

PERE GIMFERRER, CINÉFILO, CRÍTICO, TEÓRICO Y AMATEUR DEL CINE

Lídia CAROL GERONÈS

Università di Verona – Universitat de Girona

La relación de Pere Gimferrer con el cine no sólo está en sus orígenes como escritor (en todas sus facetas, desde el cronista al ensayista pasando por el poeta y el novelista) sino que se podría ir un poco más allá y afirmar que el cine fue su primera vocación: «Empecé a leer *Cahiers du Cinema* a los 14 años cuando me la prestó un amigo. He seguido con ese interés, aunque vi que no podía ser director o guionista» (Fernández, 2012). En este artículo no vamos a analizar la obra de ficción (ya sea ésta en prosa o en verso) del poeta barcelonés en relación al séptimo arte¹, más bien nos proponemos hacer un retrato del joven escritor en sus vestes de cinéfilo, crítico cinematográfico, teórico y *amateur* del cine, para conocer los inicios literarios de Pere Gimferrer y el contexto intelectual en el cual se movía. Por un lado, se va a mostrar como sus inicios de escritor están intrínsecamente ligados no al cine en general, sino a un cine y a una forma muy concreta de entender y de hacer cine; y, por otro lado, que esta actitud de Gimferrer responde a (y está en sintonía con) un entorno de personas (y aquí nos vamos a ceñir a la ciudad de Barcelona) como, por ejemplo, Llorenç Gomis, Romà Gubern, Josep Lluís Guarnier, Joan Miró, Joan Prats, Joan Brossa, Francisco Ferrer Lerín, Joan Perucho, Antoni Tàpies y Pere Portabella, que se implicaron intelectualmente en la reconstrucción y renovación de la cultura española (todavía esa debajo de un régimen militar aún muy

¹ Para conocer las estrechas relaciones entre las técnicas poéticas y las cinematográficas en la poesía de Pere Gimferrer, se vea el artículo de Antonio Monegal “Imágenes del devenir: proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer”, *Anthropos*, 140 (1993), pp. 57-61. O bien el artículo de Laura González, “Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética”. *La Nueva Literatura Hispánica* 1, 1997, pp. 95-103. En catalán, por un lado, el artículo de Josep Manuel i Borràs, “Gimferrer, fotograma a fotograma”, *L’Aiguadolç*, núm. 12-13, 1990, pp. 129-142; y, por el otro y en referencia en este caso con la prosa catalana de Gimferrer, se vea el artículo de Josep Pelfort, “El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l’estudi de les relacions cinema-literatura a l’obra de Pere Gimferrer”, *Els Marges*, núm. 39, 1989, pp. 109-119. Finalmente, también hay algunos estudios en inglés, como por ejemplo, el de Susan L. Martín-Márquez, “Death and the cinema in Pere Gimferrer’s *La Muerte en Beverly Hills*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Tulan University, Vol. 20, núm. 1-2, 1995, pp. 155-172.

activo y represor) mediante trabajos (ya fueran esas revistas, películas, cuadros o poemas) novedosos y de vanguardia.

Pere Gimferrer empieza como escritor a principios de la década de los sesenta y lo hace en lengua castellana haciendo, sobre todo, crítica cinematográfica y literaria en diarios y revistas. Principalmente publica en el diario *Tarrasa Informació*, en la revista mensual de pensamiento y cultura (con sede a Barcelona) *El Ciervo*, en la revista madrileña de cine *Film Ideal*, en *Destino*, *Ínsula*, *La Vanguardia* y, también, en la revista de Camilo José Cela, *Papeles de Son Armadans*. Por cuestiones de espacio, pero también por el papel que jugaron en la España (poco moderna) de aquellos años, en este artículo vamos a centrarnos principalmente en *Tarrasa Informació* y en las revistas *El Ciervo*, *Film Ideal* y *Papeles de Son Armadans*.

Como indicábamos unas líneas más arriba, entre sus primeras lecturas de carácter cinematográfico hay la revista francesa *Cahiers du Cinema*, demostrando así que el interés del adolescente Gimferrer no era sólo el de ver películas como un simple aficionado, sino también el de leer sobre cine y, de alguna manera, instruirse sobre crítica cinematográfica. ¿Quién le prestó la revista? La revista se la prestó Eduardo García Pérez (sobrino del director y guionista de cine barcelonés, José Antonio de la Loma Hernández)² pero, además, hay que decir que el préstamo no fue una acción pasiva, es decir, la de un adolescente –recordémoslo, de sólo catorce años– que recibe una revista, sino que este adolescente ya sabía lo que quería y a qué puertas tenía que llamar para encontrar lo que andaba buscando. De hecho, Llorenç Gomis, uno de los fundadores (junto a sus hermanos Joan y Joaquim) de la revista barcelonesa *El Ciervo*, de la que fue director desde su año de creación, el 1951, hasta su muerte en 2005, explica, del que durante aproximadamente siete años (des de octubre del 1963 hasta enero del 1969) sería un colaborador habitual de la revista, la siguiente anécdota:

En Pere Gimferrer devia tenir catorze anys quan es va presentar a casa. Estudiava als Escolapis del carrer Balmes i em va portar un llibre meu perquè el dedicés al pare Castelltort, professor seu i poeta ben conegut. El noi que arribava amb el llibre a la mà era també, ja, poeta. [...] Però el que més ens va enlluernar a la Roser i a mi –les visites d’er Pere a casa van sovintejar des d’aquell dia– és que hauria pogut ben dir, com Mallarmé però més jove *J’ai lu tous les livres*. [...] El jove poeta era ja un crític madur i parlava amb una intuïtiva seguretat (Gomis, 1996: 7-9).

