

La poesia visual de Joan Brossa. Susci-tador de la segona avantguarda pictòrica

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER

Cada vegada es veu més clara la importància de la inter-venció de Joan Brossa al camp de la plàstica, per la seva con-xeició amb els pintors, causa d'una assenyalada influència al damunt d'ells, i per la seva pròpia aportació a la comunicació visual. Les dues coses en el fons en són una de sola, atès que la seva capacitat d'influir als plàstics venia sens dubte no sola-ment del seu poder personal d'irradiació, sinó també del caràcter molt visualitzat de la seva imaginació.

El seu paper prop dels pintors és conegut, però interessa recordar-ne les fites. Fou ell qui connectà abans que tots els altres, entre els joves dels anys quaranta, amb el poeta J. V. Foix, que havia d'ésser el cordó umbilical que permetés a la nova gent nodrir-se dels continguts culturals d'abans de la guerra. Per a Brossa, Foix havia estat la revelació d'unes immenses possibili-tats, emparentades amb la metodologia surrealista dels anys trenta, però també amb el rigor dels mots, amb l'estimació a les formes populars d'expressar-se, amb el sentit del *collage* i de la pura constructivitat. Quan Brossa va portar-li el seu jove amic Joan Ponç, la mateixa revelació va reproduir-se.

Aviat Brossa — amb Arnau Puig — seria l'escriptor d'una revista ambiciosa, que giraria al volt de la plàstica i d'una concepció explosiva de la protesta vital, que aixecaria la bandera diabòlica contra el conformisme de l'època. Va ésser la revista *Algol*, editada el 1948, on collaboraven, amb Ponç, el més intens, altres artistes de protesta i d'insult, com Boadella i Jordi Mercadé, abstracte. Brossa havia induït Ponç al món dels climes fasci-nants, excitants i feridors, que eren l'essència de la seva litera-tura, on sabia, com un prestidigitador, donar brillantor inusitada als mots més vulgars, i una vida agressiva a les frases quodi-dianes. El món de Ponç amb la seva iconografia entre llefiscosa i fosforescent, macabra o esotèrica, comunicava amb el món, «de fira», de trampa, de màgia popular, que era el món d'on Brossa pouava els materials.

Aviat, els nous amics, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, desco-brien també a través de Brossa aquest món que contrastava tan

radicalment amb el cofoisme de l'estraperlo i de la Sala Parés, i amb la famosa inflació de la pintura comercial.

«*Dau al set*»

Fruit del nou contacte i de la comunitat de visió fou l'aparició, darrera *Algol*, del qual només havia aparegut un número, de la revista *Dau al set*, la tardor del 1948, destinada a ésser no solament el portaveu de la seva posició personal, sinó el vehicle del seu contacte amb els pintors: Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan Josep Tharrats. La revista fou molt homogenia, i Brossa la va influir molt fins al 1951 i força fins al 1953.

El contacte amb Antoni Tàpies, veritable amiat, ha estat el més profund. De moment va unir-los el comú interès per la música de Wagner i de Brahms, que escoltaven a casa de Tàpies, al carrer de Balmes. Després, l'entrada de Tàpies a l'avantguarda, que Brossa havia captat de Foix. Àgil en prestidigitació, entusiasta del transformisme, dels daus, de les joguines mecàniques, de la màgia de teatre, Brossa va introduir a la pintura del seu amic la temàtica misteriosa d'uns interiors de bambalines, dobles fons, trampes, llums de gresollets i de paelles, capses, objectes tapats amb un drap, i tota una atmosfera d'amenaça, d'imminència, de misteri amagat, de tramoia, on els objectes tenien perfum d'*atrezzo*.

Ja hem dit en un altre lloc que la poesia de Brossa va entrar com un riu tumultuós, o més aviat com una inundació, en la vida de Tàpies. La metodologia de Brossa, que per mecanismes anàlegs als jocs de mans s'acosta a la realitat amb tota la força de la sorpresa, temptà Tàpies.

Un text del 1945, posat al costat d'uns dibuixos de Tàpies, assenyalava la coincidència:

«El silenci és prou per a ocultar a força de regal una cita nocturna. Si curarem inesperadament o descobrirem algun tresor, ho callo.»

A tots dos els impressionava la posició de Sartre, llavors tan fascinant, que al *Dau al set* quedava definida dient que «tria com a tema principal de la seva recerca els actes més simples i més vulgars de la vida quotidiana i, encarant-s'hi, procura de treure'ls totes les transcendències possibles».

Sovint els títols dels quadres de Tàpies, a l'època màgica,

eren posats per Brossa: «Sofar», «El blat dels cofres», «Faraga», «El jardí de Botafocs», «La transformació nocturna d'un lleó en Arromoc», «Mudrc», «L'escarnidor de diademes», «Miratge d'O-seleta», «El rapte de Batafra», «Verdugadu», Quiriquiguinyol», «Natura morta de Sirefala», «Les construccions de Shah Abba», «El dau modern de Versalles», «El dolor de Brunhilda o l'Escamoteig de Wotan».

