la insistència amb què usará aquest color groc:

els actes que es dissolen en la irrealitat,  
els àcids que envaeixen les velles fotografies,  
el groc, la lepra, el rovell, i la molsa que esborren les imatges

Així doncs, des de la incursió del món del somni (cinematogràfic) en la nostra realitat que havíem vist a *Muerte en Beverly Hills* i *Extraña fruta*, passem a un curiós desdibuixament de la realitat a través dels propis records, que posaran en dubte el mateix estatus de realitat. Un canvi escenogràfic marca la profunda diferència de les seqüències que veurem a continuació. Una ciutat de la qual Gimferrer pot participar com a «actor real»: la Barcelona urbana de postguerra<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> M.B.H., I, pàg.52. Subrallat meu.

<sup>29</sup> J. PONT: «La poesia de Pere Gimferrer (1970-78)», *Els Marges*, pàgs.111 i 112. Pont hi analitza l'aspecte de la construcció metafòrica.



Així al poema *Segona visió de març* (E.M., pàg.63) trobem algunes seqüències ambientals de Barcelona:

quan el carrer d'Aribau semblava tret d'un noticiari de postguerra (les noies [enterrades al Fossar de les Moreres, amb consultori sentimental i olor de [midó i de cuina— la ràdio havent sopat com una veu del país dels morts).

O bé:

al fons d'un diorama com els que hi havia abans a Colón, representant [la descoberta d'Amèrica a l'estil de les composicions d'època del segle [passat

L'ambient nocturn de Barcelona, pel qual l'autor no se'n sent especialment atret, és visualitzat en una seqüència que cal remarcar per la mobilitat que es dona al seus elements, així com pel detallisme amb que se'ns descriu la vestimenta de moda de la gent que circul·la pel carrer:

la llopada amb smoking i cotxes de xarol  
les hordes de gent que fa vida de nit...  
...clenxinats, engomats, ullerosos, i lívids...  
...americanes blanques i pantalons de ratlles —negre, groc, gris o perla—  
[sota els fanals xinesos  
amb tacte i amb cruixir de paper, retallats amb tisores  
movent les mans i els braços, amb corbates de llaç i panamàs<sup>30</sup>.

Al mateix poema, i com si d'una imatge congelada es tractara, l'autor rememora l'ambient familiar amb un to especialment tètric:

El cadavèric cercle de família  
amb llànties d'oli brut, com un borrall de caspa,  
cares escardalenques, ulls freds d'òrbites buides en la claror grogosa...  
...molts vespres  
havent sopat calia donar-los corda.

El tòpic color grogós torna a fer presència i afegeix aquest ambient d'irrealitat del qual ja n'havia parlat abans.

La rememoració de fets històrics és motiu principal del poema *La presa del Palau d'Hivern*, fins i tot se'ns fa una apreciació sobre la qualitat del material filmic: «metres i metres de pel·lícula grisosa...» (vegeu nota 15).

Junt a aquestes constatacions verificables en una època i un context determinat apareixen al·lusions menys concretes, però igualment definitòries d'un temps passat, de caràcter cosmopolita i volgudament *démodé*<sup>31</sup>:

<sup>30</sup> *L'espai desert* (III), pàgs.182, 183.

<sup>31</sup> Jaume PONT n'al·ludeix alguns exemplars (veure l'article esmentat, pàgs.111, 112).



*Pere Gimferrer amb Octavio Paz a Barcelona (5-XI-1982)*

«nois amb canotier»<sup>32</sup>, «l'acordió dels bals-musette»<sup>33</sup>, «una vamp amb pells de visó»<sup>34</sup>, etc.