El libro que traía consigo el jovencísimo Gimferrer era el poemario *El caballo*, libro con el cual Gomis ganó el prestigioso premio Adonáis en 1951, el mismo año en que se creó la revista (a finales del mes de junio salió el primer número). La relación entre Llorenç Gomis y Pere Gimferrer fue al menos en el ámbito literario duradera y fructífera con una evidente admiración e interés recíprocos. La confianza de Gomis en las

² De una conversación con Pere Gimferrer el 18/XI/2013. El escritor recuerda que el número que le prestó era un número especial dedicado a Friz Lang, seguramente, el número 99, *Entretien avec Fritz Lang*, de J. Domarchi y J. Rivette, precisamente del año 1959.

capacidades literarias de un casi desconocido pero muy bien dotado joven escritor nos llevan, precisamente, a los inicios de su carrera, cuando, en 1963, con tan sólo 18 años, Gimferrer empieza a publicar sus primeros textos, por un lado poesía, (concretamente, los ocho poemas de *Mensaje del Tetarca*³, uno de los cuales –como indica Jordi Gracia (Gracia, 1994: 14)– dedicado, precisamente, a Gomis) y, por el otro, crítica cinematográfica y literaria en la revista de éste, donde, además, Gimferrer será responsable (a partir del mes de mayo de 1965) de una sección llamada “Los mil y un fantasmas”. Unos años más tarde y después de su colaboración en la revista, en el 1978, Pere Gimferrer escribe el prólogo del libro de poemas de Gomis, *Poesía, 1950-1975* (Gomis, 1978)⁴, publicado en Barcelona por Plaza & Janés. Y, un año más tarde, en 1979, Gimferrer empieza a publicar (en lengua catalana) en el *Correo Catalán*, de la mano de su director Llorenç Gomis, una serie de artículos bajo el título de *Dietari*, que dará nombre a la posterior compilación, la primera del 1981 (y que comprende los años 1979 y 1980) y la segunda (1980-1982) ambas publicadas en Barcelona por Edicions 62: «Era a la fi dels anys setanta. Jo dirigia el diari *Correo Catalán*. Vaig voler iniciar una pàgina diària en català [...] I, donant-hi voltes, em va semblar que podia ser una secció diària de Pere Gimferrer, que fos alhora literatura i periodisme» (Gomis, 1996: 8).

Gimferrer crítico

Centrándonos en su trabajo en la revista *El Ciervo*, que «fue una revista esencial para el pensamiento crítico durante el franquismo, gestada desde el catolicismo comprometido» (Amat, 2012: 1), podemos decir que la colaboración del joven Gimferrer en ésta fue bastante larga y constante. Desde el mes de octubre del 1963 hasta enero del 1969, Gimferrer escribió, sobretodo, crítica cinematográfica y literaria, con muchas reseñas de libros (en la sección “Libros abiertos”) y de películas (por un lado, en la sección “Sus más y sus menos” con también sus “Críticos y criterios” y, por el otro, como corresponsal del festival de cine la “Semana en Color” de Barcelona). El análisis de estos textos que preceden su obra propiamente literaria nos permite, por un lado, el poder afirmar ulteriormente la genial precocidad del escritor, que ya hacia los 17 años escribe con desenvoltura sobre literatura y cine a través de comentarios críticos sintéticos ricos de referencias a otras obras y a otros autores literarios y cinematográficos. También, este trabajo primerizo de Gimferrer es, sobre todo por su tono abiertamente personal, como un diario de apuntes críticos a través del cual, si bien no se puede reconstruir el desarrollo del gusto personal del autor (porque su gusto y sus ideas ya están muy claras desde el

³ Es anterior, del 1962, *Malienus*, que publicó el 1988 la editorial Visor de Madrid, compilando su producción poética castellana (1962-1969). *Mensaje del Tetarca* se publicó por primera vez el 1963 por l'editorial Trimer de Barcelona.

⁴ Con prólogo de Pere Gimferrer “Lorenzo Gomis y la ordenación del mundo” pp. 9-25.

inicio y son siempre coherentes en el definir qué es lo que va y está bien, y lo que no) sí que se pueden identificar los intereses literarios y cinematográficos del autor, descubriendo así qué libros lee, qué films le han gustado y porqué, y qué valor tiene todo ello dentro del panorama literario y cinematográfico español en concreto, pero también europeo en general. Así, día tras día, artículo tras artículo, se nos revelan nombres de cineastas (como por ejemplo, Hitchcock, Vidor, Aldrich, Losey, Hawks, Godard, Rossellini, Polanski, Mizoguchi) y de escritores que, posteriormente van a descubrirse esenciales e influyentes en la obra gimferriana (muchos los encontramos en su sección “Los mil y un fantasmas”, como, por ejemplo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ramon J. Sender y Corpus Barga, sólo por citar los escritores de lengua castellana). Además, se puede reseguir su interés por cuestiones de estética y de crítica literaria a través de sus reseñas a las traducciones de la *Estética* de Georg Lukács (Grijalbo) y *Estética del gusto* de Galvano Della Volpe (Seix Barral) donde el joven escritor confiesa «hallar[s]e más cerca de las opiniones de Della Volpe, aun con el respeto que inspira la figura de Lukács» (Gimferrer, mayo 1966: 16) y después (y relacionado con esto) admite la revelación de Gramsci escribiendo:

Como por una ironía del destino, la primera traducción peninsular [...] ha aparecido en catalán, con el límite a su difusión que ello obligadamente comporta (existen traducciones castellanas de ultramar, pero casi inencontrables), aunque también con el indiscutible título de gloria que tal prioridad supone para el resurgimiento –quizás artificial, como se ha dicho, por vivir principalmente de traducciones; no entraré ahora en esto- de las ediciones en catalán (Gimferrer, julio 1966: 13).

