



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

El Dietari de Pere Gimferrer, una cruïlla d'escriptures **Anna Esteve**

Catalan Review, Vol. XVII, number 2, (2003), p. 87-106

EL *DIETARI* DE PERE GIMFERRER, UNA CRUÏLLA D'ESCRITURES¹

ANNA ESTEVE

ABSTRACT

In this paper we provide an approach to the literary prose that Pere Gimferrer builds in the two volumes of his *Dietari*. We distinguish and characterize different tendencies that coexist and merge in his writing. We study how the author flirts with the narration from the essay, turns aside the paths of description and presentation of situations and characters (narrative prose), and rushes through the stream of lyrics (poetic prose), all without forgetting the exposition of the intellectual's thoughts and opinions. At last, the richness, experimentation, and total freedom that singularize Pere Gimferrer's literature emerge.

INTRODUCCIÓ

Pere Gimferrer s'ha caracteritzat per una escriptura marcada per la llibertat i l'experimentació. Enric Bou (*Pere* 385) el presenta com "un dels escriptors més originals i més dotats de la seva generació". Des dels seus inicis, en llengua castellana, el poeta es mostra diferent, líder d'un corrent poètic *nou*, que s'allunya dels plantejaments de la poesia social i vol restaurar la supremacia del llenguatge. Amb *Arde el mar* (1966), un jove Gimferrer irromp en el panorama literari espanyol amb una radical novetat. Així mateix, la seua trajectòria poètica catalana ha viscut una evolució que, en paraules de Josep-Maria Sala-Valldaura, no divergeix de l'evolució general de la poesia catalana,² tot i que, afirma, continua sent "feliçment distinta i distingible" (199).³

La seua obra en prosa, això és, els assaigs crítics sobre literatura, art i cinema, els dietaris i *Fortuny*, tampoc no s'ha restringit als canons tradicionals, clarament delimitats. Els seus assaigs no són només apor-

1. Aquest treball s'inscriu dins del projecte "Historia cronològica de la literatura catalana y sistematizació informàtica" (BFF2002-04680), finançat pel Ministerio de Ciencia y Tecnología, a través del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

2. Recordem que comença el 1970 amb *Els miralls*.

3. El crític considera que la distinció ha estat culturalista i que la complexitat de la seua escriptura també ha contribuït a aquesta diferència. Més recentment, altres crítics continuen apuntant aquesta contínua diferència en poemaris com *Mascarada*, amb el qual trenca els límits de la normalitat (GARCIA - AUGUSTÍN 7).

racions crítiques i erudites sobre les obres de què tracten, sinó que s'alliberen de "la il·lusió acadèmica d'una objectivació esterilitzadora" (OLLE 9); se situa així entre els escriptors que poden captar l'essència de les obres i oferir interpretacions lúcides i valoracions personals; una mena de notes de lectura, que desborden les directrius més acadèmiques.

Pel que fa a *Fortuny*, molts qüestionen que pugui ser considerada una novel·la, o, en tot cas, és una novel·la que trenca moltes de les convencions del gènere: no hi ha acció, sinó contemplació. L'argument lineal és substituït per fragments dispersos que s'enllacen, no per l'acció sinó pel fet d'esdevenir-se en el mateix lloc i temps: "Tapicería en movimiento: sucesión de paisajes, lugares, sucesos, figuras que se resuelven en formas y colores que son al fin solamente texturas" (PAZ, *La trama* 7).

Els dos volums del dietari, per la seua banda, constitueixen una obra que no podem encabir fàcilment en una tipologia de gèneres a l'ús: no és ben bé un dietari, ni íntim (semblant al de Manent o Formosa), ni intel·lectual (a la manera de Fuster); però tampoc no és assaig crític ni un conjunt de peces periodístiques. Podem parlar, al capdavant, d'un dietari literari, públic –ja que s'anava publicant, gairebé diàriament, en una secció del diari *El Correo Catalán*–, i gens tradicional; més aïna, tocat de certes concepcions postmodernes, pròpies de l'època. Aquestes col·laboracions en la premsa arriben en una etapa (1979) d'un cert impàs creatiu de l'autor; havia acabat un cicle i aquest tipus d'escriptura li permetia canviar de to i de temes, sense deixar, però, la creació.⁴ L'escriptor s'enfronta amb el repte d'iniciar un projecte totalment nou: plantejar-se l'escriptura en prosa gairebé diària en un periòdic –i, per tant, amb un caràcter públic i d'immediatesa que imposava una sèrie de condicionants–, sobre temes diversos, però que no podien obviar totalment l'actualitat del moment. Aquests escrits de dia a dia, d'anar fent-se sense un horitzó final massa clar ni una estructura tancada, bé podien dir-se "dietari". Tanmateix, aquestes proses no es poden desvincular de la resta de la seua producció poètica; el *Dietari* manté vincles prou forts amb la seua poesia, concretament amb l'obra *L'espai desert*; com el mateix autor afirma, tenen una mateixa finalitat, però hi arriben amb tàctiques diferents.

Sembla, doncs, que la singularitat d'aquest *Dietari* es manifesta dins un gènere que serveix a l'autor de punt de partida i, si bé com-

4. El 1978 aplega la seua obra poètica catalana en un volum bilingüe: *Poesia 1970-1977*. A partir d'ací abandona el conreu de poesia i es dedica a l'assaig (*Radicalidades*, 1978); a la traducció (*Obra poètica d'Ansiàs March*, 1978). Durant el període de col·laboracions amb el periòdic de Llorenç Gomis (1979-1982), només compila poemes anteriors (*Mirall, espai i aparicions: poesia 1970-1980*, 1981) i els tradueix (*Apariciones y otros poemas*: 1982). Després de publicar els dos volums del *Dietari* (1981 i 1982), es dedica a *Fortuny* (1983).

parteix trets amb els dietaris tradicionals i presenta aspectes que justifiquen aquesta filiació, no deixa d'estar en la fita, en l'extrem més allunyat d'aquell model de dietari pur (que existeix només en tant que teòric). Altres elements que constitueixen aquesta obra suposen desviacions o excepcions respecte als dietaris i la fan mereixedora d'un espai propi, d'una consideració particular, lluny de les tipologies més restrictives o simplificadores. Podriem dir que Gimferrer experimenta sota la base del dietari i en crea una nova variant. Al rerafons d'aquesta obra es pot percebre el perfil, la silueta del dietari, però el fons i la intenció de l'obra transcendeixen qualsevol d'aquestes fites, ja que nega qualsevol paràmetre de sinceritat i subratlla, dins un dietari, la distància insalvable que hi ha entre el *jo* real i el *jo* escriptor.

Al capdavant, aquesta obra segueix les constants de tota la seua trajectòria literària: experimentació i llibertat, tant formal com temàtica. I és precisament aquesta llibertat formal la que ens proposem estudiar en aquest article. Posarem l'accent, doncs, a distingir i caracteritzar les diferents tendències de la prosa que conviuen i es fonen en l'assaig del *Dietari*, per tal de subratllar que Gimferrer no creu en les convencions d'escriptura que divideixen tradicionalment la prosa i la poesia; aquest híbridisme emfasitza, encara més, la riquesa literària que subjau en aquesta obra.