Quan Tàpies exposà aquestes obres, el 1950, a les Galeries Laietanes, en la seva primera exposició personal, Brossa escrigué i publicà al *Dau al set* el seu profètic *Oracle sobre Tàpies*, on diu, entre altres coses:

«T'aixecaràs dempeus i el nivell no aturaràs... Vet aquí que la gresca cedirà a la ira i un aire desolat travessarà el so... Ets garfi poderós en arranades terres... tancaràs la porta en ple dia per solitaris indrets ...S'acabaran els orgulls... roques existiran, mutilades: les que foren monumentals carrosses de triomf.»

El text era profètic no sols pel seu sentit, sinó perquè, de fet, sembla comentar no la pintura màgica del Tàpies del 1950, sinó la que faria a partir del 1955.

De Tàpies a Viladecans

Si Brossa collaborà a l'obra de Tàpies, Tàpies ho féu a la de Brossa, del qual ilustrà peces de teatre com *El crim* i poemes com *L'estoig del Xa de Pèrsia* o *L'estrella del Nord*, *Das verfinsteine Blumenbukett*, *Les esquerdes s'omplen* o *L'Oracle*. També féu, el 1961, les decoracions per a la representació d'*Or i sal* per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que dirigia Frederic Roda, al Palau de la Música Catalana, i el 1962 collaborà a l'*Acció Espectacle*, veritable *happening* pensat per Brossa i que dirigí Carlos Lucena. Al llibre *El pa a la barca* del 1963, les vint-i-dues litos i els *collages* de Tàpies acompanyaven el text de Brossa, en un comú clam a la llibertat.

En aquest llibre hi ha un poema que és un veritable programa d'art conceptual. El tema col·lectiu d'«els ocells», que volen cada vegada més lluny i es desbanden, hi és contraposat al tema solitari de «l'ocell» escrit amb lletres més petites, on diu: «L'ocell canta des del seu món en forma de gàbia».

El 1965 realitzen plegats la *Novella*, llibre fet separatament, però prodigiosament confluent. És una visió de l'home dins la

societat coercitiva, que Tàpies retrata amb dibuixos i grafismes i que Brossa retrata amb una col·lecció de documents, des de la partida de naixement i les llibretes escolars, fins al carnet de jubilat i la factura de les pompes fúnebres. El 1969 col·laboraren tots dos de nou en un llibre sobre Frègoli. El 1970, en el *Nocturn Matinal*.

Des del 1967 és fàcil de rastrejar l'impacte de Brossa en l'obra d'un altre pintor, aquesta vegada molt més jove: Joan Pere Viladecans, nat el 1948, especialment als seus objectes, entre els quals s'acosten particularment a la poesia brossiana les teles amb sobres, o l'*Escamoteig*, amb radiografia i dos naips.

Teatre i posició conceptual

Més interessant encara que el seu impacte sobre els pintors i el seu paper de fulminant de *Dau al set*, que fou el dispar fundacional de tota la plàstica catalana actual, ens sembla ésser la projecció directa de Brossa a través del propi pensament plàstic, amb concreció material o sense ella.

A la seva obra, des d'abans del *Dau al set*, ja hi trobem elements de plàstica conceptual, definida pels següents termes:

a) La Teoria de les 4 M, del grup N. E. Thing Co. Ltda.

MM mm (VSI) mm MM

que vol dir que Màxim Material, mínim mental, passa, a través de la Informació per Sensibilitat Visual (VSI) fins al mínim material, Màxim Mental.

b) La resposta a la fatiga de les imatges industrialitzades que cada cop ens volten amb més insistència.

c) La concepció de l'art com a crítica de l'art.

d) L'art no és la producció d'objectes, sinó una recerca al nivell pur de la comunicació. L'objecte, en conseqüència, pot arribar a ésser inexistent. Com diu Glusberg, l'obra pot arribar a ésser una situació artística amb el testimoni de diverses forces convergents, la qual no és necessàriament un objecte.

e) L'obra és elusiva, però intensa.

f) Mínima.

g) Pobra.

h) Ritual.

i) Mortal.

j) Fora del circuit comercial i del status museístic.

k) Té la forma més pura en un programa per a un procés.

El món cultural preferit dels seus orígens, el del transformisme i la prestidigitació, de les bambalines i l'*atrezzo*, li forní des del començament el vocabulari i la sintaxi que l'havien de conduir a les formes paradigmàtiques que s'encarnaven en les concrecions verbals de la seva poesia o del seu teatre o en les visuals de l'obra del Tèpies màgic.

Situacions plàstiques i elusió

A l'obra de la primera època, com *Fogall de Sonets* (1943-1948), la situació plàstica amb confluències de forces és ja descrita en termes d'escenografia, amb escamoteig:

«Tots els carrers de barriada extrema
s'amagen entre el boscatge sorgit.»

