

***ELS ENTRA-I-SURTS DEL POETA. RODA DE LLIBRES (1969-1975) DE JOAN BROSSA O
LA RECERCA D'UN NOU LLENGUATGE ENTRE LA IMATGE I LA PARAULA***

Marc Audí, Glòria Bordons

Universitat de Barcelona

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

*Xt! És millor la imatge
que no pas el comentari.*¹

El concepte de «transformació» és molt pertinent a l'hora de descriure processos formals a l'obra poètica de Joan Brossa, que com és sabut era un gran admirador de Fregoli i del transformisme².

Efectivament, podríem dir que Brossa aplicà sempre la metamorfosi a la seva producció. El terreny en què es mogué fou el de les fronteres. Treballà en registres i gèneres ben diferents: poesia, teatre (altrament dit, poesia escènica), prosa, guions de cinema, poesia visual, objectes i poemes corporis (o poemes al carrer). I dintre de cadascun li agradà d'anar fins als límits i traspasar les convencions establertes.

Així mateix, el concepte de transformació s'adequa també al context biogràfic de Brossa al tombant de l'any 1970, i també a les circumstàncies editorials que li permeteren fer públics els poemes visuals que fins llavors havien tingut un horitzó d'expectatives molt reduït.

Ens hem proposat d'estudiar, en el cicle de set llibres d'*Els entra-i-surts del poeta*, escrits entre 1969 i 1975, les maneres com Brossa transforma llenguatge i imatge, passa de l'un a l'altra, amb el que sembla una voluntat sistemàtica –i lúdica– de diluir-ne les fronteres. Aquest exercici de transformisme dugué Brossa a experimentar més enllà del *collage*, de la poesia visual tal com l'havia practicada fins a finals dels anys 1960, i de la poesia concreta –que fou per a ell una font molt important d'idees. Els set llibres són un cas pràctic d'escapisme davant d'intents de tipologies.

¹ «Llampec», *Ot* (Brossa 1984: 113).

² En aquest sentit cal recordar el llibre *Fregoli*, de 1969, fet en col·laboració amb Antoni Tàpies i editat per la Sala Gaspar. Per aconseguir el material al voltant del transformista, Brossa remogué cel i terra i acudí a l'Institut italià de cultura i a amics italians com Adriano Spatola per aconseguir-la.

1. CONTEXT D'ELS ENTRA-I-SURTS DEL POETA

Brossa incorporà la visualitat a la seva obra des dels seus començaments com a poeta. Entre 1941 i 1947 realitzà uns poemes que ell anomenà «experimentals». Alguns estarien en el camí dels cal·ligrames o les paraules en llibertat, però d'altres ja anunciaven les futures experiències amb les lletres i els signes, com l'anomenada arrel quadrada de 1941, en què s'hi troben uns signes de puntuació i una «v», o bé el símbol d'una arrel quadrada, segons el que hi interpreti l'espectador³. També caldria destacar aquí el poema-*collage* de 1947 on es combinen unes síl·labes sense sentit amb unes agulles. Per a Victoria Combalía (1991: 32), aquest poema «es uno de los mejores de toda su producción, por su simplicidad y por su capacidad de evocar un mundo mágico sin hacer alusión a lo anecdótico de este mundo»⁴.

De 1943 és el seu primer objecte, un tros de paper trobat al carrer i que va titular «Escorça». Més endavant, l'any 1951, munta ja un objecte de manera especial (no som ja, doncs, dins de l'objecte trobat): un martell combinat amb una carta de joc partida, les dues meitats de la qual provenen de cartes diferents. El titula igualment «poema experimental» i formaria part, junt amb d'altres fets amb paper, de la primera exposició col·lectiva que el grup Dau al Set va fer a la Sala Caralt de Barcelona aquell mateix any. Més endavant continuaria amb experiències similars en exposar l'any 1956 a l'aparador de la sastreria Gales de Barcelona un paraigua amb un pessebre i el caganer a dins.

I el 1959 començaria a confegir el que ell anomenaria «Suites de poesia visual». Era la primera vegada que Brossa utilitzava l'etiqueta «visual» per a una obra. Es tractava d'una successió de fulls que formaven un conjunt (com si d'una «suite» musical es tractés) on cada element tenia un caràcter diferent. En aquests llibres que van entre 1959 i 1962, la tècnica predominant és el *collage* (hi inclou qualsevol tipus d'element: papers diversos, però també agulles, roba, escuradents, etc.). Aquest treball, desconegut per molts llavors i que roman en gran part inèdit, fou constant durant la dècada dels seixanta.

Brossa començà a compondre el cicle de set llibres d'*Els entra-i-surts del poeta* el 1969, en un moment de veritable explosió creativa en l'àmbit de la poesia visual. Les darreres *Suites de poesia visual* de 1968 i 1969 i els *Poemes habitables* de 1970 en són una mostra extraordinària, i anuncien alguns camins formals que retrobem a *Els entra-i-surts*. Amb les *Suites* Brossa havia trobat la manera d'articular imatges per crear efectes de sorpresa, d'humor, o bé senzillament jocs

³ Veg. Dencker 2008, per conèixer una interpretació poc convencional d'aquest poema.

⁴ A l'article, Combalía transcriu una anècdota explicada pel mateix Brossa sobre aquest poema visual: com Salvador Aulèstia, un pintor que practicava la màgia, el va avisar que les síl·labes eren un «mantram» i que la peça tenia un component ocultista molt fort.

de formes i de colors: un treball en continuïtat que no permetia el poema visual solt. A *Els entra-i-surts del poeta* Brossa utilitzà també efectes serials, com veurem més endavant. I el 1970, dins del cicle dels *Poemes habitables*, a *Poemes per a trobar entremig dels fulls d'un llibre* i a *Set poemes entremig d'un llibre* Brossa donà una clau per entendre la manera com la seva poesia visual, que tot just començava a ser publicada, podia inserir-se dins d'un llibre de poesia literària. «Aquests poemes caldria mostrar-los entremig dels fulls d'un llibre qualsevol», diuen les instruccions del poeta. Veritables artefactes visuals, els poemes d'aquest tipus tenen per a Brossa un potencial distributiu tan infinit com les transformacions formals que podem generar, tot canviant-los de context. El gest d'inserir poesia visual dins d'un context inesperat, que és la constant que analitzem en aquest article, no prové doncs únicament de necessitats editorials que permetien a Brossa mostrar aquesta part de la seva obra sota l'aixopluc de la poesia literària, que té els canals de difusió molt més rodats. Responia també al gest formal atzarós practicat als *Poemes habitables*, i que Brossa també desenvoluparia en aquests poemaris. El punt extrem, el mostra la inserció d'un tovalló de paper entre les pàgines d'un llibre de poesia literària, com succeeix amb el poema visual «Gana» (Brossa 1983: 112-113). El lector és convidat a desplaçar el poema i eventualment a divertir-se amb els jocs de transparències que poden aparèixer amb l'escriptura d'altres poemes literaris. Són experiments que Brossa realitzà durant aquells anys, amb la intenció d'investigar sobre les maneres de publicar poesia visual i de posar-la a l'abast dels seus lectors: *Els entra-i-surts del poeta* en són la mostra més patent, així com l'antologia *Poemes visuals* (Brossa 1975), que féu ell mateix a partir d'una selecció dels *Poemes habitables*.