No podemos olvidar que aquellos son los años en los que se establece la semiología y se desarrollan el estructuralismo y el postestructuralismo. Momento, por lo tanto, lógico para elogiar a Roland Barthes y reseñar –aunque con algunas reservas– la llegada (a través de las traducciones) del enfoque semiótico de los textos de Umberto Eco.

Es otra cosa *Obra abierta*, sin duda. Aquí un Eco que para entendernos llamaré más “grave”, nos procura uno de los más importantes bloques reflexivos sobre cuestiones de estética de los últimos tiempos. Tendremos, por ejemplo, el reverso “serio” al delicioso *pastiche* de estudio sobre Joyce que nos procura uno de los artículos de *Diario mínimo*. Entiendo que –con *La necesidad de arte* de Fischer, *Essais critiques* de Roland Barthes y la *Estética* de Luckács– es *Obra abierta* –obra de juventud cómo aquellas lo son de madurez– una de las más interesantes lecturas que de 10 años a esta parte se nos han ofrecido sobre problemas estéticos (Gimferrer, marzo 1966: 17).

Teniendo en cuenta estos ejemplos entre los muchos que habríamos podido escoger, estas reseñas críticas (muy personales) de *El Ciervo*, nos demuestran, por un lado, el interés teórico de Gimferrer tanto en el campo de la literatura como en el del cine, y, por el otro, nos permiten ver como se forma y como se amplían los intereses del escritor hacia otros ámbitos específicos (como la literatura modernista castellana y la literatura suramericana o el cine de autor) que van a conformar su mundo de referencias.

También durante aquellos años y durante siete meses sucesivos (desde agosto del 1965 hasta febrero del 1966) Gimferrer escribe con cierta periodicidad (casi una vez por semana) reseñas críticas en el diario *Tarrasa Informació*n en la página dedicada a los estrenos de la semana en los cines de la ciudad. Aquí su trabajo de crítico cinematográfico es más evidente. Gimferrer no habla (solo) de las películas que se estrenan en Terrasa, sino que, aprovechando de las propuestas o ausencias de esos cines (pero teniendo en cuenta siempre el panorama español en general), el joven escritor propone unos artículos, unas reseñas críticas, que proporcionan al lector abundante información detallada sobre películas (desde aspectos históricos a técnicos) y también sobre sus correspondientes directores (normalmente con breves excursos de sus carreras) en relación a otros autores. Juntamente a esta parte más técnica y objetiva el artículo no esconde la lectura personal y por tanto sujeta a los gustos de Gimferrer. Es importante destacar que Gimferrer también refleja y denuncia la cartelera “anticuada” de los cines españoles, en los cuales se pasan películas poco interesantes para el público que busca nuevos filmes, no sólo nuevos porque recién estrenados sino también por su forma y contenido. Así, por citar un ejemplo, en pleno verano, el 5 de agosto de 1965, Gimferrer, por un lado, habla igualmente de una película vista unos días antes, *Las más famosas estafas del mundo*, de la que (igual que en Francia) sólo se han pasado 3 de los originales 5 episodios. Del episodio japonés firmado por Hiromichi Horikawa Gimferrer opina que «no va muy allá y se beneficia de una buena primera actriz», del francés firmado por Claude Chabrol sólo dice que es «divertido» y, finalmente, del capítulo holandés, pero firmado por un joven polaco Roman Polanski, que «Muestra en su media hora de *sketch* pericia e inteligencia poco usuales» y, además, aprovechando que Polanski es un nombre bastante poco conocido en España, también hace una breve panorámica explicativa de su trabajo hasta la fecha. Y, por el otro, lamenta de que en las salas no hay nada interesante.

Con las reposiciones, acarrea la canícula el turbio lastre de los estrenos segundones y preteridos. Tal en logia o catacumba, vemos ahí demorarse cuatro días mal contados en cartel los pelicolones proscritos como indignos del boato de la temporada invernal. Paralelamente vuelven los fantasmas y figurones, se anima un museo del traje, hay baile de vampiros y resucitados. [...] Y se avecina ya, con *Cantando bajo la lluvia* al frente, un alud de reposiciones y morralla de estrenos (Gimferrer, agosto 1965: 4).

