

Fèlix Fanés

Em va fer Douglas Fairbanks

Hi havia una època en què no era estrany trobar Joan Brossa a la Filmoteca. Els que freqüentaven la sala de projeccions de l'avinguda de Sarrià en poden donar fe. Perquè es produís l'aparició només calia que el programa presentés alguna afinitat amb les dèries del poeta; però de vegades ni això. L'entusiasme de Brossa pel cinema era tan gran que fins i tot la seva preferència per les pel·lícules mudes i en blanc i negre amb els anys s'havia anat afluixant. En els darrers temps gaudia també amb l'obra de l'última gran fornada de cineastes americans, la dels Spielberg, Coppola i Scorsese, a la qual, amb bon criteri, hi havia afegit el jove Jim Jarmush, que ben aviat va situar per damunt de tots. Amb aquesta actitud, Brossa no feia sinó restar fidel a una mena d'idea fixa que en bona part pot ser presa com el fil conductor de la seva vida —i també de la seva obra.¹

Des de ben petit —avui ho sabem perfectament— el poeta visitava amb assiduitat les sales obscures. Ho feia, a més, d'una manera pautada, gairebé ritual. Cada dijous amb l'àvia, i algun diumenge amb el pare, a la sessió matinal. Diverses pel·lícules vistes aleshores van quedar-li gravades a la memòria: *El signo del Zorro*, *Miguel Strogoff*, *El desfile del amor*, *Alas*. D'una manera semblant a tants altres membres de la seva generació, aquella visió d'ombres li va causar un efecte perdurable, sovint barrejat amb un polsim de terror, com el produït per l'horripilant *Belphegor*, *el fantasma del Louvre*.²

Però, com sol passar, l'experiència infantil, en un moment determinat, va ser filtrada per la nova sensibilitat de la maduresa. Les ombres —delicioses, terribles— van deixar de ser una diversió per convertir-se en matèria apta per ser poetitzada. I més que això: en una manera d'estructurar la realitat, en una manera de veure el món. El cinema «ens ha ensenyat a mirar»,³ escriuria més tard el poeta. És ben proba-

ble que el nou convenciment l'hagués adquirit durant l'època de Dau al Set, quan les pel·lícules es van convertir en tema de debat entre els membres del grup.

Fos com fos, al voltant d'aquells anys, en el pensament de Brossa, hi va arrelar una nova consciència del valor artístic del cinema. Cal buscar en aquest fet l'origen del que més tard ell mateix anomenarà «un canvi de codi». El 1948, si més no, va escriure dos guions, *Foc al càntir* i *Gart*. Cal relacionar aquestes provatures amb les «accions espectacle» que havia encetat poc abans. De la mateixa manera que les breus peces teatrals es van escriure per ser representades, i algunes ho van aconseguir, els guions cinematogràfics d'aquell moment també tenien com a objectiu convertir-se en pel·lícules. Dels dos guions, *Foc al càntir* va ser un assaig, mentre que *Gart* presenta l'aspecte d'una obra més complexa i madura que, partint del text anterior, en reprèn i n'amplia alguns temes.

Tots dos pertanyen, d'una manera ben clara, a l'estètica de Dau al Set. No només perquè els protagonistes en siguin Antoni Tàpies, Joan Ponç i Modest Cuixart, sinó pel to oníric, farcit d'imatges fosques, amb retalls de *Commedia dell'Arte*, que hi predomina. La successió de situacions completament insòlites, que culmina en una mena de confusió d'elements capil·lars, va estar a punt de ser realitzada. Hi havia un director, el fotògraf Lluís M. Riera. Joan Prats havia trobat productor. Es van arribar a fer fins i tot les localitzacions. Però una malaltia sobtada de l'esmentat Riera va frustrar el projecte, que va restar per tota la vida relegat a la condició de film «sobre el paper».