Els sonets són com descripcions, encara que estiguin tallats per alguna exhortació escadussera. Sovint la descripció pren ja l'estil, que serà tan insistent a la seva obra, de l'acotació de teatre:

«Tot s'illumina d'aigua. S'alç el teló de fons,
l'escena representa el gran mapa d'Europa.
Simis i tramoistes s'adormen pels telons;
travessen els set savis amb l'ombrella ben xopa.»

És tota una tria la de l'home que fa, així, un teatre, sense text, i una escenografia sense pintura.

«Faré ombres xineses...
la fatxa dels pallassos, calbes, nassos...
On el foc representat per una espasa...
Pintat per ambdós costats damunt d'un naip...
L'escotilló s'enfonsa...
Barret que fa invisible branca i soca...
L'escala subterrània tenyida...
L'escala il·luminada a plena lluna...
Miques de flames indiquen claredats...
Viarons pintats...
Per la claror d'una invisible font...
Un ocell viu em desapareix de les mans...
Amb dues estisores faig la dansa...
En una escaleta, a la paret, hi ha un guant...»

Sempre és qüestió de situacions plàstiques, visualitzades, on a tot concepte li cal ésser deduït de relacions topològiques. El repertori hi és de formes d'expressió popular, del circ, dels titelles o del carnaval, pertanyents al món pre-industrial. Hi ha una crítica implícita de l'art dit savi, en aquesta tria. No hi ha objecte visual protagonista. Les condicions explícites determinen un objecte eludit, que només la imaginació del lector podrà construir.

Ombres xineses, de quin objecte? Albes i nassos postissos, sobre quin rostre? Quin foc és representat per l'espasa? Quina figura als dos costats del naip? On va allò que fuig per l'escotilló? Quina branca i soca s'amaguen sota el barret? On mena l'escala subterrània? On la il·luminada? On els viarons? Quina és la font invisible de claror? On va l'ocell que desapareix? Quins dansarins evoquen les tisoires? On mena la clivella i de qui és el guant abandonat?

El material alludit és elemental, pobre, mínim. La situació tallada de la realitat i presentada amb tot un subratllat de misteri, com un ritus. És instantània, com una llambregada. Per naturalesa, fugissera, una imatge mortal. Són imatges escrites, no corpòries, no museables, no comercialitzables. S'assemblen a les descripcions de les acotacions teatrals, que també son imatges incorpòries i marcs sense contingut explícit.

De l'escamoteig al pur inventari

Aquesta múltiple confluència de forces expressades per una situació plàstica es retroba en els altres llibres que segueixen al *Fogall de sonets*, on s'accentuen les incògnites a través del tema de l'escamoteig, tan essencial en Brossa. Al *Dragolí*, escrit el 1948 i publicat en llibret per *Dau al set* el 1950, amb coberta de Joan Ponç, la retrobem fidelment. La poesia sobre l'acte de tirar al foc una rata pinyada comença ja amb una acotació: «Negra contra el balcó, foguera encesa a la nit. En el foc hi ha un bon tió». Pertot hi ha petits espectacles. Al *Molí de vent*, quelcom d'amagat dintre un lloc amagat. Dintre l'armari una serp grossa, embolicada amb un drap negre. Efecte escenogràfic amb engany: «l'ombra fa que el nas sembli una trompa».

A l'evocació d'*El gran Frègoli* hi ha abundants demostracions d'*atrezzo*: ulleres, pipes, corbata, careta fina de seda, llargues patilles, armilles de seda, barret de copa, caputxa, testa

de cartó, totes elles per fer que les coses semblin allò que no són. Hi ha efectes d'escamoteig: «La venjança de la mar, coberta amb roques està... Cullereta a la butxaca... Per dissimular el fanal, ram de flors duia a la mà».

Evoca l'Arlequí a *Qui té pa que es faci sopes*, amb l'efecte de «l'Arlequí, el vestit es muda».

A *Sol de la nit*, encara veiem l'*atrezzo*: «Carota de nas molt llarg entre l'alta herba hi ha».

El llibre té un final conceptual: el fusell carregat amb mercuri, en lloc de plom, que fa ressuscitar el pardal abatut.

Als *Sonets de Caruixa*, escrits el 1949, impresos i publicats al mateix any per João Cabral de Melo, desapareixen els petits escenaris descrits. Les exhortacions, els propòsits, les moralitats, els conjunts, hi prenen importància. L'especte visual queda limitat a la tria dels objectes, la imatge verbal dels quals hi fa de material de construcció. Malgrat tot, la tria és prou significativa: Bous, gafet, camisa, granet d'encens, cafè, fumera, gorra, monedes velles, pedra, foc, anells i braçalets, penjolls, vels, llebres, cossi, petxines, corda, taronges, farina, ocellot, tros de pa, tronc, maça, ramats d'ovelles, gall, peix, castell, desferra, cabellera en garbuix, cavalls, cases velles, viaducte, penyal, pergami, caixa, cassoles, sembrats, guants, llufes, estufes, barra, cullera, ollam, mosques, mola, banya, falç, figues, estable, molí, antics rellotges, carabassa, cadira, armes, hams, cadenes, bancs de fusta, argolla, pica, manta, xarxa, canya, bótes, rocles, mula, gresol...