No vamos a poder analizar aquí todas las reseñas críticas de Gimferrer en *Tarrasa Informació*n, pero el ejemplo anterior es una muestra significativa de la voluntad crítica y también divulgativa del joven escritor, proponiendo nombres de cineastas importantes en Europa (como el caso de Polanski) pero muy poco conocidos en España; combinada con un punto de vista personal que consigue un cierto distanciamiento a través de una refinada y sutil ironía. Junto a Polanski, destacan también los nombres de Losey, Kubrick, Astruc, Kazan, Brooks, Welles, Schoedsak y Becker. Cabe destacar aquí, aunque nos lleve a una publicación posterior, concretamente del 1973, que Gimferrer escribe en el

tomo octavo de *El cine. La enciclopedia del séptimo arte*, junto a otros colaboradores del proyecto enciclopédico (como el ya mencionado Josep Lluís Guarner) 8 breve monografías de «grandes realizadores». Los estudiados por Gimferrer son: Jacques Becker, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Claude Chabrol, Howard Hawks, Fritz Lang, Vincente Minelli y Otto Preminger. Es significativo notar que todos ellos son realizadores que Gimferrer ya proponía en sus textos de las revistas anteriormente mencionadas (demostrando una preferencia y un gran conocimiento del cine americano clásico y del cine francés, que estaba dando lugar a la llamada corriente de la *nouvelle vague*) y que algunos aparecerán también en su ensayo posterior *Cine y literatura* (primera edición: 1985). Por otro lado, Gimferrer en *El cine. La enciclopedia del séptimo arte* también hace una colaboración importante en el tomo tercero, escribiendo un largo ensayo sobre el cine de género titulado “Cine fantástico y terrorífico”, pero este ya sería otro tema que podría ser otro artículo⁵.

Gimferrer teórico

Film Ideal fue la revista de cine que a principios de los años 60 introdujo en España el estilo de escribir sobre cine más teórico, siguiendo el modo de hacer de la revista francesa *Cahiers du cinéma*, revista, que, como hemos visto más arriba, atrajo la atención de un muy joven Pere Gimferrer. Las ideas caheristas las llevó a la revista madrileña de Félix Martialay otro barcelonés clave en el mundo del cine y de la televisión españoles y del ambiente cultural de la ciudad condal, dónde gravitaba no sólo un joven Pere Gimferrer, sino también su coetáneo (dos años mayor, por la precisión) y también cinéfilo Terenci Moix⁶. Ese personaje era Josep Lluís Guarner, crítico desde 1961 de *Film Ideal* y miembro de su consejo de redacción, pero principalmente «introducción del cahierismo en la revista» (Tubau, 1979: 410) y de la introducción –más o menos voluntaria– de los barceloneses Gimferrer y Moix en la revista. Pero antes de llegar a *Film Ideal*, hay otro importante punto de conexión entre Guarner y Gimferrer (y aquí vamos a dejar momentáneamente a Moix) que es el cineclub Monterols⁷. Tal cineclub, detrás de su fachada católica y rígida (recordemos que se encontraba dentro del Colegio Mayor Universitario Monterols, perteneciente al Opus Dei) es un oasis para algunos jóvenes

⁵ Por lo que se refiere a la literatura y al cine de género hemos estudiado este argumento en relación a los inicios literarios de Pere Gimferrer en “Vamp, revólver, sangre y carmín en una noche de neón. Notas sobre los orígenes del imaginario *noir* de Pere Gimferrer” publicación en curso para las actas del IX Congreso Negro, Universidad de Salamanca.

⁶ Por lo que refiere a los aspectos biográficos que unen en aquéllos momentos a los jóvenes Gimferrer y Moix, se vea: BONILLA, Juan, *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*, RBA Libros, Barcelona, 2011, pp. 250-258

⁷ Para profundizar sobre la historia de este cineclub se vea: CAPARRÓS LERA, J. M., *Cine y vanguardismo. Documentos cinematográficos y cine-club Monterols (1951-1967)*, Flor del Viento ediciones, Barcelona, 2000.

como Guarner y Gimferrer que, en una Barcelona culturalmente muy poco apetecible, encuentran algo nuevo y diferente. Guarner explica a Ivan Tubau que:

Entonces ese tipo llamado Cebrián, que frecuentaba esa asociación, me habló de un cineclub llamado Monterols [...] recuerdo que me bajaron por una escalerita a un piso de abajo y me metieron en un cuartito. Ahí estaban Lorient y otro tipo que no recuerdo, con un armario lleno de revistas de cine. Estaba el hombre hojeando una cosa que se llamaba *Cahiers du Cinema*: creo que fue la primera vez que vi la revista esa. Eso sería exactamente el año 57. (Tubau, 1979: 477)

Y Gimferrer aclara también en una conversación, pero ahora con Josep Pelfort, que:

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, a *Cahiers du Cinema* i al cine-club Monterols. Aquest grup feia pinya enfront dels defensors del cinema d'inspiració marxista, i, fins i tot, del grup de Guido Aristarco 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 (Pelfort, 1989: 118).

Es importante subrayar, como lo hace Pelfort, que «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» (Pelfort, 1989: 118). No sorprende, por lo tanto, descubrir que sobre el crítico cinematográfico francés, a través de una de sus personales reseñas críticas (y precisamente elogiando la reciente publicación de esta traducción al español de Rialp) Gimferrer escribe en su sección de “Los mil y un fantasmas” de *El Ciervo*.

Aunque con algún retraso respecto a las fechas en que su aclimatación entre nosotros creó un cierto clima de efervescencia en nuestra fosilizada crítica cinematográfica, nos llega hoy por fin en traducción española la obra de André Bazin. [...] La influencia de las formulaciones teóricas de Bazin ha sido extraordinaria. Su muerte le impidió asistir al triunfo profesional de sus jóvenes discípulos. Los más destacados nombres de la nouvelle vague –Godard, Chabrol, Truffaut, Rivette– se iniciaron, en efecto, escribiendo en las páginas de la revista fundada por Bazin y bajo el influjo de sus criterios estimativos [...] Así, el lector español que no conocía a Bazin sino a través de aquellos discípulos acaso se sorprenda leyendo en la obra que nos ocupa la apología de realizadores como William Wyler, Vittorio de Sica o René Clément, hoy tan poco apreciados por la crítica joven (Gimferrer, mayo 1966: 17).