A *L'espai desert* la determinació d'escenes es fa més difícil; la densitat conceptual d'aquest poemari el fa més procliu a l'especulació metafísica i les associacions lliures d'imatges. Enric Bou assenyala amb caràcter esquemàtic les tres seqüències que componen la secció VI d'aquest poemari (pàg.190): «el sacrifici, el vol en avió, i el passeig amb taxi»<sup>35</sup>. Són seqüències difícilment contextualitzables en un espai o temps determinat, però no deixen de contenir en algun moment algun tret de caràcter documental. Així veiem la descripció del taxista que se'ns fa com un retrat detallat de l'home ideològicament adherit al franquisme:

Venint per la Granvia, el vermell d'un semàfor  
ens va fer aturar el taxi. El vaig veure aleshores  
esgrogueït, estult, vermell de cara,  
al voltant del seu cotxe, amb una americana color crema  
el perfecte producte de trenta anys de feixisme  
desposeït, vaporitzat i nul,  
en un món de despatxos com cambres frigorífiques<sup>36</sup>.

### **Filmant la vida.**

Hi ha a més d'aquesta presència de seqüències i escenografies cinematogràfiques, que hem vist al llarg dels apartats anteriors una pretensió més global i totalitzadora en l'obra de Gimferrer: talment com una cambra oculta, el poeta filma impressions i sensacions a través dels seus ulls, i fixa la seua experiència en els poemes.

A aqueixa tasca de l'artista que assenyala Enric Bou, a aqueixa «recerca de mitjans per poder salvar determinats instants»<sup>37</sup>, cal afegir la pretensió poètica de filmar aqueixos instants personals o pertanyents a la memòria col·lectiva. És una metàfora filmica de la vida mateixa, una identificació entre vida i cine, entre treball poètic i filmació.

Amb una obsessió quasi fetitxista Gimferrer atrapa la vida i, servint-se de diverses comparacions, l'equipara amb diferents mitjans audiovisuals:

com una pantalla de t.v. son las imàgenes de mi vida los anuncios<sup>38</sup>.

---

32, 33 i 34 E.M., pàgs.100, 102, 104 respectivament.

35 H.L.C., vol. II, pàg.3289.

36 Pàg. 184.

37 H.L.C., vol. II, pàg.391.

38 i 40 *By Love Possessed* (E.F.), pàg.83.

També el paisatge habitual de la circul·lació a les ciutats: «y ver pasar los coches como en una pantalla»<sup>39</sup>.

La mateixa ciutat es converteix en una escenografia, i l'apercebeix com una filmació a càmera lenta, en l'hora del seu capataç. Aconseguix un efecte visual molt bell:

En los crepúsculos exangües la ciudad es un torneo de paladines a cámara  
[lenta sobre una pantalla plateada]<sup>40</sup>

O bé:

les nenes que juguen al carreró com en un vell film de Chaplin<sup>41</sup>.

¿No reflecteix a la fi un sentiment compartit per tots nosaltres, en una civilització dominada per la imatge? La poesia de Gimferrer ens mostra aqueix efecte d'hiperrealitat en el mitjà audiovisual que ha assenyalat Baudrillard<sup>42</sup>, potser ens recorda el que tantes vegades hem dit: «ho he vist com en la televisió».

Veure's un mateix, des de fora, fixat en alguna imatge o filmat és un altre dels aspectes que aborda el nostre autor. Les experiències oníriques tenen quelcom de comú amb tot aquest entramat d'imatges filmiques i vida que construeix Gimferrer, i no passa per alt aquest fet quan escriu:

Se proyectan diapositivas con mi historia  
entre el pesado olor del cloroformo<sup>43</sup>.

També parla del somni a la secció sisena de *L'espai desert* (pàg.195), talment com si es tractara d'una filmació en blanc i negre en diversos plans fragmentaris:

com el record d'un somni, o com quan somniem  
allò que el dia abans hem viscut, fragmentari  
entrant, sortint, fent gestos, tancant portes  
i repetint moments incomplets de converses,  
veient-nos a nosaltres mateixos, blancs i negres  
com negatius fotogràfics, parlant, inaudit  
inaudibles i roncs com actors de Kabuki

Els procediments i les convencions cinematogràfiques també s'instal·len d'alguna manera en el *savoir faire* de Gimferrer. Els canvis cronològics en

<sup>39</sup> i <sup>43</sup> *Elegia* (E.F.), pàg.85.

<sup>41</sup> *Segona visió de Març* (E.M.), pàg.102.