LA LLIBERTAT DE L'ESCRITURA

El *Dietari*, segons Gimferrer, és "l'imperi de l'escriptura, que ens duu cap on vol i genera, imprevista, processos que es descabdellen sols, tot marcant el sender i els topants per unes lleis que ultrapassen qui escriu".

Aquesta afirmació, en part, dóna una idea de la llibertat creadora que presenta aquesta obra. És una escriptura autònoma, que té vida pròpia i camina per on li plau, on els mots convoquen d'altres mots de manera natural. Una idea que recorda les paraules de Barthes sobre l'escriptura, en què el llenguatge és "un immens halo d'implícacions, d'efectes, de ressons, de toms, de retoms, de salts" (25). Una escriptura, en definitiva, que esdevé gènere per ella mateixa. Així, des de l'assaig, flirteja amb la narració, es desvia pels viaranyes de la descripció i la presentació de situacions i personatges. De vegades, l'escriptura és més asèptica i adopta un to clarament expositiu o argumentatiu; d'altres, però, sap esdevenir més lírica, plasman un llenguatge acolorit i sensitiu, engalanat amb imatges, comparacions i metàfores. Hi salta d'una senda a una altra sense preocupar-se pels marges que delimiten els terrenys, hi entra i n'ix lliurement creant una escriptura molt personal i que eixampla encara més el camp de l'assaig i en crea híbrids que deriven, molt sovint, cap a la ficció.

Pel que fa a la natura discursiva d'aquesta obra, la crítica s'expressa amb variacions i matisos. En general, es parla de prosa (PLA I ÀRXÉ 3; GARCÍA-AUGUSTÍN 7), i, més concretament, de prosa breu que fita amb la prosa poètica (BOU, *Papers* 124); d'altres, però, matisen aquesta prosa amb el qualificatiu de narrativa, és el cas de Joan Triadú (21). Josep Maria Castellet (17) ja havia apuntat aquest to narratiu dels textos, ja que gairebé sempre expliquen anècdotes o històries parcials. Morell (8) va més enllà i considera el dietari un conjunt de narracions impressionistes. Fins i tot el mateix Gimferrer reconeix la seua intenció de fer, en aquesta obra, narracions sense fer novel·la. Segons comenta, les tècniques més pròpiament narratives les accentuarà en *Fortuny*, més que no en el *Dietari* (BIGORDÀ- MARTÍ 133), en el qual eren intents més embrionaris.

Segons la crítica, doncs, partim d'una prosa breu, que de vegades tendeix a un registre més narratiu i en altres ocasions esdevé prosa poètica. El mateix autor així ho corrobora: "Els textos són molt diversos: n'hi ha algun que és poema en prosa, altres que són concepcions narratives, altres que són assaigs i alguns que són dietari estricte; hi ha de tot".⁵

És aquesta, concretament, la cruïlla d'escriptures que trobem al *Dietari*. S'hi poden entreveure unes línies d'escriptura que tendeixen a la prosa discursiva, la prosa narrativa (que hi introdueix anècdotes) i la prosa poètica (sovint ancorada en les descripcions), sense que hi puguem destriar-les. L'assaig és aquest híbrid de pensament i fantasia, aquesta fusió d'anècdotes i descripcions; és com si fos un tapís ben travat a partir de fils de diferents colors i textures. En paraules d'Adorno (109): "en l'assaig s'apleguen en un tot llegible elements discrets, diferenciats i contraposats", seguint un procediment ametòdicament metòdic.

Tanmateix, aquesta heterogeneïtat no posa en dubte el caràcter unitari de l'assaig, ja que la unitat ve donada per la veu de l'escriptor, del personatge literari, que apareix com a veu en *off* en cada prosa del *Dietari*. Aquesta veu és sempre la mateixa, no presenta fissures; apareix insistentment al llarg de tota l'obra, ja siga per recrear i amplificar uns versos del poeta, per narrar les peripecies d'un personatge literari o d'una pel·lícula, per emetre un judici sobre el parlament de Catalunya o per recordar qualsevol experiència biogràfica, com ara una torre i un bar, camí de l'escola. És aquesta veu una troballa fonamental per expressar el *jo* de l'escriptor i mantenir la cohesió interna

5. En una conversa, no publicada, que vaig mantenir amb l'autor al juliol de 2002, amb motiu de la seua visita com a director del curs d'estiu Rafael Altamira: "Narrativa de dones (de Sor Isabel de Villena a la narrativa actual)", que tingué lloc a la Universitat d'Alacant.

de l'obra; transmet un to continuat que anivella tots els corrents d'escriptura que conviuen en el *Dietari*.

El que fluctua, però, és el to de les prosas, l'aire de l'obra, amb un moviment que s'interromp i alterna entre el pol de la ficció⁶ i el pol de la no-ficció.

Prosa poètica

Els valors lírics de la prosa de Gimferrer són de fàcil constatació. No de bades, ha excel·lit com a poeta en castellà, primer, i després en català, i la petjada en aquestes prosas és evident. Un dels aspectes que ha assenyalat la crítica ha estat la relació d'aquesta obra amb la producció poètica anterior.⁷

Certament, hi ha una sèrie de trets de la seua producció poètica catalana que s'avenen i ajuden a interpretar també el *Dietari*. Quant als temes, no hi manca el plantejament moral, la reflexió metapoètica,⁸ la intertextualitat amb al·lusions cinematogràfiques i el manlleu de versos. La composició, sovint, també evidència uns recursos semblants, tot i que el resultat no siga equivalent. Podríem parlar, entre altres aspectes, de la juxtaposició d'imatges, per la influència cinematogràfica, o del tractament del temps, on futur i passat conflueixen en el moment present.

Tanmateix, la tendència lírica del *Dietari* no és tant subsidiària de la seua obra en vers, com continuadora d'una sèrie de trets que observem en la seua poesia: el gust per determinades imatges, per reproduir sensacions plàstiques i musicals que sovint expliciten unes preferències de sons i colors, reiteratius, que trasllada ara a la prosa per derivar cap al preciosisme; la tendència a crear un ritme determinat amb la supressió de verbs i l'acumulació de sèries adjectives, etc.⁹

Com es manifesta, però, aquest lirisme en la prosa del dietari? Al

6. Cal matisar, però, que la ficció del *Dietari* no és purament imaginativa, sinó que manté un fort lligam amb fets reals, històrics i sobretot artístics. Com Gimferrer mateix reconeix: "Realmente no escribo cosas que sean puramente inventadas" (BASSETS 7).

7. Carbonell (130) comenta com el *Dietari* no s'entén sense remetre's al conjunt poètic anterior, tant pel que fa al contingut, com pel que fa a estratègies de composició. Aquesta idea, també l'han exposada Bassets (1) i, més recentment, García Jambina (47). Fins i tot el mateix Gimferrer, en una entrevista amb Guillaumon (5), considerava el *Dietari* i *Fortuny* continuació, per un altre camí, de la poesia. Més encara, hi estableix una mena de cruïlla entre *L'espai desert* i el *Dietari*, com ja hem assenyalat.