De todas formas, Rialp no solo publicó libros de cine, sino que, además, detrás de la editorial madrileña (que nace en 1948) está el Premio Adonáis de Poesía, nacido apenas seis años antes, y que, como ya hemos dicho, otro personaje relacionado con Gimferrer y el cine, Llorenç Gomis, gana en 1951 con el poemario *El caballo*. Otro aspecto importante del panorama cinematográfico en Barcelona y que une a Guarner y a Gimferrer (y también a Moix) es un evento: la *Semana de Cine en Color* de Barcelona, que Guarner fundó en

1959 junto a José María Otero. Gimferrer y Moix escribieron algunas crónicas como corresponsales, en este caso, de la revista barcelonesa *El Ciervo*.

La colaboración de Pere Gimferrer en *Film Ideal* fue, respecto a otras revistas, más corta, pero sin duda más intensa, sobretodo en lo que se refiere a la particular relación con el cine de aquellos años. A través de esta colaboración, Gimferrer se revela no solo crítico (con un *modus operandi* muy preciso y un gusto también muy detallado) para valorar (y dar un juicio) de lo que está reseñando (desarrollando lo que ya venía dibujando en las reseñas y juicios metodológicos de otras revistas) sino que también muestra grandes capacidades teóricas. Fiel a la línea caherista, Gimferrer cree en la importancia de una crítica que analice la complejidad de las obras fílmicas. Así, en sus textos de *Film Ideal* encontramos unos estudios ambiciosos de películas y de sus realizadores, comparando a los directores entre ellos a través de diversas obras, ya sea mediante perspectivas específicas (el tiempo, la obra, la totalidad) como componiendo cuadros histórico-críticos, encuadrando la evolución del cine en aquellos años cruciales. En otras palabras, si en sus críticas (como en las de *El Ciervo*) Gimferrer parte de una película concreta y la sitúa cronológicamente en la obra de su realizador, intentando reconstruir además las obsesiones de éste; en sus ensayos (como los de *Film Ideal*) la operación es casi al revés. Es decir, singulares obsesiones que han dado fuerza y estímulos a diferentes trabajos de algunos realizadores le sirven para encontrar un posible comun denominador, que une diversas películas. Este punto en común suele mostrar lo que nos fascina al ver filmes. Se desvela aquí la precisa razón por la cual Gimferrer escribe sobre películas, es decir, el desafío –casi imposible– de intentar explicar a través de la escritura (de la prosa, o ensayo erudito) el atractivo secreto de obras que nos seducen y nos distraen de nuestra rutina cotidiana. Este atractivo secreto o gusto estético (a menudo difícil de alcanzar) se encuentra en la historia misma de la película pero sobre todo en las técnicas usadas por el realizador (es decir, la luz, las tomas, el montaje, etcétera), capaces éstas de evocar la nostalgia de un tiempo pasado, no necesariamente personal, subjetivo, pero que nos dan la sensación de que nos pertenece.

Es triste sobrevivir a su tiempo. Más aún nacer en un tiempo sintiéndose de otro espiritualmente. [...] El film se hace por y para nosotros. Su ser no es permanente. Es lo que es en sí y lo que es en nosotros. Un hecho es cierto: ante determinados films de Jacques Tourner o de Douglas Sirk, de Leo Mac Carey o de Edgar G. Ulmer, de Jean Negulesco o de André de Toth, de Tay Garnett (*Pistolas en la frontera*) o de Allan Dwan (*La reina de Montana*), de Raoul Walsh, de King Vidor, de algunos otros realizadores, una extraña y húmeda poesía se hace accesible al espectador: la poesía de los nostálgico. [...] Jaques Tourneur es otro poeta de la nostalgia (Gimferrer, noviembre 1964, 760).

Un cine, pues, de nostalgias románticas, arte de la melancolía y melancolía por un arte. Esto es lo que debe de ser el cine. Y Gimferrer escribe sin temor, por un lado, sobre algunos realizadores que, así como ya sucedía en algunas de sus anacrónicas opciones literarias, podrían ser tachados de “raros” (para acogernos a uno de sus títulos de ensayos

literarios), como es el caso de Cottafavi o Tourneur, y, por otro lado, sobre otros realizadores más conocidos, como es el caso de Walsh y Hawks, que han sabido encontrar aquella magia especial que el séptimo arte permite de recrear. En este intento de señalar la extraordinaria capacidad de algunos directores en saber capturar estéticamente algo especial, nace la necesidad de clasificar (asociándolos por técnicas y opciones estilísticas) algunas tipologías de realizadores. Por ejemplo, en “El cine y su dominio” Gimferrer explicita estas posibles subdivisiones críticas explicándolas detalladamente. Así, el ensayo, por lo que refiere a los realizadores del momento, propone 4 grupos: “Losey y Preminger: hacia una verdad inmediata”, “Eisenstein y la dialéctica”, “De Weis a Cottafavi” y “La *nouvelle vague*”. Y para hacernos una idea de la teoría gimferreriana, nos basta citar el final del ensayo:

Del férreo Losey al zigzagueante Chabrol media una parábola o arco de medio punto que –itinerando evidentemente por Preminger, Eisenstein, Weis, Cottafavi, Rohmer y Godard– une las derivaciones extremas del cine intelectual norteamericano y europeo. Entre rigor y dispersión se ha cumplido un ciclo o, como diría Apollinaire, *du rouge au vert tout le jaune se meurt* (Gimferrer, marzo 1965: 195)

