

## **Les disfresses del poeta**

Fèlix Fanés



*Fèlix Fanés durant el seu discurs.*

Quan ara deu fer un parell d'anys vam voler expressar la nostra admiració envers l'obra de Joan Brossa i vam suggerir-ne el nom perquè fos anomenat doctor *honoris causa* per la Universitat Autònoma de Barcelona, el proposàvem menys com a poeta —però també com a poeta— que com a figura complexa de la nostra realitat cultural; una complexitat que ell mateix va resumir molt bé en referir-se a un personatge del seu univers:

Roba es posa canviada  
I surt disfressat de nit.  
D'una persona en fa dues  
En posar-se dos vestits

Com un transformista en escena, al llarg de la seva vida, Brossa va engiponar-se moltes indumentàries. La de poeta, és clar, per bé que en el conreu de la poesia no en va ser un, sinó diversos: experimental, quotidià, visual, autor de sextines; uns canvis de vestimenta que, no obstant això, mai no van posar en dubte l'existència d'un sòlid fil conductor, en realitat tres, per sota de la seva obra. «De sempre», ha escrit Brossa referint-se a aquesta qüestió, «la meua lluita ha estat» en diversos «fronts» i sota diverses «dificultats»: «escriure en català, fer-ho en un llenguatge del meu temps i amb voluntat d'investigació».

El llenguatge del seu temps, Brossa l'aniria a buscar fora de la tradició literària que predominava a Catalunya en el moment en què va començar a escriure. Com molt bé ho va veure João Cabral de Melo, «contràriament a quasi tota la poesia catalana actual [el text és de 1951] preocupada sempre pel vocable noble, poc corrent, erudit», Brossa va a cercar el material per a les seves mitologies particulars «en la realitat més humil, en el lèxic de cuina, de fira de plaça i de fons de taller». Dit amb altres paraules, Brossa agafa la mètrica i el lèxic de la poesia popular catalana —de Verdaguer a Sagarra— i els capgira:

Medalletes amb un ull,  
Molt bé les solen pagar.  
En haver begut un ou  
La clofolla has d'esclafar.

Medalletes amb un ou,  
Molt bé les solen pagar.  
En haver begut un ull  
La clofolla has d'esclafar

Però la voluntat d'obrir-se al llenguatge del seu temps no va aturar-se aquí. Des del començament es va sentir atret per les imatges. Abans que res per la pintura. I en la seva condició d'escriptor va trobar-se al capdavant de les primeres temptatives que hi va haver a Catalunya per fer córrer l'aire fresc en els resclosits ambients artístics de la postguerra. Em refereixo, és clar, a la revista *Dau al Set* (1948), una aventura en la qual va aparèixer de bracet amb alguns dels artistes plàstics més interessants d'aleshores: Tàpies, Ponç, Cuixart...

«I s'esdevingué que el pintor Modest Cuixart», va escriure aleshores, «va venir a casa i em va dir: Joan Brossa, aquí us porto aquest *Dau al Set* que he fet, per tal que prengueu la cura d'es-

criure'n el text, fent constar tot el que us diré. Heus aquí: aneu a veure en Ponç i en Tàpies i, sense dir-los per a quin fi, els encarregueu de decorar una carta de joc a cadascun, cartes que enganxareu vós, al vostre antull, l'una sobre i l'altra sota aquest *Dau al Set* meu... Etc.

Però en els seus canvis de vestit i fesomia Brossa no és tan sols el poeta que veu millor que els altres la pintura, sinó que la seva obra, per raó de les tradicions culturals de què es nodreix, té tendència, des de molt aviat, a sortir del camp estRICTE de l'escriptura per endinsar-se en el món de la plàstica; o, per ser més precisos, en l'univers de les imatges vulgars i corrents, que a tothora ens envolten (és el tercer dels fils conductors —catalanitat, llenguatge del seu temps, voluntat d'investigació). Ell mateix ho explicava així: «No veig per què el poeta ha d'utilitzar el codi alfabètic necessàriament. També en pot fer servir d'altres que l'època li posa a la mà. Per les carreteres, al llarg de quilòmetres i quilòmetres, et són fetes unes indicacions precises sense necessitat d'escriptura alfabètica. I amb signes ben universals, caram! El fet de canviar de codi cal entendre-ho com un enriquiment; no s'hi va a perdre, sinó a guanyar.»