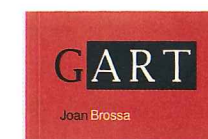
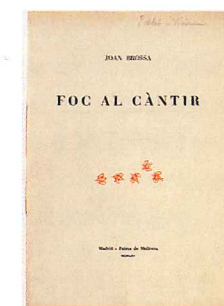
La nova consciència del fet cinematogràfic no va parar de desenvolupar-se en Brossa. El 1956, quan va aconseguir viure una temporada llarga a París, una de les seves activitats més constants va ser veure pel·lícules. D'aquesta experiència en va sorgir el seu cànon cinematogràfic, que restarà inalterat per sempre. En formaven part les cintes nòrdiques de Sjöström, Stiller i Sjöberg, per bé que per damunt de tots situés Carl Theodor Dreyer, a qui més endavant dedicaria un sonet. Hi incloïa, així mateix, les obres mestres de l'expressionisme alemany, *El gabinet del doctor Caligari*, *El gabinet de les figures de cera*, *El Golem*, amb menció especial al conjunt de l'obra de dos directors, Pabst i Lang. De la mateixa manera sentia fascinació per Griffith, de qui admirava *Intolerància*. Altres americans que apreciava eren Flaherty, Stroheim, i l'Stenberg de *L'Àngel Blau*. També l'atreïen les pel·lícules de la Warner dels anys trenta, tot i que, en general, cap al cinema dels Estats Units hi mantingués una distància crítica, com ho demostra el poema visual *Hollywood*. A aquesta llista, cal afegir-hi els còmics Mack Sennett, Buster Keaton i Charles Chaplin, situant aquest darrer sempre un esglaó més avall. La llista no seria completa sense els èpics russos: Eisenstein, Pudovkin, les pel·lícules dels quals ja havia vist durant la guerra. Val a dir que el cànon no incloïa solament les «grans» obres del cinema. Brossa hi havia incorporat un seguit de petites joies, com *La noia de la caixa de cartó* de Boris Barnet; *Mr. West en el país dels bolxevics* de Lev Kuleshov; *Cat people* de Jacques Tourner o *Hellzapoppin* de H. C. Potter; mostra de la seva sensibilitat i perspiciàcia davant dels fets realment insòlits.⁴

D'aquest conjunt només en aparença eclèctic, al qual amb els anys sumaria l'alemany Hans-Jürgen Syberberg i el belga André Delvaux, sempre n'acabava destacant tres figures: Georges Méliès, Douglas Fairbanks i Busby Berkeley.⁵ Cap a tots ells mostrava una admiració sense límits, cosa que, des de la perspectiva de la seva poètica, s'entén molt bé. Si ens hi fixem, veurem que cap dels tres era, en sentit estricte, un «director de cinema». Ni Méliès, ni Fairbanks, ni Berkeley no actuen a partir de l'«especificitat» del mitjà. El primer era un mag —per ser més exactes, un director de teatre de màgia—, el segon un actor i saltimbanqui, i el tercer un coreògraf. Tots tres representen, en diferents graus de puresa, l'«espectacle» cinematogràfic.

Per a Brossa, la qüestió de l'espectacle era important. El cinema havia d'entrar per la vista i l'oïda, com l'òpera de Wagner.⁶ I alhora s'havia d'allunyar dels models narratius caducs. Tant les pel·lícules de Méliès, com les de Fairbanks o les de Berkeley es basaven en la juxtaposició de «situacions», mitjançant les quals cadascun dels «cinemastes» podia desenvolupar la «seva» especificitat: els trucatges, en el cas de Méliès; el ballet, en el de Fairbanks; i una cosa nova de trinca, acabada d'inventar, «el musical», en el de Berkeley. Amb nivells distints d'intensitat, tots tres defugien, o estilitzaven al màxim, personatges, causalitat, progressió argumental. Tant Méliès com Fairbanks o Berkeley recorrien a la «fragmentació», més que a la «continuïtat». Es tractava de tres mestres del «muntatge», que en el cas de Berkeley arriba a una mena de paroxisme.

D'altra banda, és interessant comprovar que, des del punt de vista temàtic, el cinema no entra en l'obra poètica brossiana fins a molt tard (llevat dels dos guions ja esmentats). De fet, la presència de les imatges en moviment no la descobrim fins al 1956, quan en el recull de poemes *Entrebancs de l'univers*, hi inclou «Fulla de pols», en què les visions que hi apareixen es denominen «plans».⁷ Més tard, a *Poemes civils* (1961) i sobretot a *El Saltamartí* (1969), trobarem altres referències al món de les pel·lícules; una tendència que s'accentuarà a partir dels anys setanta amb poemes com «A Fructuós Gelabert», «Sextina a Busby Berkeley», «Carl Theodor Dreyer», etc.