Brossa no és pagès. Triar el context d'aquestes coses és una crítica, el refús d'un món, i alhora, l'elogi de l'home produït pel món evocat i el rebuig del produït per l'altre, que és precisament aquell on ell viu.

De l'escamoteig al programa

Em va fer Joan Brossa (1951) correspon amb l'entroncament de la mitologia personal de Brossa, de l'anomenada màgia de cartó i de l'aplegament de materials de cuina, de fira i de fons de taller, amb una intenció lúcida d'actuar sobre la realitat.

El llibre comença amb un petit *happening* teatralitzat, on retrobem l'acotació de teatre.

«Surt un home i es fica dins una gruta.
Travessa una dona i se'n va per la dreta.

Passa, volant, un ocell i se'n va.
Al lluny, se sent xiular un tren.
Són dos quarts de quatre del meu rellotge.
El sol es va enfosquint, i em sembla que tindrem pluja.»

Uns protagonistes. Un ocell, un tren, un rellotge, el cel, l'espectador, en fan l'espai, l'enorme escenari i la sonoritat del cor. Però, de quina acció?

Hi ha un escamoteig que esdevindrà cada vegada més fort a l'obra de Brossa. (El mot ens fa recordar el títol que ell va posar a una pintura de Tàpies de l'època màgica: *L'escamoteig de Wotan*).

És un escamoteig que en gran part és la necessitat tàctica d'amagar les armes per a un combat.

Al llarg del llibre, l'home que esternuda, el cotxe que passa, el botiguer que tira avall la porta de ferro, no són signes de res. «Me'n vaig a dormir. Això és tot.» Però un quadre igualment indiferent, «Toquen hores: són les onze. Passa un guàrdia dalt de cavall», assenyala, sense dir-ne res, allò que només diu el títol: *M'han pres la cartera*. Cal llegir els dos poemes per descobrir-ne l'eix comú en el context humà definit per estímuls. L'estímul dels dos poemes citats, abans de tot, és un so (estímul auditiu, alerta involuntària), l'esternut o les campanades. Després és un moviment (màxim estímul visual), el pas d'un ocell o el pas d'un guàrdia a cavall.

Hi ha una articulació que els dona significació. No em passarà res (*me'n vaig a dormir*) o em passarà (passivament, com a víctima) quelcom (*em mullaré*). Tot ve, doncs, d'un ordre en la presentació de les imatges.

El concepte no és al context audiovisual, sinó en una relació i, encara, no en present, sinó situada al futur.

La contradicció es troba sovint no en el destí, sinó en quelcom que té valor d'espai. En una diferència de punt de vista, encara que estigui doblada d'un reflexe social. Per exemple, «el peix que s'acosta a l'ham, l'emboca», d'una banda, i l'home que diu «tira amunt», de l'altre. O bé en una diferència d'escala com quan a la *Nit* compara les gal·làxies amb la petita casa. O bé en quelcom que té valor de temps com quan «davant d'un pi centenari, travessa un noi que té, escassament, setze anys».

En realitat són allò que en termes d'art conceptual anomenariem programes. A vegades els programes són com receptes, reglaments d'un joc, com al *Joc de l'oca*, normes coreogràfiques

com les del *Ball*, descripcions acurades d'un dispositiu mecànic com al *Parany de dents*, notes de preus com les d'*Unes espardenyas*, o bé ordenances, com les de l'*Ascensor*.

Els mots i les coses

No farem una estadística exhaustiva d'aquests elements visuals. L'acotació teatral primer, després aquests reglaments, aquestes normes, aquestes descripcions de dispositius, notes de preus i ordenances són equivalents visuals de fets humans morals, dramàtics, lírics o històrics, situats en un pla no visual. A l'obra de Brossa ja no hi mancaran. Espigolant, els trobem a cada pas. Al mig de les *Odes Rurals*, de 1951, acotacions tan clares com

«Arriba al centre. Va cap a l'esquerra.
Ensenya el braç. Travessa l'aldeana.
Ombriva, amb grenyes.
Nego amb el cap. M'assec altra vegada.
Somric. Trec uns papers de la butxaca.
Camino donant voltes. Callo. Miro.
Camina lenta...», etc.

Una nova possibilitat dins de la visualitat és encetada a *El tràngol*, del 1952, quan sembla de la paraula «negre» el poema *Penso en una reina en caure la tarda*, i quan, a més, empra el mot quantitativament: escriu «Ardentment. Negre. Negre. Negre. Negra», i a la fi arriba al tractament elusiu del color quan diu «Negre. No. Negre!»