D'altra banda, el cicle d' *Els entra-i-surts del poeta* se situa en continuïtat amb l'edició de *El saltamartí* (1969, però escrit el 1963), primera publicació de poesia literària de Brossa que incloïa poesia visual. Això succeïa una mica abans de *Poesia rasa* (Brossa 1970), que el consagrà definitivament com a poeta literari. Per primera vegada Brossa combinava dins d'un mateix llibre dues parts de la seva obra poètica fins llavors separades. Al «Pòrtic» del llibre, Pere Gimferrer (*in* Brossa 1986: 8-9) defineix la intenció comuna en l'obra visual i l'obra literària de Brossa:

Precisament, el treball de Brossa s'orienta en el sentit d'assolir el màxim de diafanitat, i per això és possible d'emparentar-lo amb la pintura o amb el teatre. Els poemes de Brossa, en isolar brutalment zones de la realitat (fragments de converses, descripcions minucioses, dades en juxtaposició), creen un nou espai [...] equiparable a l'espai pictòric o bé a l'espai escènic. Encara més: a vegades, el text desapareix, i ens trobem llavors en el domini de la poesia visual. [...] Aquesta és l'arrel de la funció revulsiva de la poesia brossiana: denuncia i nega, no tan sols la fal·làcia de la realitat i del llenguatge establerts, sinó la de la poesia mateixa. Només refusant el convencional —és a dir, allò pactat prèviament, allò viciat pel sistema de relacions existent i previ a l'escriptura i a la lectura— ens serà possible d'arribar a aquesta nova realitat poètica.

Els poemes visuals inclosos a *El saltamartí* contenen de vegades elements visuals mínims, com al poema «Camí» o «Avui» (Brossa 1986: 23 i 24, però en d'altres ocasions es tracta d'una il·lustració o d'algun altre element extret de la realitat acompanyat d'un element lingüístic important, com és el títol (és el cas de «Lleteria»). Poc després, en els llibres dedicats a Fregoli, *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* o *Petit Festival* de 1965⁵, abundaran els poemes visuals d'aquest tipus, és a dir, amb un títol que en condiciona la lectura, com «Tres transformacions d'un pal» (Brossa 1980: 229).

Cal dir que durant aquests anys la poesia concreta arribava a la península. Concretament, Eugen Gomringer, que l'any 1953 havia publicat el llibre *Constel·lacions* i el 1955 un manifest en el qual definia la poesia concreta, estigué a Barcelona l'any 1965, convidat pel Club 49 i posteriorment a Madrid el 1967 i el 1968 ja que es feren una sèrie d'actes a l'Institut Alemany, entre els quals una exposició de poesia experimental. Brossa en tenia el catàleg, a través de Gómez Liaño, el qual l'hi havia enviat en una carta per l'interès que Brossa havia manifestat a saber el que s'estava fent a Madrid. Aquest moviment tingué molt d'èxit aquells anys i Brossa participà, juntament amb Guillem Viladot i Josep Iglesias del Marquet, a la primera exposició de poesia concreta que es féu a Catalunya (l'any 1971) a la Petite Galerie de Lleida, patrocinada per l'Alliance Française & L'Esbart Màrius Torres del Sícoris Club.

Eren els anys també en què començava l'art conceptual. Un precedent en aquest camp el representa el llibre de bibliòfil que Brossa realitzà l'any 1965 conjuntament amb Antoni Tàpies, *Novel·la* (Brossa 1965) en què la participació poètica consistia en la inclusió dels documents administratius que una persona aplega al llarg de la seva vida (des del certificat de naixement fins a la factura de pompes fúnebres). D'altra banda cal tenir en compte també que Brossa començà d'una manera sistemàtica a elaborar «objectes» a partir de 1967⁶.

Al tombant dels anys 1969-1970, «la varietat d'implicacions en nivells diversos que presideix l'experiència brossiana conflueix en una concepció de tanta nitidesa en els resultats i de tan pacient i rigorosa elaboració en el procés que hi despulla el nucli viu del poema», com diu Gimferrer (*in* Brossa 1986: 9). La «nova realitat poètica» de Brossa és un diàleg entre gèneres que serà molt fructífera a les més de mil vuit-centes pàgines del cicle d'*Els entra-i-surts del poeta*. La poesia visual hi dialoga amb la poesia quotidiana, que Brossa havia encetat com és ben sabut el 1951 aconsellat per João Cabral de Melo a *Em va fer Joan Brossa*. Al llarg dels anys 1950 i 1960, aquesta poesia que «isola brutalment zones de la realitat» (Gimferrer *in* Brossa 1986: 8) és molt present a l'obra brossiana, però sempre des de la llengua. Entre els anys 1959 i 1961 observem un

⁵ Publicats el 1969 en llibre de bibliòfil i el 1980 dins *Rua de llibres* (Brossa 1980).

⁶ En aquest sentit cal dir que la primera exposició de poesia visual i objectes de Brossa és l'any 1969 a la Galeria Prats.

paral·lelisme estètic patent entre reculls com *Poemes civils* i la poesia visual matèrica de les primeres *Suites de poesia visual*.

La recerca d'una veu poètica neutra davant de la realitat, que pugui aïllar-ne fragments i transcriure'ls, té aplicació plàstica a la poesia visual, amb la pràctica quasi sistemàtica de les tècniques de *collage* i d'*assemblage* de materials manufacturats de recuperació. Es tracta, doncs, de dos vessants paral·lels però que per raons editorials, i potser perquè Brossa tampoc hi pensa encara llavors, no troben un terreny comú. El llibre, a *El saltamartí* i a *Els entra-i-surts del poeta*, és aquest espai compartit. Però no es tracta de juxtaposar gèneres impermeables, sinó d'imaginar un terreny comú on llengua, objectes, imatges i gest puguin dialogar. Inevitablement, aquests diàlegs desemboquen en un seguit de transformacions, tant de la poesia literària com de la poesia visual. Brossa ja havia inserit poesia visual dins de llibres, com hem vist, però aquest gest, a l'hora d'organitzar veritables llibres híbrids com *Els entra-i-surts del poeta*, fa sorgir formes noves que suren en uns llimbs entre text i imatge: una «nova realitat poètica».

I aquesta nova realitat, una mena d'aiguabarreig, és fruit de la recerca permanent de Joan Brossa, d'aquestes entrades i sortides que donen títol al conjunt de llibres⁷. Segons Josep Romeu (1990): «Joan Brossa en aquests poemaris entra i surt successivament de la poesia i la realitat que l'envolta i que ell plasma en poemes amb naturalitat i amb voluntat de joc i precisió en els termes de les seves descripcions i definicions».