8. Molts estudiosos, com ara Bou (1997, 7), assenyalen que el *Dietari* ajuda a entendre l'obra poètica gimferreriana.

9. No és el nostre propòsit, però, plantejar en aquest estudi una comparació detallada entre el llenguatge poètic de Gimferrer en la seua poesia i en el *Dietari*, tot i que aquest és un tema que es podria estudiar en futures investigacions.

nostre parer, hi ha un clar propòsit d'exaltació dels elements sensitius i de dur l'expressió als límits d'intensitat propis de la poesia. Així ho podem veure en alguns textos en què el referent que dona peu a l'allau poètica és un paisatge observat. Com allò que veu l'autor pel balcó de sa casa (I, 186);¹⁰ hi predomina l'adjectivació, doble i triple, la imatgeria intensa i la tendència a la metaforització:

Tot és nu, quiet i callat; ni tan sols sembla que ventegi, [...] sento –molt lleu, com amb sordina– aquest buf tènue i glaçat que ompliria l'estança si l'obris, brusc, de bat a bat, talment l'entrada, arrasadora, d'un déu invisible. Hi ha, a fora, esquelets d'arbres, pelats i toscos com forques de llaurador [...] La llum és clara, però amb una claror somorta; una llum àrtica, irreal.

O un record d'una experiència viscuda i, ara, literaturitzada. Així trobem textos com "Malards" (I, 310) o "Núvols de tempesta" (I, 332) que són prosa poètica i evocació lírica des del principi a la fi: "Tot era completament quiet i parat i mut; no queia ni una sola gota d'aigua. Però, total com una cúpula, sobre els nostres caps, s'havia clos un palau fosc, compacte, espès de núvols negres [...]" (I, 310).

La força poètica, però, pot aparèixer en una sola frase: un comentari, un judici o un intent de definició de la bellesa (I, 237) o d'una cosa molt més prosaica, com ara el metro

la caverna orba i remota, el ventrell fosc de la ciutat, els pulmons que esbufeguen en la negror soterrada. Lloc de passadissos immensos, on la gernació, espessa, flueix en silenci, sense cridòria, a un ritme igual, només amb una fresca constant de passos que bressen l'oïda (I, 329).

"Expressar-se i crear bellesa", això és, recordem-ho, el que Gimferrer vol assolir a través de la literatura (SÁNCHEZ-Dragó). Sembla que és la "creació de bellesa" el que s'imposa en aquesta propensió envers la prosa poètica i, per aquest motiu, hi predominen els recursos adequats per aquest fi: des de la presència de trops o figures literàries, com ara personificacions, símls i metàfores, fins a efectes fonètics com al·literacions o onomatopeies. Ens interessa, però, destacar dos aspectes bàsics per a evidenciar el caràcter poètic d'aquesta prosa: el ritme i el llenguatge sensorial.

Octavio Paz (*El arco* 68) considera que en el fons de qualsevol prosa circula l'invisible corrent rítmic i aquest ritme és indestruïble de la imatge i del sentit: senyal inequívoc de la poesia. És aquest ritme que empelta la prosa de poesia el que destaca en molts textos d'aques-

10. A partir d'ara indique amb números romans el volum del *Dietari*: I (*Dietari Complet*, 1. 1979-1980) i II (*Dietari Complet*, 2. 1980-1982) i a continuació el número de la pàgina.

ta obra. En ocasions, aquest ritme ve provocat per la insistent repetició d'un únic mot, clau del text; imitant així els procediments més elementals de la poesia. És el cas de la prosa "Un llibre vermell" (I, 214):

Ja és del tot *vermell* per fora; per dintre, té *vermelles* les primeres planes i pràcticament tota la segona meitat del volum. La part literària és impresa –molt nítidament, en lletres ben clares i grosses– en negre sobre blanc. A la part plàstica, el *vermell* es combina, sovint, amb el negre. La coberta del volum mostra, així, unes lletres negres sobre fons violentament *vermell* [...].

A continuació afegeix una metàfora: "Un llibre fet de nit, com cridant i colpejant a les palpenes." I defineix els dibuixos del llibre fent servir estructures anafòriques que encapçalen sèries ben marcades de tres i quatre membres:

un resum de tot el cosmos: *dies* d'alba universal, silenciosos i vastos; *dies* de sacrificis de bestiar, i de conreus i d'eines de llaurar; *dies* de guerrear, i de fer escriptures, i de censar la nissaga humana, marcada amb foc com un ramat de xais; *dies* [...].

En altres casos l'anàfora és encara més cridanera:

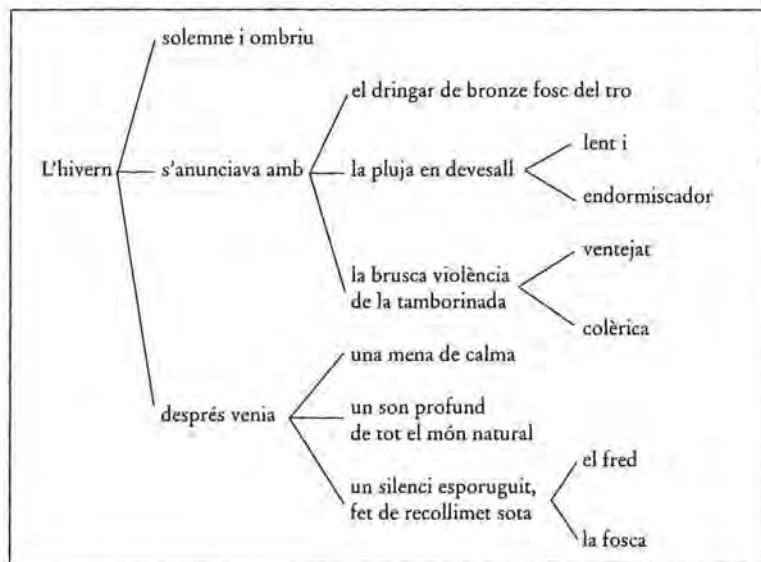
Tot és blancor a la fotografia [...] El *vent* ventejador, pels finestrals oberts; *vent* del pic de l'hivern, *vent* dels nius de llum de la primavera de color canyella [...] *vent* de l'estiu que garbella els núvols cotonosos, *vent* de la tardor, que escabella i pinça la claror del Sena. *Vent* a les sales buides de Villa Rémy [...] *Vent* que bufa les volves d'una imatge (II, 123).

Ara bé, totes aquestes simetries i paral·lelismes es poden entendre seguint la teoria que esbossà S. R. Levin (1974) per a explicar l'estructura del llenguatge poètic: el *coupling* ("acoblament"). El *coupling* indica la relació de repetició que estableixen entre si dos signes equivalents (fònics, morfològics...).¹¹ Vegem-ho en un text com "Les portes de l'hivern" (I, 125):

Abans, l'hivern, solemne i ombriu, s'anunciava amb el dringar de bronze fosc del tro, la pluja en devesall lent i endormiscador –ensopiment de l'aigua, lenta com plata en un cel opac– o bé la brusca violència de la tamborinada ventejant i colèrica: electricitat jupiterina. Després, de cop, venia una mena de calma, un son profund de tot el món natural, un silenci esporuguit, fet de recolliment sota el fred i la fosca. Era el silenci universal de l'hivern terrestre, tal com el veia Ronsard, en un sonet [...].