La color i el color són emprats fora de llur condició física. Al *Cant*, del 1954, veiem que «el sol no fa cap ombra», la lluna és una «blanca idea», l'amor és un «color cantaire». En un dels poemes d'aquest llibre, *l'Amor desvetllada*, hi apareix una mena de lletrisme accentuat. Si hi ha pintors que evoquen paisatges escrivint-los amb lletres sobre la tela, Brossa, escriu amb lletres la descripció del propi efecte visual de l'escriptura:

«Hi ha ratlles negres en aquest poema.»

Al poema *Festa*, del 1955, apareix una nova mixtura de visualitat i narració:

«Agafo un full de paper blanc
i, plegant-lo i desplegant-lo,
faig un ocell.
L'ocell em diu...»

Llavors segueix el text narratiu, com si nasqués d'un ésser real fabricat amb paper. A la fi, el poeta afegeix:

«Desfaig l'ocell
i en un paper escric aquest poema.»

En un altre, el *Capvespre*, es fa clar que allí el que apareix com a real és la manipulació visibilitzada i que la part literària, el poema que segueix, és considerat com a imaginari. És com un programa, seguit d'enquesta, amb una resposta.

«Tinc un sac agafat amb la mà dreta.
Fico la mà esquerra a la boca del sac.
Al sac no hi ha res.
La roba és negra.
Deixo el sac a les vostres mans.
Imagino, aïllat,
suspès al mig
d'un escenari,
un bust vivent
que representi
Sòcrates.»

Aquest donar la paraula als lectors quan el poeta els deixa el sac a les mans, prefigura la transmutació dels espectadors en personatges al gran *happening* d'*El teatre*, dintre d'*El pedestal són les sabates*, del 1955, quan diu:

«Aquests caps empolsats dels personatges
recorden els del públic»,

sense oblidar que els actors són a la vida real com els personatges, perquè

«amplia el fingiment de l'escenari
la vida pròpia»,

amb la qual cosa desapareix no sols la frontera entre espectadors i personatge, sinó també la frontera entre personatge i actor.

Hi ha una progressiva desaparició de les situacions visuals als poemes dels darrers anys cinquanta.

Del programa al poema visual

Si seguim la pista del teatre primer de Brossa hi trobem encara més el paper decisiu de la visibilitat en relació amb la

part de text que fa paper de text. N'és bon exemple la segona de les dues escenes d'*El crim*, del 1945, publicat al *Dau al set* el 1948, on hi ha quatre línies descrivint l'àmbit, una línia sencera descrivint els moviments de la cambrera i el text per a recitar està format només per set paraules d'una proposició, el verb de la qual és precisament el verb «veure». Als *Nocturns encontres*, del 1947, estrenat a l'Olimpo el 1951, les dues primeres rèpliques de l'HOME 1, de la DONA, no són sinó descripcions de situacions visuals.

Al *Dau al set* del gener-febrer de 1950, Brossa ens dona pures peces d'art conceptual tal com és entès ara, als anys setantes. Són programes per a una participació, orientats cap a situacions visuals precises. Varen ésser escrits el març del 1945 i són presentats amb dibuixos de Tàpies. N'hi ha tres. El més concís és *Das Verfinsterne Blumenbukett*:

«L'espectador contempla una taca de tinta en un full de paper blanc, fent sonar una flauta de canya, sense produir variacions de to.»

El setembre del 1948 planifica una acció amb inflables, amb elements de «minimal» i d'«obra oberta».

«Els globus volen sense direcció fixa.
Aixecaré un globus gegant.
La millor travessia que s'hagi fet amb globus,
en un concurs de globus lliures.»

I a la mateixa *Oda a Louis Armstrong* prefigurava les formes per a la participació, com les que realitzarà més tard Moisès Villèlia.

«Moc una peça endavant.
El contrari en juga una de seva.»

Al número d'abril del 1950 hi ha dos elements nous molt significatius. Un d'ells ultrapassa l'*earth art* i és una mena de programació còsmica fornida per la simple descripció del cel de nit, un dia determinat, amb les constel·lacions principals. L'altre és un «poema visual» a dos temps. Uns elements no escriptuals, purament visuals, s'hi barregen amb els mots. Una cartolina és folrada de verd per un costat. De vermell, per l'altre. A tots dos costats hi ha impresa la llista:

garsa
guatlla

mussol
merla
verdum
passarell
puput
pardal
voltor

Al costat verd, el poeta ha barrat amb tinta el mot «merla».
Al costat vermell, el mot «pardal».

La consciència de la nova problemàtica del poema visual li féu reivindicar poemes visuals anteriors com el d'un vell boix que reproduïa al *Dau al set* del desembre de 1952, amb una d'aquelles cares dobles que del dret són un home barbat i del revés una senyora amb alt pentinat. El text diu :

«Així potser et causi espant,
però si al revés em gires,
és molt faient mon semblant.
El que era barbat ferreny,
gentil dama s'ha tornat
així que l'has capgirat.»