Si no hi ha al·lusions directes al cinema, hem de pensar que l'impacte del nou mitjà es va manifestar per altres camins. Quan el 1948 escriu els guions ja esmentats, totes dues peces se situen dins l'estètica que aleshores conreava Brossa. Pertanyen al que podríem anomenar el seu moment hermètic. Això no obstant, aquells guions són textos en els quals el poeta s'enfronta, per primer cop, i d'una manera molt original, al problema de «l'espai» (com ho havia fet també, gairebé a la mateixa època, en bona part de les accions espectacle). No em sembla exagerat afirmar que amb el parell de guions i el seguit de petites peces teatrals que aleshores escriu, Brossa «surto» per primer cop del «món» literari per emprendre altres camins no gaire —o no gens— «fressats». I encara que les imatges, si més no en el cas dels guions, continuïn essent difícils de penetrar, la nosa es troba menys en les paraules que en els fets descrits (situacions insòlites, com ja he assenyalat). A grans trets, es pot afirmar que l'operació que duu a terme pot relacionar-se amb l'«espacialització» que té lloc a Europa durant aquells mateixos anys, una



1
2 3

1 | 245 | Zoòtrop pertanyent a la col·lecció de Joan Brossa
33 x 23 (diàmetre) cm
Museu de Juguets de Catalunya, Figueres

2 | 262 | *Foc al càntir* (1948) guió cinematogràfic. Traducció castellana de Pere Gimferrer publicada a *Papeles de Son Armadans* (1965)
Llegat Joan Brossa
Ajuntament de Barcelona

3 | 263 | *Gart* (1948) guió cinematogràfic publicat a la revista *Cave Canis* (1996).
Col·lecció particular, Barcelona

«espacialització» associada als nous rumbos de la modernitat. Com algunes de les tendències que aleshores apuntaven (lletrisme, situacionisme, nous realismes), Brossa, més que parlar en «termes» d'espai, el que cerca és representar-lo «directament». Amb altres paraules, no l'utilitza «simbòlicament» sinó «semiològicament».

La fórmula emprada en els guions i les accions teatrals —la «semio-logització» de l'espai— anuncia i alhora provoca el canvi estètic que es concretarà en el llibre de poemes *Em va fer Joan Brossa*. En aquest recull, com després en tots els llibres qualificats de «realistes» o «quotidians» que vindran a continuació, hi tenen una gran importància dues nocions relacionades amb la nova espacialitat: la fragmentació de la realitat i l'acoblament d'aquests fragments; és a dir, una operació de muntatge que en el cas de Brossa no cerca la continuïtat, sinó la mostra del trencament, posant l'èmfasi en la fractura; una fórmula que procedeix, convenientment filtrada, de diverses experiències del poeta, de manera especial de la seva condició d'espectador de circ, de *music-hall*, d'espectacles de màgia i, naturalment, de cinema.*

Els nous procediments poden descobrir-se sobretot en el llibre *El saltamartí*. A la nuesa formal, a la depuració lingüística, a la recerca de l'essencialitat expressiva, hi contribueixen les dues tècniques a què acabo de fer esment. Un poema com el que dona títol al llibre exemplifica molt bé la nova manera de treballar.⁹ Amb què ens trobem en la breu composició? El petit poema es divideix en dues parts. En la primera es descriu l'objecte, el saltamartí, el ninot lleuger que porta un pes a la base i que desviat de la seva posició vertical torna a posar-se dret per l'acció del pes addicional. En una segona estrofa, que fa, si es pot dir així, de pedestal, hi apareix una sola paraula: «El poble».

Si ens hi fixem, el procediment té molta relació amb el que en el cinema còmic s'anomena la tècnica del gag, això és, la resolució sobtada d'una situació contradient totes les expectatives generades (podríem extreure un exemple gairebé perfecte de gag de la citada i molt admirada per Brossa *Helzapoppin*, en què un home amb una màscara mira de fer por a dues senyores que resten indiferents, fins que, decebut, el bromista es treu la careta i aleshores les senyores, en veure el seu vertader rostre, fan un bot, esglaiades). Com en el gag, en el poema hi ha una sobtada caiguda de tensió que ens porta a rellegir de manera diferent les dades de què fins aleshores disposàvem. L'«efecte», en tots dos casos, neix d'un determinat ús del muntatge. En el poema, a la descripció literària d'un objecte —el «saltamartí»— s'hi contraposa, amb un clar efecte de xoc, una paraula —«El poble»— que, en l'acció de modificar l'objecte, s'enriqueix alhora ella mateixa. El que demostra aquest exemple és que, de l'experiència fins aleshores purament verbal, en poden néixer transposicions molt més decantades cap a una «espacialitat» més estricta —fins i tot en tres dimensions— com succeirà amb la poesia visual i els poemes objecte.