Pero ya antes de esta reconstrucción estructural historiográfica, que sirve para encasillar a las varias (y básicamente diferentes) formas y estilos de los realizadores, en los ensayos “La nostalgia de un arte” y “El cine, arte del tiempo”, Gimferrer observa el séptimo arte desde un punto de vista más general, investigando, si no la esencia, sí las posibles temáticas fundamentales que lo podrían caracterizar. Por un lado, notamos que la idea de arte total (utópico mito moderno) ha encontrado precisamente en el cine una inesperada pero brillante realización (¿no está justamente aquí su *appeal*?) y, por el otro lado, en el segundo ensayo, “El cine, arte del tiempo”, Gimferrer descubre en el cine una (suya) obsesión: la obsesión del sentido del tiempo⁸.

Todo gran film es un film sobre el tiempo. Al estatismo de las artes tradicionales no se opone en rigor, la dinámica que han adquirido en nuestro siglo, sino el motor externo de esta dinámica: la presencia del nuevo arte fílmico. [...] El “mensaje” de todos los grandes films se reduce a uno: la condición del hombre como ser en el tiempo. [...] No somos; devenimos. Ante nuestra mirada cambia el mundo, y de este cambio es testigo la cámara. Ahí reside su misión; ahí su testimonio. Inmanencia de las imágenes. Dimensión temporal. El cine o la armonía en el tiempo (Gimferrer, febrero 1964: 83-84)

También en este caso, el cine consigue ser a la vez paradigmático –en su capacidad de evocar este tema– y lleno de estímulos, instigando a (re)pensar, gracias al específico fílmico, un nuevo sentido de la temporalidad, así como se expresa en las películas y en algunas novelas modernas, como, por ejemplo, en las de Faulkner.

En suma, así como se ha intentado mostrar con estos pocos ejemplos, ya en el denso trabajo crítico de aquellos años (en los ensayos de *Film Ideal*) el joven escritor barcelonés

⁸ Profundiza sobre el tema de la obsesión del sentido del tiempo en la obra gimferreriana Stefano Torresi en su libro *L'istante e la memoria. Il tempo nell'opera di Pere Gimferrer*, Roma, Aracne Editrice, 2010.

iba madurando una especial e intensa relación con el “específico filmico”, que, bajo ciertos aspectos, desembocará en *Cine y Literatura*⁹. En este trabajo, Gimferrer intenta exponer lo que cine y literatura (novela, pero también la poesía y el teatro) más allá de las aparentes diferencias pueden tener en común. Se podría decir que las dos artes, una visual y la otra verbal, han intentado resolver los mismos problemas, aunque partan de técnicas, lenguajes, radicalmente diferentes¹⁰. También, a partir de los ejemplos citados, se puede deducir como ya en sus inicios, Gimferrer vislumbra en el cine un espléndido recurso para el imaginario, para su fantasía (que se proyecta en la atmósfera recreada por sus palabras, tanto en verso como en prosa) pero también para los aspectos teóricos en los cuales fundar y potenciar la lógica de la misma imaginación. Evoca esta esencial doble unión, que va a obsesionar a la escritura gimferreriana, el único poema que Gimferrer publica en *Film Ideal*, “Un poema para Raoul Walsh”. Ya en las primera líneas se sugiere, con la capacidad sintética que sólo el verso permite, tal esencial juego entre una imagen y su posible sentido (referente, rastro, huella, grafema) irremediamente ligado a esa: «Elemento, elemento, elemento, elemento, elemento, elemento. / ¡Memento! / [...] La memoria del hombre / es más fuerte que el hombre, y el cazador recuerda / lo que ha olvidado el río: el clamor de las grullas / su pisada en los juncos.». Este “elemento-memento” es un rasgo, el más vivo, el más encantador, que Gimferrer descubre y persigue con determinación en aquella época a través de sus escritos sobre cine. Esta simplificación o reducción a la esencia particular del cine nos recuerda aquella aspiración reduccionista de la semiótica, que, precisamente en la segunda mitad de los años 60, empieza a destacar por intentar capturar las constantes elementales del lenguaje cinematográfico. Nos parece, sin embargo, que tal proceso, aunque sólo aparentemente parecido, se nutre de una atracción más profunda en la búsqueda de la repetición, (re)evocar lo que se ha visto, lo que la imaginación ha percibido y conserva como la huella de un signo, no para explicarlo —o reconducirlo a una lógica explicativa— sino para preservarlo, reinterpretarlo, dándole vida, iluminándolo en su misterio: «Somos, vemos / como en enigma, signo a signo, piedra / a piedra, río a río, junco a junco, lienzo / a lienzo, trasplantando a lo inmóvil lo vivo / fluyendo y refluyendo de la imagen al símbolo perdido, / viendo nacer el día en su espada de luz. / Reconocimiento, / qué rosa en las tinieblas.» (Gimferrer, junio 1965: 40)

⁹ De este libro existen tres ediciones, la primera de 1985 por Planeta, la segunda de 1999 por Seix Barral y la tercera de 2012 por Austral.

¹⁰ Para un análisis de esta crucial relación entre cine y literatura, que emerge en las diversas ediciones de *Cine y literatura*, se vea el texto “Pere Gimferrer and cinema: between Hollywood and Iberian avant-garde” de Lidia Carol Geronès (de próxima publicación en la editorial Francis Boutle Publishers, London).