Llenguatge visualitzat

Al teatre de Brossa en general hi ha abundor de frases que no són ni descripcions, sinó simples aparicions de fets casuals en forma d'enumeracions sense verb, per tant sense cap mena d'acció. Tota acció vinculada a aquestes icones cal que l'espectador la pensi pel seu compte.

De vegades són receptes, veritables programes, com quan Amant, a *Gran Guinyol*, diu :

«La peça A forma el casc en forma de corona. S'enganxaran dues plomes, indicades endarrera, a cada banda del cap. Al darrera deixa penjar un vel de paper de seda.»

O quan fa tot un repertori de banderes possibles.

Adhuc quan són actes els que es descriuen, ho són només pels objectes visuals, sense esment de les intencions, com en un Robbe Grillet *avant-la letre*. Per exemple a *Aquí el bosc* és explicada l'acció dels bombers en un incendi, dient :

«Dos bombers s'estaven a la dreta i un altre a l'esquerra, obrien les portes i les finestres. Havien fet el mateix abans.»

Dóna la sensació que, com Meyerhold, vol emprar una «convenció conscient» per a despullar la comunicació de tota emotivitat i deixar que la realitat sigui suscitada d'una manera més pura, que podríem comparar amb la produïda per la «distançiació» de Brecht.

Lògicament s'interessa pel llenguatge dels jugadors de cartes, que no té verbs, com a *La jugada*, i que no pot tenir denotacions morals com el llenguatge amb verbs, encara que pugui conservar-ne les connotacions :

- Per dues i per tres.
- Bola i rei.
- Una.
- Corona!
- Tot.
- Una carta.
- Cinquanta.
- Ui!
- De primera.
- El guany...
- Una.
- I tu?
- Quatre...

El punt més alt d'aquest llenguatge l'expressa abundantament amb formes visuals, sense verb, a l'emotiu diàleg d'amor de la Xarxa, on els enamorats es diuen :

- Sol d'abril.
- Hores bessones.
- Nosaltres.
- Roc i flor.
- Sol i foc.
- Ram i mar.
- Ben a la vora. Bri per bri.
- Mans tremoloses.
- Ben net.
- De nou.
- Riu i...
- Cada matí.
- Formes.
- Ben clar.
- Lent pas.
- Sol meu.

i moltes altres coses.

Intercanvis

Als *Poemes Civils*, publicats el 1961, ha afinat les possibilitats del poema visual encara que el faci només amb paraules, quan suggereix l'intercanvi entre objectes i mots:

«TAULA
(No em refereixo al nom,
sinó a allò que designa.)
TAULA
(No em refereixo a allò
que designa, sinó al nom.)»

o bé quan fa la descripció d'unes instruccions de sastre, expressades en centímetres, o dóna la recepta per a traçar una ratlla des del bec fins a la pota esquerra sobre el dibuix d'un ocell. Habitacions, coses, jardins, hi són dites en termes visuals, però allò més interessant són els jocs amb sortides diferents, en els quals l'acció dels mots és tractada com si fos un objecte. Com «si només en resta un, la cinta cau a la segona paraula. Si en resten dos, serà un aguller de plata. Si en resten tres...» Aquesta confusió deliberada és la que li fa dir: «Mou aquest poema un filferro amagat als versos». Aquesta vegada un objecte és tractat com si fos un fet verbal. El model perfecte d'un programa conceptual és el poema «Tro»:

«En sentir-lo,
trec el rellotge i espero
que brilli un altre llampec.»

Només hi ha visualització. El concepte de càlcul i de temps es produeix a la ment del lector.

Així fabrica un doble fons, però quan diu

«Aquest poema té doble fons»,

ja ens torna a esbullar la troca amb una ambivalència entre fets verbals i fets visuals, que retrobem moltes vegades, com quan diu: «El pla d'aquest poema està situat en un nivell més baix.»

Més enllà, arriba a tractar ja no els mots, sinó els conceptes mateixos, com a coses visibles.

«Entra *amistat* per l'esquerra
i se'n va per la dreta.
Entra *felicitat* amb nas de cera
per la dreta i surt per l'esquerra.»

Hi ha un diàleg entre conceptes i un objecte quan després de donar-nos la nota del restaurant, amb els preus, conceptes, la segona estrofa diu:

«La cartera.»

Altres conceptes de segon grau, l'acte de pagar, el deure de pagar, la valoració de car, barat o absurd, es formen només al cap del lector.

Els mots són les coses

Adhuc cerca, de vegades, que no resti més que la pura visibilitat immediata de les lletres del text i la totalitat dels conceptes escaiguts en contemplar, com quan diu:

«Molt diré
callant en aquest poema.
Que el silenci se'n dugui les paraules
a la profunditat.»

Cada vegada és més explícita la seva manera d'actuar ben definida al preludi d'*El Saltamartí*, del 1969, que diu:

«Aquests versos, com
una partitura, no són més
que un conjunt de signes per a
desxifrar. El lector del poema
és un executant.»

Des del primer moment es fa, doncs, present la pura materialitat visual dels mots escrits:

«Aquí el
títol del llibre s'aixeca
com un teló.»