El conjunt de llibres motiu d'aquest estudi és un bon exemple de posada en escena dels poemes i de la manera com Brossa treballava tot construint els poemaris poc a poc, procurant contrastos i confeccionant seqüències. Partint de la realitat més diversa, Brossa desplega totes les seves tècniques fins convertir les paraules en una altra realitat més autèntica que la viscuda. Ell mateix ho deixa clar en el darrer poema d'*Ollaò!*:

SEGON FINAL

Rellegeixo els poemes anteriors per redactar
el següent i m'estranya la meua manera alhora
alegre i melangiosa. Amago els jocs de cartes i cullo
el pa que trepitjo. He deixat de fer d'actor per ser
només testimoni.

D'altra banda, aquestes transformacions del mag poeta no són possibles sense la visualitat, patent en tots els poemaris encara que només sigui pel contrast de les paraules amb el blanc de la pàgina. Ho diu de manera explícita en el poema que només té la paraula «que» (Brossa 1985: 167): «(La realitat del poema només resulta comprensible per contrast amb la pàgina blanca; aquest mot en un text qualsevol no tindria cap mena de relleu)».

⁷ Per veure més extensament la importància que els títols tenen en aquests poemaris, veg. Bordons 1990.

El que intentarem veure a partir d'aquí són els diferents tipus de visualitats presents en la «Roda de llibres», dins d'una manera de transgredir els límits del llenguatge única en els anys en què es produí i més enllà del seu temps i espai, com ja havia indicat Josep Romeu (1990):

Unes descripcions i unes definicions, doncs, basades en coses i en fets quotidians que tenen la virtut, en la seva aparent senzillesa i per gràcia de la ironia i de la malícia de l'autor, de penetrar-hi subtilment i de convertir-los en entitats diferents insòlites més clarificadores, més enllà de la seva pròpia normalitat, en un joc agut, no ja d'interpretació de la realitat profunda o la interrealitat de les coses, els símbols i els conceptes a través de l'anàlisi detallada dels seus components, en un exercici lúdic únic en la poesia de tots els temps.

Hi ha, però, un darrer element determinant, que cal tenir en compte a l'hora de descriure els poemes d'*Els entra-i-surts del poeta*. Com a *El saltamartí*, Brossa treballa amb un editor i en un format precís, el llibre imprès, que imposa criteris formals *a priori* més estrictes que quan es tracta de produir o reproduir una obra plàstica. Per exemple, la tipografia molt unificada dels llibres pot fer-nos llegir tal poema com un poema literari malgrat que vingui d'un *collage* previ. En aquest cas, el que seria indiscutible editat com a serigrafia (tècnica que Brossa practica freqüentment a partir del 1978) passa desapercebut al llibre imprès. La tipologia que proposem tot seguit no pot resoldre definitivament tots els casos, ja que per això caldria tenir, a banda de tots els originals dels poemes visuals inserits, també una constància de l'intercanvi entre poeta i editor a l'hora de maquetar el llibre i de les decisions preses en aquell moment. Aquest treball, quan és possible, mostra fins a quin punt la difusió d'una obra depèn d'elements externs al creador. La crítica d'art insisteix cada cop més sobre la diversitat d'actors i d'oficis que intervenen per arribar a una «versió definitiva» d'una obra (Becker 1988: 209):

Les choses s'éclaircissent, me semble-t-il, si l'on part de l'idée qu'une œuvre d'art doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment. (...) L'œuvre prend forme à mesure que s'opèrent ces choix.

El cas de Brossa, singularment a *Els entra-i-surts del poeta*, n'és un camp d'aplicació molt pertinent.

2. TRANSFORMACIONS DEL CONCEPTE DE POESIA VISUAL A *ELS ENTRA-I-SURTS DEL POETA*: UNA TIPOLOGIA

Els entra-i-surts del poeta representen, doncs, la recerca d'un llenguatge híbrid, entre textualitat i visualitat. La descripció del que entenem per *poesia visual* a l'obra de Brossa ha de tenir

en compte els marges al voltant d'aquest concepte, que el poeta s'esforçà d'explorar sempre⁸, amb la voluntat d'establir una continuïtat amb la poesia literària. A partir de finals dels anys 1960, la presència de títols augmenta en els poemes visuals, la qual cosa els acostava a la presentació habitual del poema literari a la pàgina d'un llibre imprès. Els *Poemes habitables* de 1970⁹, com també molts d'*Els entra-i-surts del poeta* en són una mostra.

La tipologia que presentem és una enumeració de les transformacions o modificacions que la poesia visual brossiana mostra en uns anys en què la paraula té cada cop més rellevància. Partim, doncs, de la voluntat contrària del poeta, la d'esborrar categories. Malgrat tot, l'estudi acadèmic i la tasca de catalogació de la seva obra necessiten proposar feines ingrates com la de classificar objectes que cerquen allunyar-se de compartiments. Establím aquesta tipologia a partir d'elements formals interns (presència de diversos elements gràfics, de tècniques de composició, etc.) i també d'elements formals externs al poema *a priori* però que, com hem dit, tenen un paper determinant (edició, reproducció, difusió). La tipologia intenta resseguir la continuïtat de la imatge cap al text, dels poemes visuals als poemes literaris que són el possible fruit d'una tècnica plàstica, com és el cas de les calcomanies i encara més de les transcripcions. De la poesia visual pròpiament dita a la descripció de «trets de visualitat» –o de les transformacions que pateix el concepte– que podem aïllar dins de poemes que no deixen de ser literaris. Finalment, hem reservat una categoria a aquells poemes que funcionen només si el lector acciona el poema, és a dir quan fa alguna acció, com per exemple la de girar la pàgina.

1. Poesia visual

Podem descriure la poesia visual¹⁰ de Brossa com una combinació d'almenys dos (i molt sovint no més de dos) elements d'entre els que enumerem a continuació:

- a. un suport-paper descontextualitzant
- b. un/diversos materials descontextualitzats inserits i/o disposats sobre el paper
- c. i/o la traça d'un gest – estripar, retallar, foradar, cosir, tatxar...
- d. i/o un text (lletres, xifres, signes, mots, grups nominals, rarament frases) inserit per *collage* en sentit estricte, la tipografia del qual ha estat fixada pel poeta

El primer element és sempre el full de paper, la pàgina. Això és vàlid tant per a la poesia visual anterior a *Els entra-i-surts del poeta* –fins i tot quan Brossa demana de desplaçar poemes i

⁸ Cal recordar que un dels primers poemes visuals, publicat a la revista *Dau al Set* el 1950, presentava un llistat de noms d'ocells amb un sol element gestual. Era ja poesia visual i malgrat tot es tractava de text.

⁹ Per aprofundir en aquest aspecte i en les diverses funcions que tenen els títols a la poesia visual, vegeu «Joan Brossa 1970: presentació i context dels *Poemes habitables*» (DD AA 2008: 319-335).