Gimferrer amateur

Finalmente, y para descubrir a un Gimferrer aficionado, *amateur*, del mundo del celuloide, vamos a tener que acercarnos al “triángulo cinematográfico” Gimferrer-Brossa-Portabella y a la revista literaria que fundó y dirigió el novelista –y (también) académico– Camilo José Cela en 1954, *Papeles de Son Armadans*¹¹. Aquí Gimferrer escribe, entre finales del 1964 y la segunda mitad del 1965, un total de 4 textos: “Unamuno y su esfinge”, “Historia y memoria de *Dau al Set*”, “Traducción de *Foc al Càntir* de Joan Brossa”, “Un título de vendedor que me costará la vida”¹² y un quinto publicado unos años más tarde, en marzo de 1969, “Una crónica de la decadencia”. De entre estos textos nos interesa destacar la traducción que Gimferrer hace de *Foc al càntir* de Joan Brossa, un guion de una película que Brossa escribió en catalán el abril de 1948 y que Gimferrer propone en versión castellana a los lectores de *Papeles* en abril del 1965. Por aquel entonces, como explica el músico (y *performer*) colaborador de Portabella, Carlos Santos, Gimferrer conocía y se veía tanto con Brossa como con Portabella y otros artistas que habían colaborado en la revista *Dau al set*:

Antes del comienzo estricto de su colaboración, el poeta [Joan Brossa] y Portabella formaban parte, junto con el escritor Pere Gimferrer, el fotógrafo Leopoldo Pomés, los músicos Mestres Quadreny y Carlos Santos [...] de un cenáculo que organizaba sugestivas sesiones cinematográficas en casa del pintor Tàpies, el cual iba a París y conseguía películas. Se hacía traer películas en Super-8 de la galería que tenía en Nueva York. [...] Tenía los Murnau, Dreyer, Keaton, Mack Sennett, insólitos Max Linder [...] Y cada jueves había una sesión que programaba Brossa (Riambau & Torreiro, 1999: 75).

Volviendo a Carlos Santos y a *Foc al càntir*, hay que señalar que este guion de Brossa encontró definitivamente forma en la gran pantalla muchos años después, en 2000, gracias al trabajo del pintor Federic Amat con música, precisamente, de Carlos Santos. No es extraño, entonces, que otro de los textos que Gimferrer publica en *Papeles*, sea un ensayo sobre la “Historia y memoria de *Dau al Set*”, esta revista que tuvo como colaboradores muchos artistas que influyeron decisivamente en este joven escritor que quería renovar el panorama literario español, teniendo como modelos precisamente a estos artistas pertenecientes a la vanguardia catalana de preguerra, como Brossa, Miró y Foix. Sin salir de *Papeles* y ver como la figura de su director y fundador, Camilo José Cela, va más allá de la revista y tiene un papel importante por lo que se refiere a los inicios de Gimferrer y Moix en el ámbito cinematográfico, cabe recordar, como explica el mismo Gimferrer, que fue el señor Cela quién se interesó en publicar una historia del cine (que desafortunadamente se quedó inédita) escrita por los dos jóvenes escritores catalanes:

¹¹ Para una visión sobre el papel que jugó esta revista en la España de posguerra, se vea “Papeles de Son Armadans, revista literaria de Postguerra” de Joan Ramón Resina en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 12, n. 1 (otoño 1987), pp. 71-91.

¹² Para una visión global de estos textos de Gimferrer se vea la “Introducción” de Jordi Gracia, *op. cit.*, pp. 29-32.

Hace unos veinticinco años, leí en la revista especializada *Film Ideal* –en la que yo mismo colaboraba por entonces asiduamente– un artículo insólito. Era una reseña de la *Cleopatra* de Mankiewicz, y la firmaba un nombre para mí desconocido: Ramón Moix. [...] Me interesó conocerle [...] Durante varios meses, en 1965, acudí diariamente a la calle Ponent, para trabajar [...] en la redacción de nuestro libro. [...] Terminado el libro, Moix y yo visitamos en el hotel Colón de Barcelona a Camilo José Cela, que pilotaba por entonces la Editorial Alfaguara y tuvo la valentía y generosidad de contratar la obra para su publicación. Sin embargo, finalmente, no llegó a aparecer, ya que Alfaguara interrumpió su actividad durante varios años, y lo que es más, el original se extravió para siempre del modo más inesperado. [...] Hubo algún administrativo que cometió algo parecido a un desfalco, y, no contento con defraudar a la empresa, se dio a la fuga previa sustracción de nuestra historia del cine, de la que no habíamos conservado copias, salvo unos pocos fragmentos que Moix –por entonces ya se firmaba Terenci– utilizó luego para un breve manual divulgativo en catalán (Gimferrer, 2003: 13-14).

Terminamos este trabajo con el retrato de un joven Gimferrer *amateur* del cine que, aunque no escribe directamente guiones (como lo hace Brossa) ni se pone detrás de una cámara (como lo hace Portabella), sí que trabaja con ambos, traduciendo al castellano algunos guiones de Brossa (como es el caso de *Foc al càntir*) i también sus diálogos de la película de Portabella *Nocturn 29* (1968). Pero su faceta propiamente dicha de aficionado está en la cinta de Portabella con guion firmado por el mismo Portabella junto a Brossa, *Umbracle* (1972), dónde en el minuto 90 aproximadamente, aparece (durante una verosímil, pero no menos absurda situación de *impasse*) al lado del actor Christopher Lee (bloqueado entre algunos coches), un joven actor comparsa Pere Gimferrer, casi como si fuera una aparición en una película que hace un guiño al cine popular sobre vampiros. El mismo Gimferrer evoca la experiencia en su libro (casi) de memorias *L'agent provocador*:

I el cotxe de morts el duu Joan Brossa amb una gorra de Caront menestral i domèstic, i jo sec al costat d'un bisbe, que és en Joan Prats [...] i l'altre amb qui debat el tràngol és Christopher Lee, tot sever i estricte, el vampir a ple dia, la paradoxa vivent de Dràcula a la llum del sol, al pic del matí de Sarrià, davant la càmera d'en Pere Portabella (Gimferrer, 1998: 67-68).