Canviar de codi, canviar d'indumentària, canviar de personatge. De la nova disfressa del poeta, en sortiran un seguit de riquíssimes experiències: els poemes objecte, principalment. Després d'alguns tempteigs durant els anys quaranta i cinquanta, serà sobretot en el darrer tram de la seva vida que aquestes construccions agafaran més volada. Amb tot, m'agradaria destacar pel que té d'inici, en tants sentits, el *Poema experimental*, de 1951 —un poema objecte on s'ajunten un martell i una carta tallada en diagonal—, que el mateix Brossa ha descrit així: «Primer havia triat un martell de tapisser, però vaig preferir un martell que el meu pare utilitzava quan feia de tramoista i que corria per casa [...] La manipulació de la carta me la va inspirar una capsula de jocs que m'havien regalat per Reis, en la qual hi havia mitges cartes. La

relació entre el martell i la carta no vol simbolitzar res, però certament té algun significat i m'agrada que me l'expliquin.» El poema objecte d'aleshores assenyala el camí a seguir en endavant: utilització manipulada o no d'objectes industrials, combinats amb traça perquè causin un neguit, plantegin un enigma, desvetllin una crítica o més simplement provoquin un esclat de rialles; un terreny en què Brossa esdevindrà un mestre.

Tot i que el poeta efectuava el seus treballs sense connexió amb els artistes europeus o americans que es movien en una direcció semblant, no ens ha de sorprendre gaire que es produís aquesta coincidència. Al capdavant tots havien begut de les mateixes fonts: la cultura d'avantguarda europea d'entreguerres, especialment el moviment dada i el surrealisme, del qual sens dubte Brossa va ser un brillant i intel·ligent continuador. Malgrat que el poeta ens titllaria de «gripau docte» —o indocte, aneu a saber:

(No em plau el gripau docte. Cap fórmula  
Cap secta. Dels mestres no sóc còmplice  
Per enclotar l'enigma amb cap dogma);

malgrat això, m'agradaria recordar que els objectes manufacturats —modificats o no— són transformats per Duchamp en obres d'art a partir de l'experiència dels *ready made* o que els surrealistes, amb Breton al capdavant, s'havien llançat al darrere del que anomenaven *objet de rêve*, amb la finalitat de trobar vies de comunicació entre el conscient i l'inconscient, el real i l'irreal, el viscut i el somniat. El sistema de capil·laritats amb què els surrealistes aspiraven a acostar l'art a la vida potser no és el mateix de Brossa, però en tot cas s'hi assembla molt. El poeta hi afegeix l'enginy que posseïa per al joc de paraules —que també es troba en Duchamp en l'ús de la *blague*—, joc de paraules que en Brossa podria ser exemplificat així: «Déu ofega, però no estreny», en què la significació usual d'un objecte, en aquest cas un refrany, «Deu estreny,

però no ofega», és capgirat a partir de dues premisses: la voluntat de sorprendre el lector —la cultura del xoc, característica de la modernitat, que Brossa podia haver extret dels cineastes russos, el muntatge d'atraccions d'Eisenstein, especialment— i l'humor com un joc de repressió i d'alliberament d'energia que podria haver deduït de la lectura de Freud —*L'acudit i la seva relació amb l'inconscient*—, de qui moltes vegades el poeta s'havia mostrat fervent admirador. La majoria d'aquestes connexions li podien haver arribat a través de Miró —un dels conreadors més brillants de l'objecte surrealista— o de Foix —sempre ben informat del que es feia o s'havia fet a París.

El poeta ens sembla també important, doncs, perquè a través de figures com els esmentats Miró o Foix va ser capaç de mantenir viva la tradició avantguardista a Catalunya, una tradició caracteritzada pels alts i baixos que sempre ha tingut. La situació encara va fer-se més difícil després de la guerra, quan, a la impermeabilitat a tota innovació característica de la cultura oficial (franquista), s'hi va afegir la impenetrabilitat sense gaires fissures de la cultura de la resistència (catalanista), que veia amb desconfiança tot allò que sortís de l'ortodòxia de l'escriptura. I Brossa no feia altra cosa que jugar malabarísticament amb aquesta ortodòxia. La conseqüència va ser, com ha explicat Pere Gimferrer, la reducció de la vida de Joan Brossa a dos termes: «obscuritat i refús». D'una banda, la seva vida era «totalment obscura»; de l'altra, era la vida d'un home «que refusa i és refusat», i, precisament per això, «s'endinsa més encara en l'obscuritat». Obscuritat, tanmateix, paradoxal, perquè si alguna cosa ha estat la poesia de Brossa, és clara, diàfana, banyada per la llum, gairebé solar, per bé que l'obscuritat i el rebuig social que pateix —sobretot fins als anys vuitanta— és incontestable.