11. Aquestes equivalències confirmen, segons Levin, la inseparabilitat del fons i la forma en un text literari.

Si el desglossem podrem observar com predominen els acoblaments de dos i tres membres.



Aquesta estructura de repeticions i simetries marquen un compàs constant i lent que crea un clima intens i ordenat i una propensió a emprar recursos propis de la poesia que es poden resseguir en molts altres textos del *Dietari*. La reiteració de frases llargues, empeltades d'aposisicions i d'incisos, i juxtaposades a d'altres oracions mancades de verbs, en una sintaxi clarament barroquitzant, provoca un ritme pausat i reposat, que avança molt a poc a poc i permet gaudir de la riquesa verbal que l'autor va dibuixant.

Un altre aspecte que contribueix a la poieticitat és l'adjectivació profusa, gairebé sempre doble i triple, sovint espectacular, que unes vegades es recrea en els matisos i d'altres s'estima més accentuar amb epítets la intensitat dels mots. Ho podem veure en alguns textos com ara "La sentència del romans" (I, 140). Es tracta d'un bronze romà, de l'any 87 abans de Crist, que l'autor ha vist per televisió; és doncs, com esdevé gairebé norma del *Dietari*, la descripció d'una imatge.

una massa imponent, daurada, difícil de descriure en paraules, perquè no té una forma que s'adigui amb les que avui ens són familiars. Al primer cop d'ull, pensàriem en una escultura abstracta —un bronze de Chillida, per exemple, *sorrot i grandíós*—; o, [...] evocaríem algun d'aquests quadres de Tàpies on

una *infinita pietat lacerada* magnifica la pols de mabre; [...] ens sobta i ens desconcerta, com una deixalla enigmàtica d'un altre planeta perdut en les clarors *diamantines* del firmament de nit. Escultura aerolítica.

El to poètic s'hi filtra per entre les comparacions i semblances que estableix amb referents culturals que el lector pot identificar: una escultura de Chillida, una pintura de Tàpies... però sobretot a partir de l'adjectivació que convoca els sentits i també els sentiments: "un bronze sorrut i grandios", "una infinita pietat lacerada que magnifica la pols de mabre", o un element de la natura: "deixalla d'un planeta" que ha caigut de les "clarors diamantines" del cel.

El text següent paga la pena reportar-lo només per l'expressió intensa, per les personificacions i per la fusió de sentits (tàctil, visual, auditiu i cinètic):

El sol encara és una gran maça que colpeja i flamareja [...] El sol hi dóna una llança d'argent en fusió; l'aigua, en una certa zona, és tan *vívidament dringadora* de llum *inflamada* que només podem veure-la un instant [...] Sota el pont, l'arrencada del camí de Malards, nítid de gespa, *bressat* pel cant greu de la resclosa (II, 128).

Aquesta prosa sensitiva dóna peu a aprofundir, una mica més, en l'anàlisi d'un altre dels aspectes que potencien l'efecte poètic: l'existència d'un "llenguatge dels sentits".

Aquest llenguatge apareix lligat, normalment, a les descripcions i, especialment, a les referides al paisatge, tot i que també sovinteja en la descripció-creació d'imatges. El cromatisme i la sonoritat són característiques bàsiques d'aquest llenguatge que, a més, permet distingir, per la reiteració, certes preferències quant a sons i colors. Aquest cromatisme deriva del gust per la imatge; les olors i els sons, d'alguna manera, també contribueixen a provocar l'efecte de recreació, de present continu on viure i experimentar, amb tots els sentits implicats, les situacions que l'autor aconsegueix transmetre en les proses del *Dietari*.

És per això que en moltes de les descripcions en què potencia l'efecte visual, no desaten tampoc la reproducció o la captació d'algun element de sonoritat. Recordem la veu del senyor Scardanelli (I, 76), de "to resolt, brusc, gairebé violent" i, sobretot, el "soroll, angoixant i sòrdid, de les ungles massa llargues fregant les tecles", o una altra veu "rogallosa, que ens parla de Nova York. La veu d'un home gran, que canta en anglès" (I, 365): la veu de Louis Armstrong; o, simplement, records marcats per algun soroll, provocat per la constant presència d'al·literacions i alguna onomatopeia: "Només sentia el *brunziment, marejador*, de l'aigua que es *vessava* obstinadament de l'armadura imperial i compacta dels núvols. Cap més *soroll* en el meu record" (II, 17).

Les referències al paisatge o a la meteorologia fan brollar sons,

i també colors, que no s'allunyen en excés dels que es poden llegir en la seua obra poètica catalana anterior. Es reitera el "dring", un mot que evoca un so agut, clar, que es relaciona fàcilment amb el so líquid de l'aigua o del xampany; que, en un procés metafòric reproduïx el so del riure, de manera més sorprenent i inesperada, el del tro i que, fins i tot, arriba a definir l'art de la paraula d'alguns escriptors.¹²

Malgrat tot, no és el fort d'aquest llenguatge afrontar les dificultats que implica descriure en mots les qualitats dels sons. En general, els efectes acústics dels textos del *Dietari* són tènues "com el murmurí verd i fondo de l'aigua" (I, 311); aquest dringar que tant es reitera és un so gairebé imperceptible, subtil; fins i tot en el metro la gent "*flueix en silenci, sense cridòria [...]* només amb una *fressa* constant de *passos* que *bressen* l'oïda" (I, 329). Sovint, les ambientacions tendeixen a deixar parlar el cosmos, són silencioses, rarament destorbades per algun element de la natura –"el *xerric-xerrac* del vent com un *grinyolar* de *penells rovellats*" (I, 310)–, o, com li agrada d'assenyalar, pels cascos d'un cavall (II, 14, 31) i el rodolar, lent, d'un carro intemporal (II, 110). Al capdavant, el que pretén l'autor és deixar que parle el silenci. Un silenci vast, com el que precedeix la tempesta; a penes, "un remoreig d'ones en una cambra deserta" (I, 289).

En aquest imperi del silenci es potencien els colors, certes tonalitats, i també altres sensacions, com les olfactives, que en combinació sinestèsica matisen l'expressió. La llum en les descripcions és una preocupació constant i el seu tractament, recorda, en ocasions, la tècnica pictòrica de Manet, i en d'altres, el focus de llum que il·lumina l'escena. Amb tot, la presència de la llum va estretament lligada a la captació de la imatge, objectiu final d'aquestes descripcions i element essencial de l'estil d'aquest dietari. És així que es pot veure a "Malards", un text que transcriu el record d'un passeig a Roda de Ter i que sap captar i dibuixar el trànsit de la llum durant aquest passeig: "El sol, a Roda de Ter, era ben bé un sol de plana cap a migdia, net com la claror d'una gran papallera groga en el firmament. [...] El dia –el sol– té les hores comptades; dues com a màxim abans de la posta, en aquesta època de l'any, a mitja tarda." Avança informació: "Haurem sortit amb el triomf de joia encesa i de llances solars del ple dia i tornarem quan tot s'arraleix sota les ales de la nit que ve". I després capta l'instant

12. El dring del riure (I, 123, 132; II, 17) o el dringar de bronze fosc del tro (I, 125); l'aigua també pot estar "dringant com una queixa límpida" (I, 179; II, 129) o el xampany (I, 188, 230). Fins i tot els versos poden ser "dringadors com cançons de bressol" (I, 127), com els d'E. Dickinson o els de Keats (I, 56); i la paraula esdevé "afinada i diàfana com mai, amb un dring precís d'argent i d'aigua" (I, 220), en la *Divina Comèdia*. Encara més, aquest dring defineix directament l'art de Poe (I, 232) i, més conseqüentment, el de Scarlatti (I, 303).