Finalmente, también el cine (y no uno cualquiera, más bien lo mejor de la vanguardia barcelonesa de aquellos años: Portabella, Brossa y su fantástico *entourage* provocativo) ha encontrado casi por casualidad, por la calle, al crítico cinéfilo: el «zar Pedro» (Barella, 2010: 20).

Bibliografía

- AMAT, Jordi (2012): “Por donde se mueve *El Ciervo*” *La Vanguardia* (suplemento Culturals) (cita).
- BARELLA, Julia (ed.) (1988): Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*, Madrid, Visor.

- BONILLA, Juan (2011): *El tiempo es un sueño pop. Vida y obra de Terenci Moix*, Barcelona, RBA Libros.
- CAPARRÓS LERA, José María (2000): *Cine y vanguardismo. Documentos cinematográficos y cine-club Monterols (1951-1967)*, Barcelona, Flor del Viento ediciones.
- GRACIA, Jordi, ed. (1994): “Introducción” a *Arde el mar* de Pere Gimferrer, Madrid, Cátedra.
- FÉRNANDEZ, Víctor (2012): “Entrevista a Pere Gimferrer” *La Razón*, http://www.larazon.es/detalle_hemeroteca/noticias/LA_RAZON_462245/5251-pere-gimferrer-escritor-y-academico-almodovar-no-me-interesa#.
- MARIE, Michel (trad. it. BUZZOLAN D.) (1998) *La nouvelle vague*, Torino, Lindau.
- GIMFERRER, Pere (1964): “El cine, arte del tiempo”, *Film Ideal*, n. 137 (febrero) pp. 83-84.
- (1964): “La nostalgia de un arte” *Film Ideal*, n. 156 (noviembre) pp. 760-764.
- (1965): “Mizoguchi en la filmoteca” *El Ciervo*, n. (febrero) p.
- (1965): “El cine y su dominio” *Film Ideal*, n. 164 (marzo) pp. 191-195.
- (1965) “Traducción de *Foc al Càntir* de Joan Brossa” *Papeles de Son Armadans CIX* (abril), pp. 88-94.
- (1965) “Un poema para Raoul Walsh” *Film Ideal*, n. 170 (junio) p. 40.
- (1965): “Fuegos de artificio en el estío” *Tarrasa Información*, (jueves 5 de agosto) p. 4.
- (1966): “Umberto Eco” *El ciervo*, n. 145 (marzo) p. 17.
- (1966): “André Bazin” *El ciervo*, n. 147 (mayo) p. 17.
- (1966): reseña de *Estética* de Georg Lukács y *Estética del gusto* de Galvano Della Volpe, *El ciervo*, n. 147 (mayo) p. 16.
- (1966): “Antonio Gramsci” *El ciervo*, n. 149 (julio) p. 13.
- (1973): “Cine fantástico y terrorífico” *El cine. La enciclopedia del séptimo arte*, 3, Barcelona, Buru Lan S.A. de Ediciones, pp. 1-92.
- (1973) y otros: “Grandes realizadores” *El cine. La enciclopedia del séptimo arte*, 8, Barcelona, Buru Lan S.A. de Ediciones, pp. diversas.
- (1998): *L’agent provocador*, Barcelona, Edicions 62.
- (1996): *Literatura catalana i periodisme*, Generalitat de Catalunya, Centre d’Investigació de la Comunicació.
- (1990) “Prólogo” en MOIX T. *Memorias. El peso de la paja. El cine de los sábados, I*. Barcelona, Planeta, ed. 2003.
- GARCIA JAMBRINA, Luis (ed.) Pere Gimferrer *Marea lunar, marea solar* Salamanca, Universidad de Salamanca Ediciones.
- GOMIS, Llorenç (1978): *Poesía. 1950-1975*, Barcelona, Proa.

- GRACIA, JORDI ed. (1994): Pere Gimferrer *Arde el mar* Madrid, Cátedra
- PELFORT, Joan (1989): “El cinema al *Dietari* (1979-80 i 1980-82). Aproximació a l’estudi de les relacions cinema-literatura a l’obra de Pere Gimferrer”, *Els Marges*, núm. 39, 1989, pp. 109-119.
- RESINA, Joan Ramon (1987): “*Papeles de Son Armadans*, revista literaria de Postguerra” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12/1, pp. 71-91.
- REY, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer 1962-2001*, Valencia, Pre-Textos.
- RIAMBAU, Esteve & TORREIRO, Casimiro (1999): *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*, Barcelona, Anagrama.
- TORRESI, Stefano (2010): *L’istante e la memoria. Il tempo nell’opera di Pere Gimferrer*, Roma, Aracne Editrice.
- TUBAU, Iván (1979): «*Film Ideal*» y «*Nuestro Cine*». *Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*, Tesis de Doctorado, Universidad de Barcelona.

TROPELIÁS