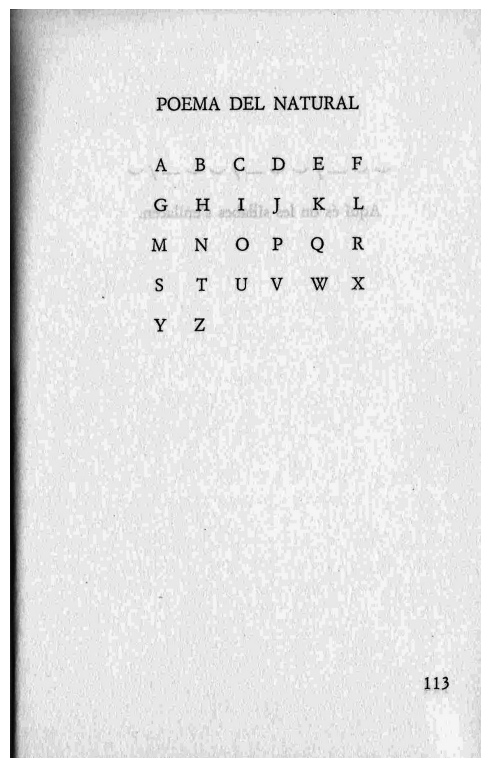
¹⁰ La poesia visual responia a la voluntat de Brossa de compondre una poesia directa, arrelada en la realitat contextual i projectada cap al lector-espectador sense la mediació expressiva de la llengua.

d'inserir-los dins d'altres llibres– com, potser encara més, per a la poesia visual a partir del tombant del 1970. El cas de «Gana» (Brossa 1983: 112-113) no n'és una excepció ja que, a banda del suport de paper del tovalló, no es pot entendre sense la seva inserció dins de les pàgines del llibre. Com a suport, el paper recull els diversos elements *collés* o *assemblés* i permet d'establir la simultaneïtat problemàtica, sorprenent, que és un *collage*. Com veurem, a *Els entra-i-surts del poeta* Brossa insisteix sobre el valor (de pantalla o de finestra) de la pàgina en blanc, tot reivindicant-ne també el valor plàstic *per se*.

El segon tipus d'elements és gairebé absent del cicle d'*Els entra-i-surts del poeta*, exceptuant sempre el cas de «Gana», però segueix sent molt present a *Poemes habitables*.

El tercer tipus és la traça d'un gest del poeta damunt del suport de paper. El suport guanya plasticitat i participa activament en el poema. Aquest pot ser l'obertura d'un forat a la pàgina –per exemple a «Aigua» (Brossa 1983: 289) –, la presència de gargots (Brossa 1986: 72, 209), etc. Aquests casos són relativament freqüents a *Els entra-i-surts del poeta*.

El quart tipus, els elements gràfics textuals, és el més freqüent a *Els entra-i-surts del poeta*. «Poema del natural» (Brossa 1986: 113) n'és un exemple ben clar: damunt de la pàgina blanca, tan sols les lletres de l'alfabet.



A d'altres poemes Brossa utilitza senyals, retalls de premsa (Brossa 1983: 145), etc. Aquest punt és també el més conflictiu, si tenim en compte els elements formals exteriors al poema. La dificultat (i el cost) de mantenir els *collages* al llibre imprès sense perdre'n la materialitat fa que tot sovint veiem com a poemes literaris textos que molt probablement van ser creats seguint les mateixes tècniques que per als poemes visuals. Com dèiem, la tria tipogràfica homogènia al conjunt

dels reculls (amb variants de tipografia més properes a la cal·ligrafia manual o fins i tot la reproducció de la lletra mateixa de Brossa) desdibuixa la visualitat de poemes com «Poema del natural». Editat en serigrafia, les lletres de l'alfabet tindrien immediatament un valor icònic molt més sensible i proper a poemes visuals brossians molt més coneguts.

La poesia visual que correspon a aquests elements descriptius és de bon tros la més nombrosa de les propostes híbrides d'*Els entra-i-surts del poeta*. A *Askatasuna*, per exemple, la poesia visual i els poemes que tenen trets de visualitat representen més del 35% de la totalitat dels poemes, i entre ells, més del 59% segueixen aquests quatre principis. A *Calcomanies* la poesia visual i els trets de visualitat hi són menys presents, el 17% del total, mentre que la poesia visual representa pràcticament el 50% dels casos.

2. Cal·ligrama

Brossa utilitza el cal·ligrama amb relativa freqüència: el cal·ligrama tradicional i una extensió del concepte que desenvolupa a finals dels anys 1960, el cal·ligrama formal. El primer, com és a bastament sabut, fou un punt d'unió entre la tradició poètica dels *carmina figurata* i la modernitat d'Apollinaire¹¹. A Catalunya la forma entrà de manera paral·lela al futurisme aproximadament entre 1914 i 1916. Tant Josep Maria Junoy com Joan Salvat-Papasseit, Carles Sindreu o Joaquim Folguera el conrearen amb molt d'èxit. El cal·ligrama tradicional proposa una disposició de l'escriptura amb voluntat figurativa: la forma repeteix el significat del poema, de manera global o parcial. Brossa començà la seva poesia experimental el 1941 amb un cal·ligrama clarament inspirat en *Poemes en ondes hertzianes* o *L'irradiador del port i les gavines*, tant formalment com temàtica. Però es distancià d'aquesta forma que utilitzava segons ell l'experimentació visual de manera massa superficial, redundant i decorativa.

Em sedueix aquest afany de portar el poema fins a un punt increïble de rigor intel·lectual. [...] [Mallarmé] és el veritable precursor i no pas Apollinaire. Els cal·ligrames, més que en el llenguatge en ell mateix, es basen en la plasticitat dels versos damunt del paper. Mallarmé va més a fons; despulla la paraula i aleshores en fa unes ordenacions que ningú no havia imaginat abans que ell. Podríem parlar de «metallenguatge» o del llenguatge del llenguatge. (Coca 1992: 105)

Com veiem, la voluntat de Brossa sempre era la de cercar una «nova realitat poètica» en la qual la imatge o el contorn del poema no fos il·lustratiu, sinó que tingués un valor propi. Tot i això, no deixà mai de banda del tot el cal·ligrama, i a *Els entra-i-surts del poeta* trobem força exemples tradicionals. Aquest aspecte de la producció brossiana està emparentat directament amb la poesia visual per la tècnica emprada, que en el cas de Brossa sempre és el *collage*.