Però ja comença a fosquejar, i, a l'altra banda del riu, les primeres cases amb els llums encesos tenen, en canvi —miral·lejant a l'aigua del riu— aquell misteri desert [...] Hi ha un bar petit [...] Hi entrem [...] Quan sortim ja fosqueja. El verd dels camps és més dens, l'esclat d'argent del riu sembla un llampec de mercuri invisible. És cerimoniosa la porpra del ponent.

L'instant que precedeix la foscor, al vespre

Quan vespreja, al carrer, les lloses, encara humides, lluen amb una claror mat, i el verd dels arbres fa unes clapes més fosques o més clares en la fusta [...] del brancam. El cel no és ni blanc ni blau ni gris perla: té un color indecís, pàl·lid i quiet. Aviat no en tindrà cap, engolit per la fosca. Llavors, sota els fanals encesos, el terra rebrà una altra lluentor (II, 60).

Altrament, la llum també va canviant segons l'estació. En ple estiu, el sol i la claror *martellegen*. D'aquesta manera transforma l'astre solar en una maça o en qualsevol element que puga "martellejar" (I, 66, 261, 165; II, 109), esdevenir cantellut (I, 82) o esmolat (I, 88), ja que aquest cop contundent és el que provoca el calor.

L'estiu és sempre aquesta claror enlluernadora, excessiva (I, 68) i de metall (I, 208), cels nets de blau que, en fer-se fosc, adopten tonalitats de coure (I, 82). Els majors matisos vénen especialment amb la tardor i l'hivern. Cels cendrosos (I, 136, 172; II, 28, 31) o incerts "entre colors de cendra de l'hivern i triomfs de claredat" (I, 138), i amb llum grisa (I, 353) en tardor. El sol de l'hivern és tebi i dolç (I, 310) i la claror llisa i filtrada (I, 313); en pondre's el sol, el color és de porpra, no de coure. A l'hivern també s'accentua la sensació de fred, hi predomina la gebrada (I, 82, 206, 341), el to ombriu i els fenòmens climàtics com la pluja i el vent.

L'observació minuciosa de l'ull de l'autor perfila la perfecció dels detalls en descripcions en què sons i colors s'agermanen per traslladar la bellesa de la prosa "Un camp de blat" (II, 39): "l'alè de vent a les espigues, tan *suau* com la *fressa dels passos*", el color matísat de les espigues, segons la llum, detalladíssim: "Hi ha espigues d'un verd blavejant, i fulles llargues com cintes, que sota el reflex de la llum tenen un color verd i rosa. I hi ha, també, espigues groguejants. El polsim floral els fa un ribet rosa."

Les recreacions, imaginades o recordades, convoquen principalment la imatge ("ara el veig"), però sovint deixen anar alguna frase que fa referència als sons, com ja hem vist, i, en menor mesura, descriuen algunes olors, desagradables unes —com un carrer "fètid d'humanitat i de sentor de terra agra" (I, 196)—, més entranyables d'altres —com l'olor calenta de palla en un estable" (II, 279)—i encara d'altres, reconfortants, com la gespa i els matolls que "conviden a flairar el record de la pluja caiguda" (I, 323).

Aquest llenguatge tan expressiu es debat entre la sinestèsia d'un silenci clar, o l'imperi silenciós i nítid del fred (I, 149); entre les personificacions d'una "foscor quieta, quallada de lluna colpejant les pedres o vestida de tenebrors sòlides i mudes" (I, 67) i d'una "nit lletosa, pesada i bronzent, emborratxada de neó i de tristesa" (I, 52). Sons, moviments, olors, textures i colors: sensacions d'un llenguatge elaborat i preciosista; personal, que crea mots per derivació,¹³ en recupera d'altres i confecciona, a partir d'ells, una prosa densa i curulla de matisos.

Quins són, però, els contextos que convoquen amb major freqüència la presència de la prosa poètica?

En primer terme, la prosa poètica, per una reacció de contigüitat natural, sovint s'hi desplega a partir d'algun vers, parafrasejant-lo, glossant-lo o amplificant-lo. Són fragments poètics que actuen com a marc o introducció d'un text, que després podrà derivar a la reflexió més crítica o no, però que, en qualsevol cas, tenen com a referent el comentari o la recreació d'uns versos. Ho veiem a "La primavera i l'hivern" (II, 42) o encara més clarament en "Tardor" (I, 54)

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 natural ha madurat secretament, desclosa, fonda i quieta, sota l'abrigall de les boirines. No sentim pas la rebior del sol damunt els rostolls en aquell setembre llunyà de Winchester; els nostres ulls, tempestejats per la fumera espessa i ennuegadora del món industrial, no combreguen amb la claror difusa dels camps on els cicles de l'any fan foguerejar i esmorteir les coses [...].

En segon terme, com hem anat veient, la descripció és un altre dels refugis preferits per la prosa poètica. Ací, concretament, s'acosta clarament a l'inventari.

Hi ha dos homes caminant, gairebé a les palpentes [...] Hi ha una escala tenebrosa com una caverna, i un replà ombriu i polsós. Hi ha una cadira de dentista [...] Hi ha la portalada closa d'un capella [...] Darrera el fustam, sentirem un so líquid de cànctics. Pareu l'orella, però; perquè, quan passin unes quantes hores i ja sigui negra nit [...] sentireu que [...] en vénen uns espetecs bruscs i breus. Són trets de revòlver [...] Guaiten: és Peter Lorre, el cap dels conspiradors de la falsa capella [...] I ara s'encenen els llums, i sortim a fora (II, 38).

Un text com aquest posa en relleu de quina manera la descripció d'una imatge convoca el llenguatge dels sentits, hi juguen la cinètica, la vista, el tacte i l'oida. Això, però, no nega l'existència de descrip-

13. Alguns exemples són fiblonejar, flamarejar, foguerejar, ventejador, tenebrejar o vermellejar...

cions, ja siga en textos més literaris, ja siga en textos més assagístics, que presenten una minva important d'elements lírics. Ho podem comprovar a "Imatges d'una ambaixada" (I, 234) o també a "Fantasmes del «Foyer»" (I, 259). La profusió d'adjectius desapareix i la descripció pren un to que s'orienta al *realisme*:

L'escena és il·luminada per un gran globus de llum, penjats en suports metàl·lics de les parets o bé sostinguts per estàtues de deesses clàssiques. En un sofà circular hi ha una mena de gran test amb plantes, potser artificials. En un angle, a terra, el que sembla un missatge d'amor oblidat o desdenyat: un sobre obert, una carta rebregada, dues flors llançades. Un mirall immens, ple de reflexos vagues, esvaeix l'escena.