Entre les diverses disfresses que configuren els distints personatges d'aquest transformista de l'art, és molt important la del teatre, del qual Brossa va ser durant molt de temps un aferrissat

conreador, malgrat l'obscuritat i el refús que també aquí van envoltar-lo. De la mateixa manera que succeirà després amb la poesia visual, sembla com si al començament el teatre alimentés la seva poesia, fins al punt que Manuel Sacristán, en el pròleg de l'any 1970 a *Poessia rasa*, assenyalava com a bàsica la relació que s'establiria, en Joan Brossa, entre el món escènic i la paraula poètica. Però el seu teatre no ha estat solament de text, sinó també d'acció, cosa que palesa una altra de les fesomies del poeta. El circ, el *music-hall*, el teatre de màgia, etc. esdevindran models per elaborar situacions teatrals que ens faran pensar en *performances* o *happenings*, malgrat que en Brossa l'ús del teatre tingui probablement una significació distinta de la que és corrent entre els artistes dels anys seixanta que s'endinsen per aquests camins. La màgia més que res era associada a la pràctica de la poesia: «La màgia —que no és sinó un altre nom de la poesia—», escrivia Brossa, «sempre ha servit per a invocar misterioses relacions; [que] ens remet en als orígens. Com les rondalles, ens allibera i ens fa tornar a les arrels de la pròpia identitat. Aquesta poesia exterioritzada, en acció, [és una] poesia que emana del joc intel·ligent de l'engany».

Quan el poeta canvia de roba i surt disfressat de nit, no ens és menys atractiu el vestit que es posa de resistent polític. Brossa pertany als vençuts de la Guerra Civil. «Pesa haver perdut», escriu a «Camí fressat», el primer sonet de *Fogall de Sonets*, el seu primer llibre. Però l'interès per a la política no arribarà fins al 1951, al voltant de la revolta que la primavera d'aquell any va remoure Barcelona.

La manifestació bolca  
i crema un tramvia.  
Reparteixen impresos  
i proclames per Barcelona.

Baixa  
una manifestació que clama sense parar.

Els comerços tanquen. Sí,  
a baix els feixistes!  
La policia és apedregada.

En el compromís polític, potser hi influïssin el seu arrelament en les tradicions populars i la tendència a beure en les fonts literàries de la cultura menestral. Fos com fos, la posició que Brossa va mantenir durant la dictadura va ser clara: rebuig sense esquerdes del sistema polític establert. Tot i no ser l'únic a comportar-se així, la seva actitud d'aleshores no ha fet sinó augmentar la nostra admiració envers ell. Entre altres raons perquè aquesta determinació política mai no va tenir a veure, des del punt de vista estètic, amb les opcions «realistes» diverses (realisme socialista, etc.) que aleshores estaven de moda, sinó tot el contrari. Quan el poeta va voler fondre avantguarda amb realisme, ho va plantejar sempre d'una manera original. I, ho fes a través del culte al miserios i el prosaic o de l'endinsament en l'oníric i l'estrany, va mirar d'evitar en tots els casos les temptacions hagiogràfiques envers mons massa plaents i ben dibuixats, característics de l'optimisme revolucionari.

Com altres artistes lligats a l'avantguarda d'entreguerres, Brossa també es va interessar pel cinema. En aquesta nova disfressa, el transformista és contundent: «El cinema és l'art genuí del nostre temps. Ens ha ensenyat a mirar [...] som a l'època de les imatges». Però a més de reflectir-se en la seva obra literària, el cinema va ser també un treball pràctic per a Brossa, que va escriure diversos guions. Alguns, mai realitzats; d'altres —com *No compteu amb els dits*— que amb el temps esdevindrien clàssics de l'avantguarda cinematogràfica catalana. Però el Brossa cineasta no és pas més interessant que el Brossa espectador cinematogràfic que s'embaïdava a la Filmoteca davant de Méliès, *Intolerància*, Buster Keaton, Mack Sennett i, amb menys intensitat, Charles Chaplin; o de Douglas Fairbanks, a qui no considerava un actor, sinó un cineas-

ta perquè totes les seves pel·lícules en tenien el «toc»; o, és clar, de Stroheim; tots ells «la mare dels ous» de l'art de les imatges en moviment. Entre els europeus —deixant de banda el gran Dreyer: un cas a part— hi havia les pel·lícules *Caligari*, *El gabinet de les figures de cera*, *El golem*, i els directors Pabst i Lang, és a dir, l'expressionisme alemany, a més dels russos èpics: Eisenstein, Pudovkin, i el gran experimentador, Vertov —«ves-los al darrere». Del cinema sonor, en destacava Laurel i Hardy, l'experimentalista Walter Ruttmann, el *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* de Mamoulian, *Cant People* de Tourneur, *Ales* de William Wellman o *Hellzapopin*, que aquí es va titular *Loquilandia*, el material de la Warner dels trenta, que posseïa un segell propi, i el geni —«si és que la paraula geni encara conserva una mica de prestigi»— de Busby Berkeley, perquè tots «en sabien un niu». Dels moderns només salvava l'alemany Syberberg i el belga Delvaux. Tots, afirmava, tenien a veure amb la poesia que ell feia.