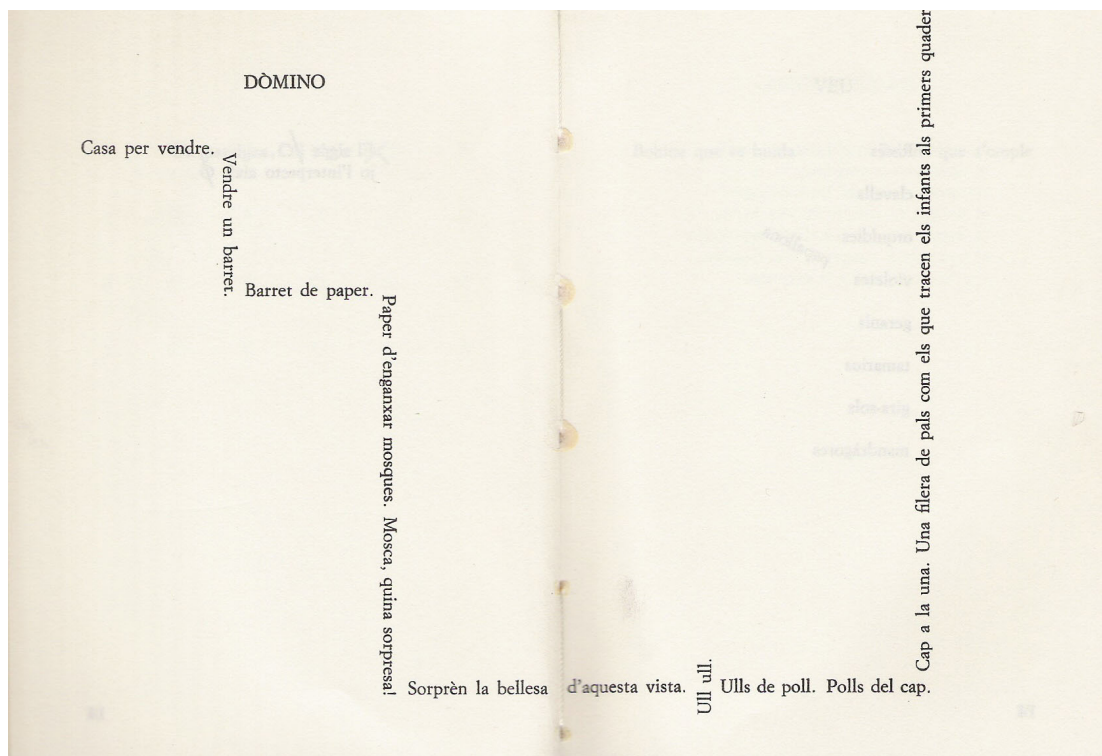
¹¹ Se'n poden trobar mostres ben diverses a Molas i Bou 2003.

La poesia experimental de la segona meitat del segle XX renovà la tradició cal·ligramàtica, i Brossa també hi participà a partir de finals dels anys 1960. *Les constel·lacions* d'Eugen Gomringer, que fundaren la poesia concreta en sincronia amb el grup brasiler Noigandres, fan un ús figuratiu de la paraula, a vegades d'un segment verbal molt reduït, tot evitant el lirisme del vers o de la frase. La lletra i la paraula nua és el material de la poesia, com ho eren els sorolls quotidians per a la música concreta. Brossa, que no volgué mai incloure's explícitament en el moviment internacional de la poesia concreta però que en tenia ple coneixement, també utilitza a *Els entra-i-surts del poeta* la paraula i la lletra, el significat, com a suport plàstic, tot cercant a partir del significat d'aquest material mínim una possibilitat d'expressió.

Però també renova la tradició amb el que podem anomenar cal·ligrama formal. En aquest cas,

El títol transforma el joc plàstic del poema visual en el que podríem anomenar cal·ligrama formal, i trasllada la tècnica poètica heretada d'Apollinaire —on sovint el títol dóna la clau de la forma que adopta el text— al gest plàstic i no al contingut. (DD. AA. 2008: 326).

És així com Brossa evita que la forma del poema sigui il·lustrativa, un «ideograma líric» com anomenava Apollinaire els cal·ligrames. La forma és llavors el fruit d'una tècnica de composició i no d'un afany d'expressivitat verbal. Aquest tipus de cal·ligrama és freqüent als *Poemes habitables*, on Brossa gaudeix d'una major llibertat de materials.



(Brossa 1984: 12-13)

3. Signes

També el 1941, ben als inicis de la seva obra poètica, Brossa compon un *Poema experimental* únicament amb signes, com hem dit més amunt: una arrel quadrada trencada, una línia de punts, el que podrien ser accents gràfics i un asterisc. El poema, contràriament al cal·ligrama que hem esmentat, no té cap element verbal. En aquells moments inicials Brossa ja s'interessava pel «llenguatge del llenguatge» com Mallarmé. És a dir, feia servir totes les manifestacions gràfiques i inscripcions que podem utilitzar dins de l'escriptura. L'expressió no podia estar supeditada a l'escriptura o a la llengua, ni tan sols a la poesia. Brossa proposava de passar d'una reflexió metapoètica i metalingüística a un treball a partir de tots els sistemes d'anotació i de figuració.

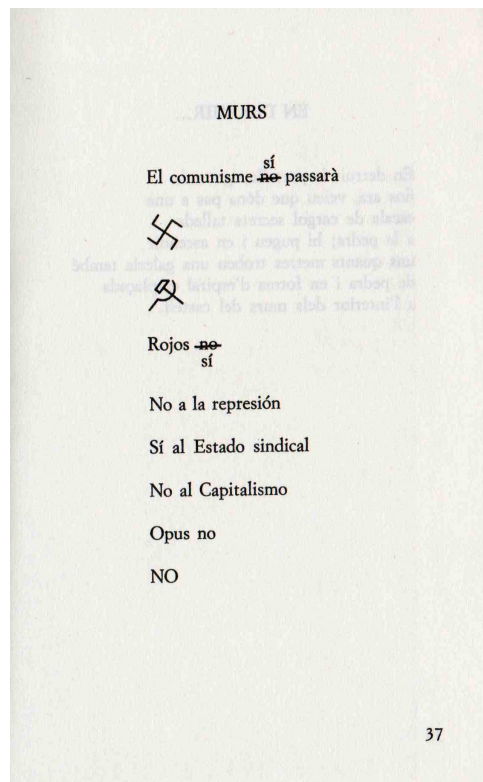
Ultra amb mots jo escriuria amb notes

musicals; d'aquesta manera assajaria

l'escala de forces de què disposa el llenguatge. (Brossa 1984: 155)¹²

Tal com deia Schwitters, a la poesia, tots els materials s'hi valen, i Brossa és hereu dels manifestos de la poesia Merz i *i*.

Brossa compon poemes visuals a partir de signes ja existents (recordem una vegada més que a banda dels primers poemes experimentals dels anys 1940 els materials de partida són recuperats i redistribuïts). A *Els entra-i-surts del poeta* Brossa distribueix amb relativa freqüència signes dins de poemes literaris. Un bon exemple n'és «Murs» (Brossa 1984: 37)



¹² Veure també «Lletra sense pedals», in *Calcomanies* p. 37.