Però el pas d'un llenguatge a un altre —el «canvi de codi», en expressió de Brossa— no s'atura en l'«espacialitat» de la poesia visual o a la «tridimensionalitat»

del dels poemes objecte. En un moment determinat l'experiència verbal s'acosta fins al mateix cinema. A *Poemes civils* (1960), un llibre en la línia de *Em va fer Joan Brossa i El saltamartí*, s'hi pot llegir una composició de característiques molt semblants a l'anterior. En una primera estrofa, no gaire llarga, es descriuen diverses situacions d'un partit de futbol que acaben amb la pilota al fons de la porteria: «dispara fort el migcentre/ i bat el porter».¹⁰ A l'estrofa de sota, en un altre clar efecte de «muntatge», el poeta hi afegeix també amb funcions de pedestal: «Substituíu el mot *pilota*/per *globus terraquí*». Doncs bé, aquest poema el descobrirem al cap dels anys convertit no en objecte poètic o en poema visual sinó ara directament en seqüència d'un film. De la col·laboració que Brossa va mantenir durant la segona meitat dels anys seixanta amb Pere Portabella, en van sortir diverses pel·lícules. En una d'aquestes, *Nocturn 29* (1968), s'hi pot veure una escena on se'ns mostren imatges documentals d'un partit de futbol que acaben en gol. Tot seguit, canvi de pla: la càmera ens acosta a la pilota dins de la porteria. Aleshores ens adonem que es tracta d'un globus terraquí. Transposició literal del poema esmentat.

Aquest joc de relacions, el teixit temàtic i conceptual que es nua entre els diferents llenguatges que utilitza el poeta, el transvasament de substàncies entre poesia, poesia visual, objectes poètics, guions cinematogràfics, films, tot porta a pensar que si bé és cert que el canvi de codi que efectua Brossa s'inscriu dins d'una tradició perfectament establerta dins la cultura moderna europea —que, durant el nostre segle, a través de les avantguardes inicia una mena d'apogeu—, no ho és menys que potser en cap altre creador les connexions que s'estableixen entre codis són tan fluides i homogènies. El canvi de llenguatge en Brossa mai no és un salt en el buit sinó la concreció d'una necessitat en l'evolució del procés expressiu. En aquest joc, el cinema, com a símptoma de l'experiència moderna, sempre hi fa un paper decisiu. **FÈLIX FANÉS**

1 | Sobre l'experiència cinematogràfica del Brossa dels darrers anys vegeu l'entrevista que li va fer M. Guerrero, «Nocturnlàndia. Joan Brossa i el cinema, una conversa» publicada a *Lletres de Canvi*. Barcelona (juny de 1990), 29, p. 28-32.

2 | Brossa s'ha referit a aquestes qüestions tot sovint. Però on ho fa potser d'una manera més generosa és al llibre de memòries recollit per Lluís Permanyer, *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona, 1999.

3 | Brossa, J. «El cinema...», text del 7 de desembre de 1985 recollit a *Anafil*. Barcelona, 1987, p. 219.

4 | Sobre els gustos cinematogràfics «clàssics» de Brossa vegeu l'entrevista que li van fer Ramon Herreros i Fèlix Fanés, «Conversa amb Joan Brossa». *Arc Voltaic* Barcelona (primavera de 1979), 5, p. 4-6.

5 | En un text, «L'espíral», escrit per a Beni Rossell, Brossa hi afirmava: «Douglas Fairbanks és potser el cineasta amb més sentit de l'espectacle cinematogràfic: i que consti que no em crec guardià de cap mite.—I Georges Méliès i Busby Berkeley —vaig respondre—; són tres mags que exploten a fons les possibilitats del cinema» Recollit a Brossa, J. *Anafil*, op. cit., p. 62-65.

6 | «Si tu segueixes una obra de Wagner sembla que amb la música faci cinema» Herreros, R.; Fanés, F. *Op. cit.*

7 | Publicat a Brossa, J. *Poesia rasa*. Barcelona, 1970, p. 517.

8 | Recordem que de petit Brossa anava a les sessions dels locals de barri, com l'Smart, el Bosc, el Select, en alguns dels quals també es feien *variétés*, de manera que el cinema, la màgia, el malabarisme, i altres formes d'espectacles populars formaven les diferents branques d'una única diversió.

9 | Brossa, J. *El saltamartí*. Barcelona, 1986 (1969), p. 45.

10 | Brossa, J. «La pilota va al camp contrari». A: *Poemes civils* (1960), recollits a Brossa, J. *Poemes de sang i cabell*. Barcelona, 1977, p. 382.