<sup>42</sup> *Cultura i simulacro*, Barcelona, ed. kairós (hi podeu veure tractat aquest aspecte).

la successió de seqüències obliguen d'alguna manera penetrar en el passat com si fera ús d'un *flash-back*. Així veiem el soldat del poema *Tròpic de Càncer* (E.M. pàg.109), que, en estar sòl a la proa d'un vaixell i contemplar la lluna, veu el passat de la seua infantesa en un vers que resulta molt descriptiu: «com quan érem petits i al col·legi ens arrauliem els uns amb els altres —plovía al pati—».

La pressa de cambra desenfocada, que d'alguna manera volgué significar en els inicis del cine americà un món vist a través de les llàgrimes<sup>44</sup>, i que després s'ha fixat com a símbol de la tristesa pareix banyar d'alguna manera l'evocació nostàlgica que Gimferrer fa d'aquelles escenes romàntiques tretes del cinema de Hollywood, o d'un món decadent, del qual recorda personatges vestits a la moda d'aquell temps.

No cal insistir en el procediment de filmar a cambra lenta, que hem observat ja en algunes cites anteriors, hi podríem afegir la referència que trobem al poema *Sistemes* (E.M., pàg.101): «a càmera lenta, els cossos (a l'espai com al temps) sota les aigües...»

Gimferrer també veu amb la qualitat d'una imatge congelada els homes inscrits en l'ambient sòrdid d'un moll:

polsosos, en un marc de diapositiva  
aturats, instantanis, sota un llum de magnesi<sup>45</sup>.

O l'escena que es repeteix en una filmació talment com aquella cosa que ens recorda allò que ja hem viscut:

com si un cop més, l'escena ja filmada  
tornés a repetir-se...<sup>46</sup>

Els experiments de l'avantguarda històrica cinematogràfica podrien tenir el seu reflex en la secció novena de *L'espai desert* amb aquell poema que compila tot un seguit d'impressions retinianes i de colors<sup>48</sup>, o bé en aquella «escenografia expressionista» del poema *Tròpic de Càncer* (E.M., pàg.111).

Hem vist doncs el cine com a procediment, però Gimferrer ens descobreix en aquest curiós poema un anhel més íntim:

---

<sup>44</sup> Ref. bibl. Víctor SKLOVSKI: «Literatura i cine» dintre *Cinema y lenguaje*, Anagrama, Barcelona, 1971, pàg.104.

<sup>45</sup> *L'espai desert*, II, pàg.180.

<sup>46</sup> *L'espai desert*, X, pàg.204.

<sup>47</sup> Jaume PONT (veure article esmentat, pàg.120).

Fer un muntatge  
un film d'espies  
Sherlock Holmes al Bosc...<sup>48</sup>.

El caràcter sintètic d'aquest poema ens suggereix, potser, el que sempre hagués desitjat Gimferrer, de no dedicar-se a la poesia: fer cine.

### Una conclusió.

Una visió global de l'obra de Gimferrer ens dona compte del seu esforç innovador en el panorama de la poesia contemporània. Ja amb la seua obra en castellà trenca amb la tendència realista de la poesia que s'havia fet fins el moment. L'obra escrita en català ens situa en l'època en que ateny la major complexitat en els seus versos.

Al llarg d'aquesta evolució trobem la intenció constant d'introduir elements estranys al món de la cultura, de barrejar cultura de masses i cultura d'èlit. El resultat és una poesia on trobem perfectament entramats *flashos* escènics i reflexions metafísiques; l'hermetisme que caracteritza el llenguatge poètic i la pinzellada filmica que ens resulta familiar. La referència a mites eròtics i situacions tipificades, ja analitzades, constitueix un salt des de l'experiència íntima del poeta a una experiència comuna compartida per tots aquells que ens situem en un mateix context cultural.

El cine, que tantes vegades s'ha nodrit dels textos literaris precedents, es converteix ara en el punt de mira d'aquesta poesia carregada de cel·luloide. Arribats al trencament de les fronteres de l'art, potser caldria que ens preguntàrem si hem de treure el text poètic del paper imprès i «film-lo», en una civilització dominada per la imatge.

---

<sup>48</sup> *Interludi* (E.M.), pàg.108.