Per últim, cal assenyalar un cas de prosa poètica que fita amb el poema en prosa. Seguint les observacions d'Oliva (15), la diferència entre una i altra forma és una qüestió d'intensitat en l'ús de la funció poètica. El poema en prosa estaria més pròxim al poema en vers, del qual només el separaria l'absència de mètrica. Per tant, aquesta intensitat lírica es concentra en alguns casos com el que ara presentem, però el conjunt de les proses del *Dietari* responen, més aviat, a un grau menys intens de poetització i és per aquest motiu que les considerem prosa poètica.

Així doncs, interpretem com a poema en prosa la primera part del text "Bernini" (I, 78); frases que podrien perfectament llegir-se com a versos i que si reproduïm la disposició formal del poema presenten una rima interna clarament definida i una estructura anafòrica evident

Bernini fa un baldaquí, com si fes un teatrí. *Bernini* és un escultor? *Bernini* és un arquitecte? *Bernini* és, en el fons, un escenògraf. *Bernini* fa escultura i arquitectura com si fes decoracions teatrals. *Bernini* és, per excel·lència, l'art vaticanista; com si diguéssim, el que un luterà anomenaria l'art papista: ben enfarfegat, ben sospitos d'incorporar elements pagans, ben profà i aparatós.

Prosa narrativa

El caràcter narratiu dels textos del *Dietari* ha estat assenyalat per bona part de la crítica i pel mateix Gimferrer. Podria dir-se que entre les proses del *Dietari* predominen els elements narratius i aquesta tendència ve determinada per la presència, en gairebé totes, d'una anècdota, d'un fragment o d'un moment determinat d'una història, d'extensió variable i de diferent importància per al desenvolupament del motiu que es vol plasmar en el text. Les excepcions, quantitativament, són algunes proses més discursives, en què és l'exposició i l'argumentació d'idees el que impera, com veurem més endavant. Fins i tot en

els casos que hem assenyalat com a prosa poètica, hi podem trobar una mínima anècdota.¹⁴

Tanmateix, només podem parlar de narracions en la seua accepció més genèrica, ja que en cap d'aquestes proses es desenvolupa un fet succeït o imaginat de manera completa. És en aquest sentit que s'adiu perfectament el qualificatiu d'impressionista per a definir aquestes proses; impressionista, en tant que el que destaca l'autor, el que realment vol, és transmetre la impressió d'aquell fet, fragmentari, que conta. Per això no l'interessa mostrar el desenvolupament de la història, no hi trobem un principi i un final, sinó moments, instants aïllats d'una vida, d'un fet o d'una història –des d'un punt de vista o des de diversos, plantejant el contrast. Són escenes en moviment, recreades, a través de les quals revela el sentit d'una actitud que li resulta suggerent. Una successió d'escenes és el que es pot observar a “Dos viatgers a Alexandria” (I, 185)

Gabriele d'Annunzio va arribar al port egipci d'Alexandria el dimarts 27 de desembre de 1898. Li rodava el cap; feia tres que no menjava [...] Es va vestir a la cabina, encara amb basques[...] Va sortir a coberta [...] Un àrab, amb turbant, li va allargar una nota des d'un vaixell veí. D'Annunzio, abans de rebre-la, ja havia conegut l'escriptura d'Eleonora Duse.

En aquest mateix fragment se'n succeeixen diverses

Mireu: si és la Duse, aquella figura fràgil i noble que s'acosta. Amb un ram de violetes, la Duse acariciarà els llavis i les parpelles de d'Annunzio. A la cambra, un bany tebi, un vas de xampany, un servent vestit amb una túnica blanca[...] Mentre d'Annunzio treballa, el servent àrab entra cada estona i li deixa a la taula una nova tassa de cafè aromàtic.

De la narració, no és precisament l'acció (la progressió temporal dels fets) el que vol focalitzar Gimferrer, sinó el sentit que es mostra en cada instant, l'actitud o el gest. La prosa narrativa del *Dietari* es construeix a partir d'instants, seguint la mateixa poètica que hi explica l'autor (poètica de l'instant). Expressa la successió d'imatges d'una manera peculiar i característica; provocant la revelació, la sorpresa inesperada en alguna ocasió, però sobretot la deducció del lector a mesura que avança en la lectura del text.

Aquesta manera peculiar d'oferir el sentit del text es tradueix, en la prosa narrativa del *Dietari*, en una tècnica per la qual l'autor fa viure la història al lector, que és testimoni i va descobrint el significat, aparentment, alhora que l'escriptor mateix.

L'autor transmet la sensació d'estar veient el que descriu.

14. Vegeu “Malards”, “Núvols de tempesta”.

L'objectiu de Gimferrer és superar les limitacions de l'escriptura –que només poden dir la realitat, enumerar-ne els elements, però no fer veure-la, com aconsegueix la fotografia o la filmació– i per això assaja altres fórmules que són una passa més, un avanç per aconseguir crear la il·lusió de la visualitat. Les imatges d'aquesta obra tenen uns canons propis i trenquen l'espai i temps continuament, amb la llibertat del cinema. Els mots de Rimbaud: “escriure ens fa vidents” semblen fets per a interpretar l'expressió gimferreriana. Amb les seues paraules no inventa la realitat, ni reinventa l'art, però si els dona vida. Això és el que pretén en escriure: provocar una sensació que convida a viure cada escena, cada fragment, cada anècdota, submergint-se de ple en la ficció; transformant, com en la seua poesia, cada fet en imatge, com si foren fragments de films. La il·lusió de realitat que l'autor plasma en aquest *Dietari* arriba al lector d'una manera especial, demanant la seua participació activa, la seua complicitat i es materialitza, per exemple, en l'ús de la primera persona del plural.

Reprenent, però, la qüestió narrativa, fa la sensació que aquesta narrativitat siga més aviat un tempteig, en què els esdeveniments, així com els personatges, estan en funció del sentit que vol transmetre. És un recurs que li permet exemplificar o il·lustrar una reflexió, una actitud, una manera d'entendre l'art o la vida. Però també, aquest recurs narratiu, és un fi en ell mateix, per fer present, per recrear una imatge, un argument o una escena com si fes un homenatge; és el cas de proses com “El senyor Scardanelli” (I, 76) o “En un moll de Londres” (II, 22). Concretament en aquesta darrera, conta una part d'una història, però sobretot el que hi ha és una recreació. El primer paràgraf ens dona la visió d'un moll, el de les execucions: és una mena d'ambientació i situació de la història. Introdueix un element de suspens, parla d'una gent que el lector encara no sap qui són: “Veureu un grup de gent en rengle al llarg de l'aigua fosca i freda del riu”; els descriu per la seua activitat. Crea intriga, ficció; no hi ha claredat expositiva sinó incertesa i ambigüitat provocada: “No passeu pas, de nit, per aquest moll”.