Una poesia que ho és tot, perquè amb tot es pot fer poesia: amb les paraules, els objectes, el teatre, la política, la televisió, el *music-hall*, el cinema, l'*estriptease*. Al començament comparava Brossa a un transformista per la seva capacitat d'anar canviant de personatge segons el vestit que es posava —«de personatge», és a dir, de pràctica creativa. Probablement, si haguéssim de resumir perquè ens atreu tant la seva obra, diríem que per aquesta raó, que és, d'altra banda, la que el fa un representant de l'esperit modern, entès en el sentit de saber mirar de cara, sense enretirar els ulls, tot allò que presenta de nou l'atmosfera intel·lectual de l'època. Un modern que mira de front. Un modern que tot allò que toca ho transforma en situacions imprevisibles. És a dir, en poesia.

Em permetran que acabi explicant una anècdota personal que em sembla que il·lustra força bé el que vull dir. L'any 1978, juntament amb el meu amic el pintor Ramon Herreros, vaig anar a entrevistar el poeta per a la revista *Arc Voltaic*. Brossa ens va rebre al seu estudi del carrer Balmes-Travessera tantes vegades repro-

duït fotogràficament i tants de cops pres també com a objecte de descripció literària. Per als més joves, recordaré que aquell lloc es trobava totalment recobert per una espessa catifa de diaris sobre els quals la llum grisosa d'una finestra projectava ombres espectrals. Fos perquè el lloc era més exigü del que jo recordo o fos simplement per l'extremada acumulació de papers esgrogueïts i polsegosos, el cert és que a l'estudi del poeta només hi havia dues cadires. I com que érem tres —Brossa, Herreros i jo—, ens vam veure obligats a dur a terme l'elemental però complicada estratagema següent: per ordre rigorosament rotatiu, dos seien i un tercer restava dempeus —incloent-hi el poeta. Explico aquesta història perquè mentre transcorria la tarda ens vam anar oblidant del gruix de diaris, de l'espectrabilitat dels contorns, de la manca d'espai —fins i tot potser ens va fugir del cap l'entrevista—, alhora que les cadires, com en una obra de Ionesco, esdevenien cada cop més protagonistes. Els objectes, a través de la seva presència, o —en aquest cas— de la seva absència, s'havien convertit en el centre de la nostra atenció. Podríem dir que havien agafat vida. Més que una entrevista, allò va ser l'apunt d'una acció teatral; l'esborrany d'un *happening*; els primers passos d'una *performance*.

No cal dir-ho, ens ho vam passar bé, aquella tarda amb Joan Brossa. Però no solament aquella tarda. Amb els seus textos, les seves pel·lícules, els seus espectacles, les seves converses, Déu n'hi do el que el poeta va arribar a entretenir-nos. Va fer-nos veure tantes coses! A més del cantó ocult dels objectes, la grandesa de l'irrisori i el trivial; el valor poètic d'una escorça, d'un joc de mans, d'un «molinet» de televisió; el mèrit d'una mètrica en desús; els avantatges d'un codi de signes d'allò més avançat; el gest fantàstic d'un actor, la força colpidora d'un focus en el lloc que cal, l'embadaliment davant un decorat humil fins a l'extravagància. Per abreujar: l'absurd de tot plegat, l'art i la vida. Amb ell, vam avorrir-nos una mica menys. I vam somriure una

mica més. Per això, ara que no hi és podem dir-li, amb les seves paraules:

Als grans balcons del teatre  
Ningú, Proteu, no t'ha oblidat.

Nota bibliogràfica:

El poemes de Joan Brossa citats en el text són «El gran Frègoli» i «Carnaval», del recull *Romancets de Dragolí* (1948), «Foscor d'aurora», d'*Els entrebancs de l'univers* (1956) i «Camí fressat», de *Fogall de sonets* (1943); tots aplegats a *Poesia Rasa* (Barcelona, 1970). El poema sobre la vaga de tramvies de l'any 1951 pertany al recull *Poemes entre el zero i la terra*, d'aquell mateix any, que no va ser publicat fins al 1979 en el llibre *Antologia de poemes de revolta*. Les altres cites provenen d'*Alfabet desbaratat* (Barcelona, 1998), *Anafil* (Barcelona, 1987), *Brossa x Brossa. Records* (Ll. Permanyer: Barcelona, 1999), *Joan Brossa. Olvidar i caminar* (J. Coca: Barcelona, 1992), i «Joan Brossa», *Arc Voltaic* (F. Fanés i R. Herreros: Barcelona, 1978). Les cites de João Cabral de Melo, de Manuel Sacristán i de Pere Gimferrer corresponen a tres pròlegs a llibres del poeta: *Em va fer Joan Brossa* (Barcelona, 1951), el ja citat *Poesia rasa* i *Joan Brossa. Antologia poètica (1941-1978)* (Barcelona, 1980), respectivament.