Certament hi diu coses com «el títol és format amb la lletra inicial dels tres primers versos», o bé:

«Aquest vers és el present.
El vers que acaben de llegir ja és el passat.»

La situació amb mots pot tenir un paper pictòric, com quan un poema diu, a dalt de tot, «el capell», i a baix, «les sabates», un altre diu, a dalt de tot, «Ninot», i a baix «El poble».

Conceptes molt complexos, de qualitats i de relacions entre qualitats d'una mena i entre qualitats i relacions de qualitats de dues menes, com també entre variacions semàntiques, neixen dels poemes paral·lels:

Natural	Llebeig
Torrefacte	Migjorn
Corrent	Mestral
Superior	Tramuntana
Molinets de cafè	Molí de vent

Un cúmulo d'idees sobre tecnologia, ecologia, pedagogia, sociologia neix de la contemplació de cinc objectes diferents:

Xurriaques de carreter
Xurriaques de tralla plana
Xurriaques de rodones
Xurriaques de quadrades
Palmeta

Alguns dels poemes d'*El Saltamartí* són ja purament visuals, sense mots, com *Laberint*, *Teatre*, *Billar*, *Lleteria* o *Il·lusió òptica*.

L'obra plàstica de Brossa

En el domini de la plena poesia visual cal recordar que el desembre del 1956, als aparadors de Gales, al costat de la porta ondulada i el violí empolsegat de Tàpies, les cadires enfonsades de Cuixart i la foto de barraques amb Sagrat Cor, de Pomés, Brossa va construir un aparador amb un gros paraigua blau, de pagès, invertit, i tot de figures de pessebre a dintre, presidides per la figura tradicional del «caganer».

El 1970 publica el seu primer llibre de poesia concreta, *Quadern de poemes*, editat per Ariel, sota la direcció de Pedreira, i amb portada de Tàpies que contenia deu peces.

El desembre del mateix 1970, per encàrrec de *Saltar i parar*, que dirigeix Montserrat Ester, va publicar el llibre de poesia visual titulat *Poemes per a una oda*, amb vint-i-tres poemes.

El concepte de cada poema es desprèn d'una dialèctica interior. És el lector qui l'ha de pensar. Com a espectador hi veurà el conflicte entre la *A* gran i rígida i la *A* petita i plegada que fa pensar en una frase de Chaplin que Brossa cita a *Festa* i que diu: «No m'agrada l'elefant, és massa gran i massa servil».

La *L*, mal feta. La *i*, petita, amb el pic gran, i la *i* gran, amb el pic petit. La *e* que tapa una *c*. La relació O/O, l'objectivització de les dues O, que fan unes ulleres, etc. Aquesta objectivització del text farà arribar a fer passar un text per un embut.

També hi veurà conceptes que ja no neixen de dos pols, sinó d'una polivalència, com el Viatge suggerit per les possibilitats del cavall d'escacs posat al tauler.

D'una manera més subtil el concepte no sols és deduït del mot, sinó que per un *feed-back* el modifica, com passa al mot «llibertat», on les lletres van cadascuna pel seu costat, lluny del veïnatge que les faria fàcilment lligibles.

El poema final, titulat *Oda*, és un full de calendari corresponent al mes de juliol del 1936, imatge radicalíssimament polivalent.

El 23 de gener del 1971 va inaugurar, a Lleida, a la Petita Galeria que dirigeix Magre, amb Josep Iglesias del Marquet i Guillem Viladot, la que Francesc Vicens podia anomenar, a la presentació, la primera exposició de poesia concreta del país. En seguien d'altres, al Principat i a Mallorca.

Segons la definició de la *Concrete Poetry*, que explora Benn a l'antologia publicada a Londres el 1967, aquestes obres obeeixen a la conjunció d'elements fonètics i visuals, l'ús d'elements tipogràfics, unitaris o seriatos, el de símbols de diferents codis de comunicació, la valoració òptica del símbol semàntic, el valor de l'espai on el signe és posat, i la integració de fotografies, esquemes i gravats.

De les obres de Brossa era significatiu el *Poema de l'alliberament*, format per una quadrícula i la inicial A fora de la quadrícula.

El mateix 1971 projectà dos poemes visuals per a ésser impresos a les bosses per a llibres de la llibreria Cinc d'Oros, de Barcelona, que representa Bardonaba. Un era un poema titulat *Espanya*, amb un naip de l'anomenada baralla espanyola, que conté vuit copes. L'altre porta el títol *Lletra doblegada*, i realment amb la construcció de la bossa la A impresa hi és doblegada.

L'obra corpòria

L'any 1971 hem pogut veure el desenvolupament de l'obra corpòria de Brossa, de la qual el paraigua amb el «caganer», de Gales, del 1956, era un avant-tast.