Se'n serveix també de tècniques i fórmules que ens situen ja de ple en una narració: “tot va començar molt lluny: al mar Roig”. A continuació, resumeix la història en un paràgraf i provoca la complicitat amb la repetició d'un verb: *recorden*. Són frases que actuen com si foren flaixos d'imatges fragmentàries i discontinues que, en certa mesura, reproduïen la manera com vénen les imatges d'un record a la ment. Aquestes petites llampades permeten reconstruir la història esbossada. Finalment, la veu narradora tanca el relat, lligant-lo amb la primera part, abans indeterminada

Els qui abans navegaven per una falla d'illes tropicals, ara muntaran guàrdia al llarg del riu espesseït i tèrbol de Londres [...] Gronxaran els cossos, en aquell

moll humit, com els gronxaven en la claror del mar asiàtic o de les illes africanes [...] Els vianants [...] ja s'han avesat a veure, al llarg del riu, penjats de cadenes de ferro, els cossos del capità Kidd i els seus companys pirates (II, 22).

De manera alternada, fa veure i viure la història, la ficció: presentar uns fets de 1701 i alhora passejar per un moll de Londres, amb la voluntat de fer l'ullet als lectors que, com ell, coneixen les aventures del capità Kidd.

En molts casos, la presència de la prosa narrativa està justificada com a reforç a una idea que es vol exemplificar i que ja es tracta d'una manera més expositiva o argumentativa; és una manera de fer-la visible, concreta, experimentable —passeu-me el mot— per tal de subratllar-la. Aquest sentit el podem veure a un text com "Un brindis" (I, 153); l'anècdota explica el sentit de la poesia de Mallarmé

Aquella vegada —el 15 de febrer del 1893— era un poeta qui presidia el banquet. El brindis era de rigor, i tractant-se d'un poeta, resultava natural esperar que fos un brindis en vers. En efecte, es va llevar del seient; [...] Resolt, va agafar la copa i va començar a dir un poema. [...] El poema era breu, el van rebre tres ovacions successives. Una mica sorprès, el poeta sentia el ressò dels aplaudiments. A fora, el cel de París era gelat i net.

L'element de ficció que presenten, tant la prosa poètica com la narrativa, és un dels trets que les separa, mínimament, d'aquells textos en els quals el significat s'exposa de manera més directa i lineal; textos amb una prosa més discursiva. Però no pensem que la inclusió d'un fragment narratiu no es pot donar en aquests textos; parlem sempre de tendències i mai no de distincions clares entre uns i altres. La narració pot venir al final, com a colofó d'una prosa bàsicament expositiva, en què interpreta l'art de Gardel (I, 299), per exemple:

És a Medellín, Colòmbia, a l'aeroport. Un acció, quan provava d'enlairar-se, s'ha accidentat. Hi ha foc, hi ha fumera? Les ales són trencades; invàlida, mal-mesa, la carcassa de l'aeroplà s'ha esfondrat com una becada o una garsa abatuda pel tret segur del caçador. Així moriren tots: sols i indefensos [...] exactament com Gardel en aquell aeroport de Medellín.

Prosa discursiva

Una altra de les tendències d'escriptura que es poden identificar en el *Dietari* és la que definim com a prosa discursiva.¹⁵ Aquesta mena de

15. Segueix la tipologia que estableix Anderson Imbert, tot i que considere la prosa discursiva d'aquest *Dietari* prosa literària, perquè tota l'obra respon a un projecte clarament estètic.

prosa s'allunya de la que hem vist fins ara, en tant que la imaginació i els elements més ficcionals passen a un segon terme, en favor de l'exposició del pensament. És una prosa literària, però el seu centre d'atenció és ara el pensament, la comunicació d'idees per part de l'autor; diguem-ne que, en aquests textos, l'autor il·lumina més el contingut que no la forma, sense per això desentendre-se'n.

Aquesta prosa es barreja, en alguns textos, amb la prosa més expressiva i desdibuixa qualsevol classificació o separació que plantejem per a fer més transparent la nostra anàlisi. Dit això, vegem quins trets són els específics d'aquest tipus d'escriptura.

Predominen les oracions enunciatives o declaratives que s'expressen amb una sintaxi clara i ben articulada. L'objectiu és la transparència comunicativa i els trets que esmentarem tot seguit aconsegueixen aquest propòsit. L'estructuració de la informació tendeix a ser ordenada i lineal; hi juguen un paper molt important tant la puntuació com l'aparició, sovint, de connectors textuais. Les idees es repeteixen i reforcen. L'adjectivació pot ser abundant, però mirarà de determinar l'objecte, de precisar les idees, més que no d'intentar la recreació ambiental; i les figures retòriques que hi poden aparèixer, com ara comparacions o metàfores, tenen una funció clarament exemplificadora. També amb aquest propòsit s'hi poden trobar petits relats inserits. Tanmateix, malgrat l'aparició d'anècdotes o situacions concretes i reals –en molts casos, com a punt de partida– en aquesta mena de prosa es tendeix a exposar judicis generals que, molt sovint, es recolzen i creixen en els comentaris d'altres autoritats: pensadors, escriptors o artistes.

Mirem de corroborar aquestes característiques en els textos. "El grau zero de la cultura" (II, 120) ofereix un començament força il·lustratiu, amb una afirmació i un exemple

Aquest és el fantasma: el descens baromètric total, o el zero del termòmetre. Si jo, tornant de portar aquest text al diari, em poso a llegir a casa un volum de Stendhal –*El roig i el negre*– faré una cosa que l'any 1930 era normal i que, mig segle després, va esdevenir una raresa, en aquest país [...] El temps, certament, conspira contra la novel·la.

Repren la mateixa idea més endavant i continua argumentat:

El grau zero de la cultura? Una cultura estrictament professionalitzada. Una cultura al marge del gruix del cos social, una cultura només d'especialistes, suposaria un retrocés històric: la renúncia a tenir res a veure amb la vida corrent de la major part de la gent. Renúncia, o, potser, impotència.

Hi pot incloure, també, petits relats, anècdotes que mostren més clarament el seu pensament. A propòsit d'una intervenció d'un parla-

mentari, l'autor reflexiona sobre la catalanització: "sí que cal catalanitzar els catalans, sí que cal que els catalans siguin realment catalans. Això és un fet, encara que fos dit allà amb un disegni agre" (II, 44). I a continuació posa un exemple

Jo vaig pel carrer. Em trobo amb un antic company de col·legi. [...] A l'hora de separar-nos, li dono la meua adreça, li dono uns telèfons. Tot això, ho apunta, amb abreviatures, a la seva agenda. Amb abreviatures en castellà, llengua en la qual no hem parlat mai el meu antic company i jo.[...] Simplement aquest fet és anòmal, aquest fet no té res a veure amb la veracitat humana més corrent.

Per a després interpretar-lo

De coses com aquesta, en passen cada dia. Són petites, però fan forat. Un forat, una esquerda, que es va obrint a poc a poc. Quan s'esquinci del tot, hi veurem potser una mancaça, una buidor moral de la vida col·lectiva, que no té res a veure amb la coexistència conciliadora de dues llengües, perquè, en el fons, en malmet una.