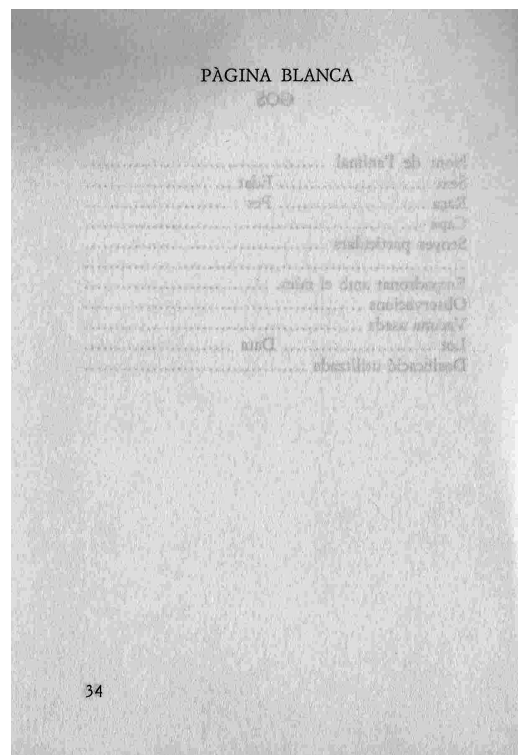
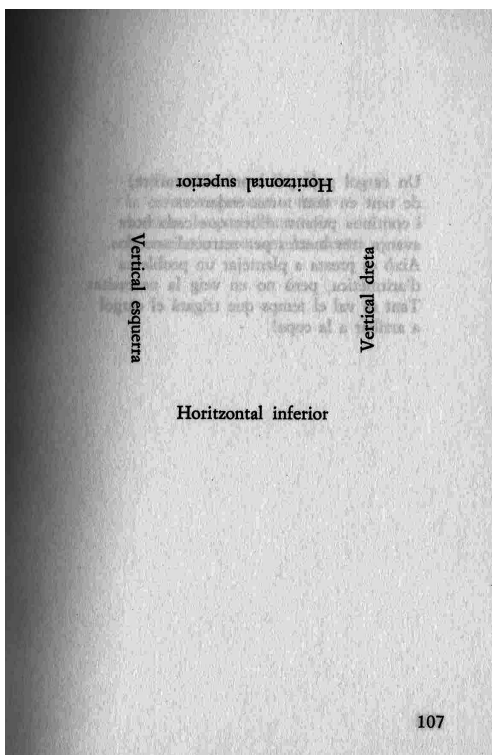
Aquest poema mostra la visualitat dels *graffitis* recollits per Brossa als carrers. Tenen una funció de sinèdoques mudes però molt expressives. Brossa creua eslògans i proclames verbals amb signes visuals. Tant la disposició del poema en forma de llistat de paraules, com la càrrega discursiva de cada enunciat apropen *a priori* el text a un poema literari, però els «trets de visualitat» dels quals parlàvem fan trontollar la pertinença genèrica del poema. El títol, que recorda que les parets també poden ser pàgines, reserva al poeta una tasca transcriptiva, però també d'observació visual. Aquest poema ens és molt útil també per passar als dos següents tipus: la calcomania i la transcripció.

4. Calcomania

La pàgina és sempre el suport de la poesia visual de Brossa. A *Els entra-i-surts del poeta* el poeta explora aquest suport contínuament per donar-li funcions noves. Fruit d'aquesta experimentació sorgeix la tècnica de la calcomania, que Brossa explica al recull i poema homònims (Brossa 1985: 109):

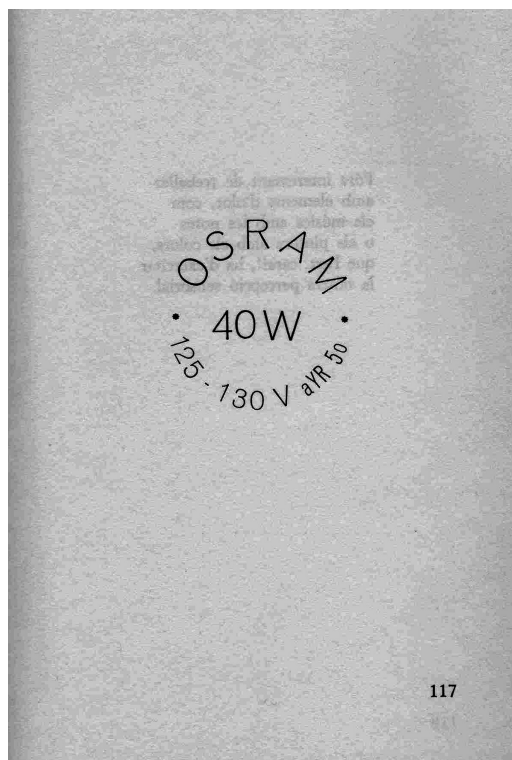
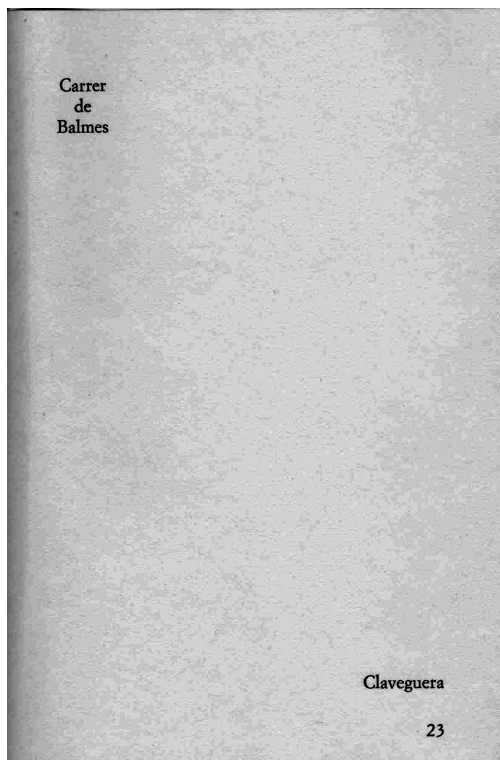
Procediment de transportar un fet real o bé
una idea a un full de paper i en què els traços
que caracteritzen el fet o la idea es desadhereixen
de la realitat i resten adherits al full de paper.

El poema que el precedeix a *Calcomanies* és «Llençol», una descripció d'un llençol que envaeix tot un apartament: una superfície que s'introdueix a la realitat i la impregna. Per a Brossa, la pàgina és una superfície adhesiva amb valor propi. Us en presentem dues (Brossa 1984: 107 i Brossa 1986: 34):



Brossa tracta la pàgina com una finestra o un quadre fotogràfic obert sobre el món real, com ja ho era al poema «Murs» que hem comentat. La pàgina és un instrument per veure la realitat, una retina. En aquests poemes veiem com la poesia brossiana és una constant reflexió sobre els propis mitjans i tècniques, com ho és també sobre l'extensió possible del llenguatge.

