

La influència del cinema en l'obra poètica de Joan Brossa

Àngel Costa i Gil
Universitat de Barcelona

1. Introducció: l'interès primitiu pel cinema (o l'interès pel cinema primitiu) de Joan Brossa

El cinema ha estat considerat “l'art per excel·lència del segle XX” i s'ha dit que representa “una de les grans culminacions de la cultura moderna” (Guerrero 1990, 28). Amb la seva invenció, a les darreries del s. XIX, el setè art va canviar radicalment la noció d'obra artística (Benjamin, 37), i des d'aleshores ha influït notablement en les diferents propostes culturals que s'han succeït, siguin estrictament literàries o pertanyents a les arts plàstiques o visuals (Gimferrer, 89).¹ Com és sabut, les avantguardes històriques, esdevingudes i desenvolupades durant les primeres dècades del segle XX, foren els primers moviments a reivindicar i a apropiarse dels mecanismes propis del cinema –ço és, els de la “reproductibilitat tècnica” (Benjamin)–, a fi de posar en qüestió la institució artística, desfer la distància que l'alta cultura mantenia amb la vida quotidiana i alliberar l'art de l'aïllament a què l'havia relegat la societat burgesa (Huyssen, 29). Joan Brossa, poeta hereu d'aquest esperit modern i avantguardista, “s'interessà vivament pel llenguatge cinematogràfic” i per les “imatges en moviment dels aparells del precinema” (Guerrero 2001, V), i en la seva obra poètica es pot resseguir una influència destacada de les tècniques i els referents cinematogràfics (Amat, 350; Bordas, 46) –més enllà de la seva participació activa en la redacció de diversos guions de cinema i de les col·laboracions filmiques que mantingué amb Pere Portabella i altres cineastes.² Concretament, en la poètica brossiana aquestes tècniques cinematogràfiques es fan paleses en la cerca constant d'una visualitat i d'una acció que evoquen el poder suggestiu de la imatge en moviment i que sobrepassen la dimensió estrictament textual del vers (Bordons 2023, 17).

Cal tenir present que, durant els primers anys de vida del nou art, el cinema “es va implantar com una diversió, com un espectacle en si mateix, propi de les varietats, de les atraccions, del circ” (Minguet, 185). Percebut com una fotografia o mera reproducció de la realitat, en origen fou repudiat i menystingut per l'alta cultura burgesa, i foren les classes obreres les que convertiren el cinema en “l'espectacle mecànic d'una era mecanicista” que “determinaria tot un gust popular al llarg de sis dècades” (Moix, 8-9). Justament, hem de recordar que el cinema neix, l'any 1895, com a testimoni i document d'una època i com a mecanisme per a fixar la realitat gràcies a les gravacions dels germans Lumière (Moix, 7); i que la fascinació inicial del públic no raïa en els arguments de les primeres cintes, sinó en la vivacitat i en el realisme de les imatges en moviment (Gubern, 27) –una condició dinàmica “definidora de la vida y de la realidad que sesenta siglos de pintura y sesenta años de fotografía no habían

¹ El mateix Joan Brossa ho afirmava en aquests termes: “El cinema és l'art genuí del nostre temps. Ha influït enormement les altres arts, sobretot la novel·la i la poesia. Ens ha ensenyat a mirar; hem descobert parcel·les de la realitat que eren desateses i les hem valorades com correspon. [...] Cal no oblidar que som a l'època de la imatge” (Brossa 2013, 579).

² Fins ara, la majoria d'estudis que s'han fet sobre les relacions de Joan Brossa amb el cinema s'han limitat als guions cinematogràfics que va escriure l'any 1948 (*Foc al càntir* i *Gart*), a les pel·lícules que feu amb Pere Portabella entre 1966 i 1972 (*No compteu amb els dits*, *Nocturn 29*, *Vampir-Cuadecuc i Umbracle*) i a la seva participació com a actor o figurant en films i documentals durant els anys vuitanta (*Màgia a Catalunya* i *És quan dormo que hi veig clar*). En aquest sentit, veg., per exemple, Martínez Torres & Molina-Foix, Fuster, Gart, Guardiola o Parcerisas, entre d'altres.