Entre aquests textos de prosa discursiva, s'hi troben molt sovint panoràmiques de la literatura catalana (I, 220), la crisi de la novel·la (I, 301) o l'energètica (I, 91); reflexions sobre l'escriptura del dietari (II, 151) o vertadera crítica cinematogràfica (I, 37; II, 231).

A TALL DE CONCLUSIONS

La llibertat creadora de l'autor és l'essència que traspua per aquesta obra. Una primera lectura podria fer pensar que és el tema, l'argument, el que determina el tipus de prosa del *Dietari*. Així, si ens parla de qüestions que afecten la cultura catalana, o la cultura en termes generals, que versen sobre la convivència social i fins i tot l'individu com a ésser humà, aleshores, adopta un to més asèptic: dona informació, argumenta la seua opinió i emet un judici de valor que acaba sovint amb un punt d'adoctrinament, de manera expositiva, clara i ordenada. Textos que encaixen perfectament en la publicació periodística; una col·laboració d'escriptor que intenta fer un toc d'atenció al lector, que intenta provocar-hi la reflexió.

Sí, per contra, ens parla de la seua poètica personal, del seu concepte d'art o de la qualitat moral que destaca de la selecció d'escriptors protagonistes del seu dietari, ho fa mitjançant textos que flirtegen amb la ficció. Hi observem més el literat, el creador que s'endinsa en un món de referències culturals i complicitats difícils de copsar per un lector no avesat. Aquesta densitat de contingut es tradueix en una estructura no tan expositiva com les anteriors; la disposició formal

busca evocar, més que no difondre o transmetre un judici o una opinió. Diguem-ne que constitueixen, moltes d'aquestes prosas, veritables microrelats autònoms que narren històries que beuen de l'imaginari gimferrerí i que es cristal·litzen sovint en descripcions subtils trenades amb un llenguatge altament poètic.

Però aquesta primera impressió no és del tot exacta. Una prova n'és que hi podem trobar textos en els quals es comenta, interpreta i valora l'art de dos escriptors com Le Carré i Simenon sense cap intenció de recrear o dotar de vida alguns dels personatges de les seues novel·les. Una altra mostra és la d'aquells textos que podem considerar "dietari estricte", perquè inclouen anècdotes personals de l'autor. Aquesta matèria li permet tant experimentar amb la imaginació i tendir a la ficció, bé poètica ("Un matí al Turó Park"), bé més narrativa ("Del Nobel Misloz"), com transmetre un pensament, opinar sobre un tema o il·lustrar una actitud ("Trempe").

La qüestió és, al capdavant, no ja el tema sinó la intenció literària: quan vol destacar el contingut, la forma, la manera de vehicular-lo està en funció de "la transparència i la comunicació" i, per tant, l'expressió tendeix a ser més clara i ordenada. En la majoria dels textos, però, la forma passa a un primer pla, perquè la forma és el fons; és a dir, perquè té la intenció de persuadir. Fa art, a partir de l'art (pintura, literatura, cinema, música) i també a partir de les experiències pròpies (recordades) o de les d'altres personatges del seu univers (que llegeix o que coneix): les recrea, les imagina, les fa veure.

En el fons, però, aquestes modulacions formals de l'assaig responen a la rica i molt complexa relació que s'estableix entre la ficció i la no-ficció. El *Dietari* se situa en aquesta frontera literària i la transgredeix gairebé en cada text; hi predominen els textos de transició i són pocs els exemples que es poden situar clarament en una o en altra part de la línia divisòria. Parlem sempre de tendències i gradacions, d'híbrid, que respon al model de realitat que ofereix en aquesta obra: referents no ficticials i elements de ficció es fonen, sense fronteres, s'entrellacen dos mons i s'expliquen l'un a l'altre sense fites.

Aquest dietari és, fet i fet, una obra d'aproximació i experimentació, en la qual Gimferrer aprofita l'encàrrec de Llorenç Gomis per a dir la seua sobre aspectes culturals de la societat, en la tribuna d'una columna d'opinió, per continuar el seu llenguatge poètic ara en prosa, i per a assajar unes tècniques narratives que després aprofundirà i culminarà en la novel·la *Fortuny*. Aquest dietari és com si fos "el negatiu o l'estat embrionari del seu estil recarregat i voluntat, del qual aquí només veiem, pur, el traç inicial" (I, 85).

REFERÈNCIES

- ADORNO, TH. "L'assaig com a forma". *L'Espill* 2 (estiu 1999): 100-17.
- ANDERSON IMBERT, E. *La prosa. Modalidades y usos*. Barcelona: Ariel, 1998.
- BARTHES, R. "Leçon". *Els Marges* 27, 28 i 29 (1983): 221-32. [Trad. Montserrat Ingla.]
- BASSETS, L. "Pere Gimferrer: «Pertencemos a una cultura peninsular». Entrevista." *El País. Libros* (24.04.83): 1 i 7.
- BIGORDÀ, Josep, i J. MARTÍ. "Entrevista. Pere Gimferrer". *Barcelona: metrópolis mediterrània* 16 (1990): 129-33.
- BOU, Enric. "Pere Gimferrer". *Història de la literatura catalana*. Vol. XI. Barcelona: Ariel, 1988: 385-94.
- . *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*. Barcelona: Ed. 62, 1993.
- . "Pròleg". *Assaigs crítics. Obra Catalana Completa*/5. Barcelona: Ed. 62, 1997. 5-14.
- CASTELLET, Josep Maria. "Pròleg". *Dietari. 1979-1980*. Barcelona: Ed. 62, 1981. 7-17.
- CARBONELL, M. "Imatges en un mirall: el *Dietari* de Pere Gimferrer". *Els Marges* 22-23 (1981): 130-32.
- GARCÍA-AUGUSTÍN, L. "Pere Gimferrer. La vanguardia lleva sombrero". *Ades* 11 (julio 2000).
- GARCÍA JAMBRINA, Luis. "Introducción". *Marea solar, Marea lunar*. Salamanca: U de Salamanca, 2000. 9-79.
- GUILLAMON, J. "Pere Gimferrer, més enllà dels miralls". *Avui del diumenge* (27.01.85): 5-6.
- LEVIN, S. R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974. [Original publicat el 1962.]
- MORELL, S. "De memòria i de llibres". *Lletra de Carvi* 18 (juny 1989): 7-12.
- OLIVA, Salvador. *Introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986.
- OLLÉ, Manel. "Introducció: la mirada contemplada". *Figures d'art*. OC/4. Barcelona: Ed. 62, 1996. 7-21.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 1956.
- . "La trama mortal". *Fortuny*. Barcelona: Círculo de lectores, 1983. 5-8.
- PLA I ARXÉ, Ramon. "El «Segon Dietari» de Pere Gimferrer". *Hoja de Lunes* (22.01.1982): 3.
- SALA-VALLDAURA, Josep Maria. "La poesia de Pere Gimferrer, entre la literatura i l'autobiografia". *Caplletra* 22 (primavera, 1997): 185-200.
- SÁNCHEZ-DRAGÓ, Fernando. *Negro sobre blanco* (19.11.2000). [Programa de TV2.]
- TRIADÚ, Joan. "Pere Gimferrer: una novel·la tant se val". *Avui* (10.06.1983): 21.