La pàgina del poema pot multiplicar les escales de grandària. Pot copsar objectes petits o figurar una disposició de l'espai barceloní a partir de l'artèria brossiana del carrer de Balmes (Brossa 1983: 23 i 117):



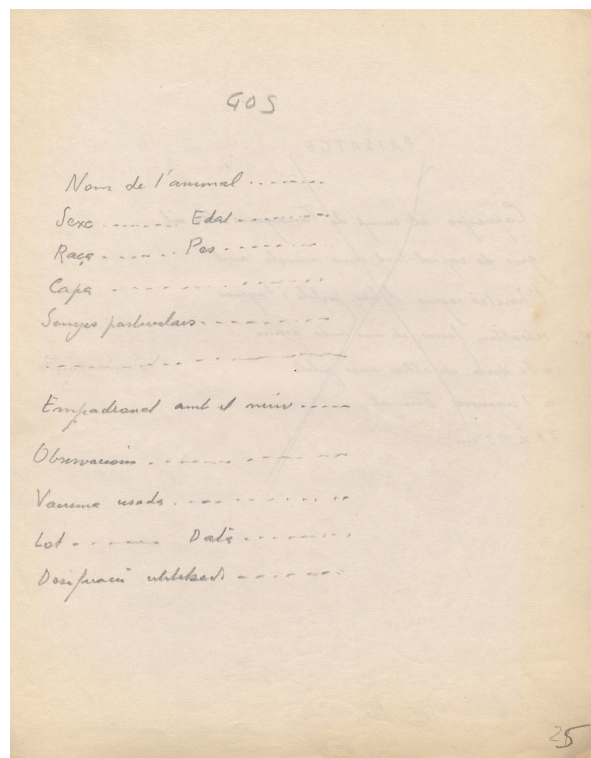
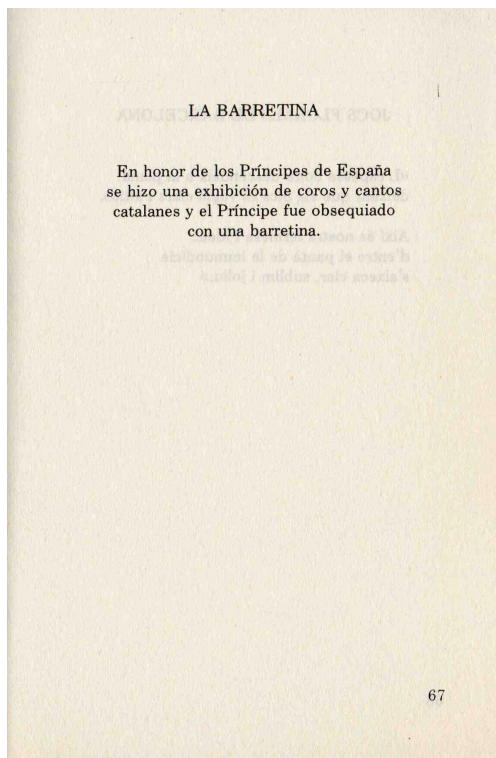
Altres calcomanies són prova que aquests diferents tipus poden articular-se i combinar-se. En un altre poema, Brossa descriu una altra superfície amb una frase que travessa el plec entre dues pàgines: «La mida de la pantalla és de 4x3» (Brossa 1986: 180-181). L'exemple següent serveix per copsar un cal·ligràma (Brossa 1986: 132-133):

Un pont és una construcció feta
damunt un obstacle i que serveix
per a passar d'una vora a l'altra.

Efectivament, a banda de la figuració del text, el suport és un element determinant: el poema és una descripció neutra d'un pont, que és precisament la funció del petit text, imprès justament damunt el plec entre les dues pàgines. «Cop» (Brossa 1985: 171), una altra calcomania on la pàgina és un mirall, embrancha aquesta tècnica amb els poemes accionals que descriurem. El contingut semàntic de les paraules s'uneix a la seva disposició damunt la pàgina per descriure un cop de pedra damunt la superfície de vidre.

5. Transcripció

Finalment, podem relacionar la tècnica de la calcomania a un altre procediment que Brossa utilitzava ja el 1946 a la primerenca revista *Algol*, en els «Tres poemes purs»: la transcripció. Entre les transformacions del concepte de poesia visual, la transcripció és potser un dels extrems més allunyats dels preceptes bàsics que hem establert. Els «Tres poemes purs» de Brossa són el fruit d'un malleu de descripcions comercials. A partir de llavors, la transcripció directa d'elements de la realitat és força constant a l'obra de Brossa. La seva poesia quotidiana dels reculls dels anys 1950 i 1960 la utilitza sovint per donar constància, per atestar una realitat urbana immediata, o bé per inserir com a veritables textos poètics fragments textuais *ready-made*. En gairebé tots els casos, el lligam amb la poesia visual ve del record de la tècnica del *collage*, però tant a *Els entra-i-surts del poeta* com a reculls com *El poeta presenta quinze pantomimes* de 1956 (on gairebé tots els poemes tenen l'aparença de textos *trouvés*, instruccions domèstiques banals) el lligam és menys detectable, ja que el text queda unificat tipogràficament amb els altres poemes. El lector es troba llavors davant d'un suport on la funció descontextualitzant ja no és del tot segura, com tampoc ho és el fragment textual inserit. Brossa utilitza aquesta tècnica amb notables efectes d'ironia, d'humor en fred, ja que en principi no sabem si el contingut –per exemple, un retall de premsa contemporani, com «La barretina»– és o no aliè (Brossa 1988: 67). Només en casos comptats –com per exemple «Gos» (Brossa 1986: 33)–, quan l'arxiu ho permet, trobem els documents a partir dels quals Brossa ha transcrit el poema, i fins la correspondència de Brossa demanant els papers d'identificació, després transcrits i anonimats, del gos d'uns amics. El *collage* textual, quan en retrobem les arrels, pot adoptar un to inesperat, aquí elegíac.



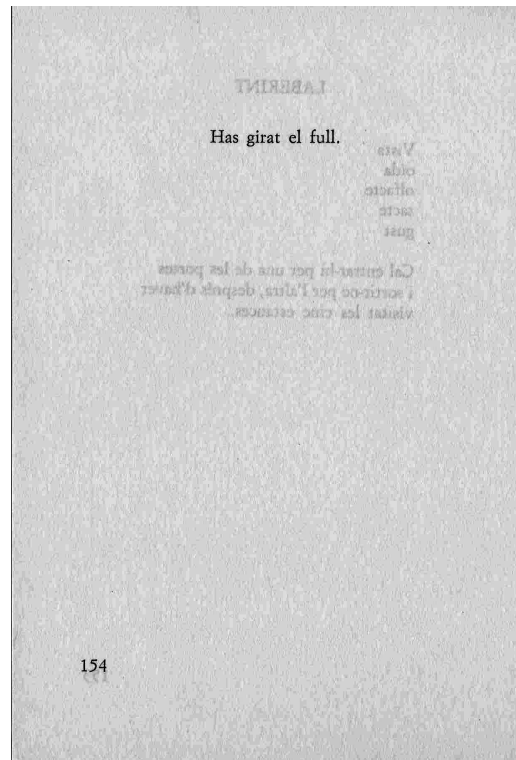
Aquesta tècnica transcriptiva aplica al text del poema la mateixa tècnica de les primeres *Suites de poesia visual*, i ens recorda el paradigma del poeta-drapaire que Baudelaire establí el 1851 a l'assaig previ als *Paradisos artificials*, *Du vin et du haschisch*:

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts.