Cal observar que per a ell la forma de presentació, el ritus, agafa tanta importància com el treball material mateix. L'enjòlit creat per les capsas que contenen els objectes, el misteri, l'expectació de l'anada i vinguda posant cada objecte sobre la taula, la manera de posar-lo i el número final, com de revista, de la presentació múltiple, pertanyen al seu món de prestidigitador.

Vaig assistir a una cerimònia d'aquesta mena, a casa de Tàpies, en presència de Sir Roland Panrose i Julie Lawson, d'una eficàcia expressiva molt considerable.

Eren objectes d'art pobre, riquíssims de connotacions i que tats plegats definien una atmosfera coherent.

Hi havia l'encenedor peladits — el més popular encenedor, emprat pel personatge — on una llarga serpentina enroscada substituïa la llarga metxa tradicional.

La capsas de llauna, rodona, per a tabac de pipa, que en destapar-la veïem plena de confetti.

La capsas de llumins socarrimada.

La pipa amb el netejador que en surt pel forat de xuclar.

La tira de cortina d'espart acabada amb un ham.

El llibre de poemes, enquadernat en tela, amb titulars, amb totes les pàgines en blanc.

Un fragment de partitura tallat en forma de tira i enganxat pels extrems, de manera que forma una anella, i la seva melodia es converteix en un sense fi.

La pastilla de sabó amb una empremta digital.

La plantilla de sabata amb el mot «camí» escrit.

L'agulla d'estendre la roba, desballestada, que ja no pot agafar, amb el títol «llibertat» escrit.

Un punt sobre una A.

El porró de vidre amb uns daus a dintre.

El tap de cervesa «Estrella Daurada» amb el suro de la part de dins retallat en forma de lluna.

El tap d'ampolla de licor amb una espina d'arengada que li penja per dessota.

Les ulleres trencades, amb els vidres molt bruts, entelats.

Un examen d'aquests objectes fet en conjunt els identifica amb una tonalitat morta de coses velles, com la que solen tenir les parades dels encants i que expressa per ella sola la pobresa i la tristesa humanes que la ciutat industrial segrega com un subproducte. Si de la tonalitat passem a observar els objectes per separat hi veïem la biografia de la majoria anònima.

Els estris de fumar que no se separen dels homes. La cortina de la botiga del barri, que cada dia toquen les dones. La pastilla de sabó, l'agulla d'estendre, el porró, el tap de cervesa, les ulleres...

Quan anem a veure les relacions internes hi veurem néixer els signes d'unes articulacions.

Alguns objectes, des d'aquest punt de vista, obeeixen al clàssic esquema de saviesa popular, del «regador regat», imatge d'un latent i possiblement impotent desig de justícia.

És el cas de la capsa de llumins socarrimada.

És el cas de la pastilla de sabó embrutada.

D'altres alludeixen l'estructura de les opinions de Brossa sobre teatre amb el personatge que copia el públic i amb l'actor que no difereix del personatge, d'on resulta que les perruques i els nassos postissos són la realitat social. La substitució d'actituds reals per atributs de fira hi respon.

És el cas del peladits amb una serpentina per metxa.

És el cas dels confetti en lloc de tabac de pipa.

D'altres obeeixen a la idea popular del fat, definida pel proverbi de «Déu dóna faves a qui no té queixals», que expressa la presència constant, a la vida proletària, de realitats que serveixen precisament per al contrari d'allò perquè haurien de servir.

És el cas de les ulleres entelades.

És el cas de la pipa obstruïda pel seu netejador.

Hi ha l'allusió a quelcom que és encara un grau més fort, a l'engany i la trampa deliberats.

És el cas de la tira de cortina feta per a deixar passar, però que duu un ham per enganxar.

És el cas del tap de licor que té l'espina d'arengada a sota.

Hi ha la consciència que, en un món on tot és fet al servei d'una altra gent que no és la gent corrent, els mots i les coses ens fan nosa i només a través del silenci i del no-res l'home pot trobar-se lliure.

És el cas del llibre de poemes en blanc.

Hi ha l'excitació a la lluita, a la destrucció de les estructures.

És el cas de l'agulla d'estendre, desballestada, que ja no podrà agafar més, amb el mot «llibertat» escrit a l'esquena.

Hi ha la manipulació dels llenguatges. L'intercanvi entre significant i significat, entre materialitat i lectura, tan freqüent al *Saltamartí*.

És el cas de la melodia que es fa sense fi perquè han enganxat els extrems del pentagrama.

És el cas de la forma impossible de la A amb el punt de la i, del punt de la i amb la A.

És el cas de la plantilla de sabata on el camí hi és en forma de mot escrit.

Hi ha, per últim, la manca d'esperança dels pobres en la vida real, que els fa confiar en les coses desconegudes. En l'atzar o en els astres.

És el cas dels daus dintre el porró, signes de sort que actuen com un vi embriagador per als sommiadors que quinieles.

És el cas del tap de cervesa — altra vegada la beguda barata, però entusiàstica — on l'estrella d'or i la lluna fan oblidar la pobresa del món immediat per a somniar en un lloc net, clar, lluminós i sense injustícia.