La persistència d'aquestes tècniques a l'obra de Brossa el converteix en un hereu d'aquest personatge que retrobem a l'obra de Rimbaud –l'únic poeta que Brossa va traduir. En aquells anys, el tractament del text *trouvé*, com també del so a la música concreta de Pierre Schaeffer per exemple, era present a obres d'artistes com Francesc Torres, contemporànies precisament dels reculls objecte del nostre estudi. En uns anys (entre 1966 i 1972) en què, seguint la coneguda expressió de Lucy Lippard (Lippard 1997), l'art coneix una «desmaterialització» que aviat serà caracteritzada amb el terme «conceptualisme», la poesia brossiana també troba una manera de criticar la institució literària des de dins. El mètode transcriptiu lluita contra la concepció que el poema ha de ser llegit amb una sàvia delectació. Proposa una reflexió sobre la poesia des de la poesia, una crítica del llenguatge des del llenguatge. I això passa molt sovint a l'obra de Brossa. La transcripció desmaterialitza l'antiga tècnica del *collage*, primordial a la seva obra poètica, però l'ajuda a aprofundir en la reflexió sobre el gènere poètic i en la funció del poeta dins de la societat. Aquests petits *found poems* de Brossa, disseminats per *Els entra-i-surts del poeta*, són una mostra més de la sintonia brossiana amb les noves pràctiques artístiques d'aquells anys, que a Catalunya tingueren un ressò significatiu.

6. Accionals

El darrer tipus de transformacions ens duu encara més lluny de la poesia visual. Brossa inclou amb freqüència, a les seves primeres *Suites de poesia visual* de 1959-1962, traces de gestos en les composicions finals: retalls, tatzades, gargots, etc., tal com ho fa també a *Els entra-i-surts del poeta*. A vegades, la successió mateixa dels poemes crea efectes de sorpresa. D'altres, el poeta fins i tot dóna instruccions directes per a «utilitzar» els llibres segons unes accions determinades. És prou significatiu l'epígraf de Meyerhold a *Ot* (Brossa 1984: 7): «L'argument d'un drama es compon d'un seguit d'imprevistos conformes a l'esperit de l'acció». La reflexió brossiana, que a la seva obra poètica és gairebé el sinònim de la seva escriptura, també sorprèn el «lector quan el poeta objectiva l'acte mateix de llegir en un joc de sorpresa i de diàleg imprevis» (Brossa 1986: 154):



Aquest tipus de poemes, en un àmbit proper com el de l'art conceptual, foren molt freqüents durant la dècada dels seixanta. Així com les transcripcions ens mostraven una reflexió sobre el gènere poètic, aquests elements mínims ens fan pensar sobre l'acte mateix de llegir, sobre el que ens esperem trobar a un llibre de poesia i no trobem, i creen un efecte desestabilitzador i d'humor alhora. En els anys de composició d'*Els entra-i-surts del poeta* (1969-1975) el text intensifica els lligams amb l'art, i ben sovint aquest lligam parteix de petits textos d'instruccions, protocols d'acció, partitures verbals (com a l'obra de John Cage), etc. L'art d'acció, en particular en el cas de Fluxus però fins i tot abans, als inicis de la música experimental de Cage, pot ser un dels orígens de la irrupció del text dins de l'art –tal com ho defensa de manera convincent Liz Kotz (Kotz 2007)–, i de retruc de la recerca formal plàstica dins dels dominis de la literatura. Aquest tipus de poemes de Brossa mostren una vegada més com la poesia, al llarg del segle XX però especialment a la segona meitat, ha estat un espai integrador des d'on reflexionar i posar en pràctica reflexions estètiques de camps tradicionalment allunyats com l'art, la música, la dansa i la paraula. Tots ells eren presents tant als programes del transformista Leopold Fregoli que Brossa admirava, com en el conjunt d'aquests poemaris.

3. CONCLUSIONS

Al llarg dels anys setanta, Brossa intensifica i diversifica clarament els lligams de la imatge i l'escriptura. Mai no arriba però a una disposició *all-over* de la paraula o de les lletres (com tampoc ho havia fet amb el *collage*), com certa poesia concreta d'aquells mateixos anys –per exemple al

llibre de José Luis Castillejo, *C* (1968). Abans de tot, cerca la manera d'establir un contacte directe amb el lector, que l'acompanyi en la seva reflexió sobre el que és poesia, però també sobre el que és l'acte de llegir i la manera com esperem manipular un llibre imprès. La poesia visual es verbalitza, en certa manera, i creua una altra dinàmica d'aquells anys, la promoció visual del text, que comença a ser exposat per ser mirat a les galeries i museus. En el cas de Brossa, aquestes transformacions sempre segueixen la idea de «servir la comunicació», que és el precepte brossià de partida, una comunicació reflexiva que tant pot passar per la imatge com pel text o per tots els estats intermediaris que Brossa es diverteix a descobrir.

Referències bibliogràfiques

- ARDENNE, PAUL (2004). *Un art contextuel*. París: Flammarion [col·lecció Champs].
- BAUDELAIRE, CHARLES (1851. 1975). *Œuvres complètes I*. París: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade].
- BECKER, HOWARD S. (1988). *Les mondes de l'art*. París: Flammarion [col·lecció Champs].
- BORDONS, GLÒRIA (1990). «Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-75) de Joan Brossa». *Reduccions*, 48 (desembre). 35-57.
- BROSSA, JOAN i TÀPIES, ANTONI (1970). *Novel·la*. Barcelona: Sala Gaspar.
- BROSSA, JOAN (1970). *Poesia Rasa. Tria de llibres (1943-1959)*. Esplugues de Llobregat: Edicions Ariel [col·lecció Cinc d'oros 1].
- BROSSA, JOAN (1975). *Poemes visuals*. Barcelona: Ed. 62 [col·lecció Llibres de l'escorpí 29].
- BROSSA, JOAN (1980). *Rua de llibres (1964-1970)*. Sant Joan Despí: Editorial Ariel [col·lecció Cinc d'oros 8].
- BROSSA, JOAN (1983-1989). *Els entra-i-surts del poeta. Roda de Llibres (1969-1975)*. Barcelona: Editorial Alta Fulla. [7 volums: *Askatasuna* (1983), *Ot* (1984), *Calcomanies* (1985), *Els entra-i-surts del poeta* (1986), *Poemes públics* (1987), *Tarannà* (1988), *Ollaó!* (1989)].
- BROSSA, JOAN (1985). *El saltamartí*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa Menor.
- COCA, JORDI (1992). *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Ed. La Magrana.
- COMBALÍA, VICTORIA (1991). «Joan Brossa, el último vanguardista». Al catàleg: *Brossa 1941-1991*. Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía. Milà: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani.
- DENCKER, KLAUS PETER (2008). «Joan Brossa: Letra → Objeto». Al catàleg: *Bverso Brossa*. Madrid: Instituto Cervantes. 33-43.
- DD. AA. (2008). *Poètiques de ruptura: teoria i pràctica del textualisme*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner.
- KOTZ, LIZ (2007). *Words to be looked at. Language in 1960's Art*. Cambridge: MIT Press.
- LIPPARD, LUCY (1997). *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press.
- MOLAS, JOAQUIM I BOU, ENRIC (2003). *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.
- PARCERISAS, PILAR (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

ROMEU FIGUERAS, Josep (1990). «En la presentació d'uns poemaris de Joan Brossa». *Serra d'Or* núm. 367 (juliol-agost). 56-57.