conseguido recrear” (Gubern *et al.*, 3).³ Amb l’aparició, el 1896, dels primers films de Georges Méliès –mag i cineasta per qui Brossa sentia una gran admiració (Minguet, 185)– el cinema es feu ficció i espectacle (Gubern *et al.*, 4). Per tant, podem afirmar que, des dels orígens, el cinema ha oscil·lat entre la realitat i el somni: “Esta dualidad se ha identificado con dos formas de hacer cine, la de los hermanos Lumière (racional, realista) y la de Méliès (onírica, fantástica)” (Cano *et al.*, 7) –una reflexió que Brossa subscribí en la presentació del cicle de pel·lícules que ell mateix programà, i que es dugué a terme a la Filmoteca de Catalunya, sota el títol de “Brossàrium,” entre el 4 i l’11 de setembre de 1983. Deia Brossa (2013, 514):

Per a mi, el cinema té dues cames: Lumière i Méliès. La realitat i la imaginació. D’aquí arrenca la seva poètica, que tanmateix pot ser filtrada en un llenguatge narratiu, al marge d’altres mitjans expressius, de manera que l’immediat arribi a ser el més llunyà. [...] En general, el cinema que ara prefereixo participa poc o molt d’aquest plantejament. Això em fa pensar que la fórmula ideal per a una poètica d’avui podria ser Méliès des de Lumière.

De fet, l’interès de Brossa pel cinema s’emmarca en la recerca que el poeta barceloní endegà des d’antuvi sobre els límits del llenguatge en els seus intents per captar i mostrar la realitat tal com és, la qual el menà a transitar de les imatges hipnagògiques cap a la poesia quotidiana, la poesia essencial i els poemes visuals (Bordons 1988, 37-106; Guerrero 2001, III). En aquest procés, Brossa constata que els mots són limitats, i conclou que “el llenguatge ha deixat de ser l’únic vehicle apte per a incloure continguts i formes poètics” (Coca, 150). Per això arribarà a la visualitat (l’element bàsic del cinema): “la imatge reproduirà allò que el so no explica, ja que la tira fònica que serveix per a designar una cosa és totalment arbitrària” (Bordons 1980, 110). En aquest sentit, és important de destacar la preferència que Brossa sentia pel cinema mut, en blanc i negre i no narratiu, així com per les cintes dels primers temps, que considerava com el cinema ‘autèntic,’ ‘pur’ o ‘veritable:’ “Moltes de les imatges recorden en puixança els primers plans del millor cinema, el de l’època muda” (Brossa 2013, 327).⁴ Alhora, el setè art, juntament amb el music-hall, les pantomimes, el cabaret o el transformisme, forma part d’aquest món popular que Brossa reivindicava i

³ Volem assenyalar que aquesta i totes les referències dels volums enciclopèdics que conformen *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte* que se citen en aquest article provenen dels volums que Joan Brossa tenia a la seva biblioteca particular, actualment allotjada a la Biblioteca del Centre d’Estudis i Documentació (CED) del MACBA, a excepció del volum vuitè de l’enciclopèdia (*Cine y literatura*), a cura de Pere Gimferrer, que citem a partir de la versió independent que en publicà l’autor (Gimferrer). Aprofitem l’avinentsa per a agrair a Marta M. Vega, responsable del CED, a Llorenç Mas, tècnic de l’Arxiu Joan Brossa, i a la resta dels treballadors del CED totes les facilitats que ens han brindat per a dur a terme aquest estudi i per poder consultar la biblioteca personal del poeta.

⁴ Sobre la preferència brossiana pel cinema mut, veg. Fanés (326), Martí (125-127) o Pérez & Portabella, entre d’altres. Quedi dit en mots de Brossa: “El ‘tecnicolló’ és horrorós. Si el cinema hagués nascut en color, el blanc i negre hauria estat una gran troballa” (Guerrero 1990, 30). I encara: “El cinema literari, de tota manera, m’emprenya un bon tros. Les pel·lícules xerraires són inaguantables. [...] La paraula ha fet que el cinema tendís a la facilitat. Per a mi la imatge en el cinema és fonamental. [...] Jo, naturalment, distingeixo entre un cinema sonor i un cinema parlat, em fa l’efecte que la paraula és la part més fàcil del cinema sonor. Ha de servir per ajudar la imatge” (Fanés & Herreros, 6). A propòsit d’aquests postulats de Brossa, és interessant d’assenyalar que l’adveniment del cinema sonor trasbalsà profundament la intel·lectualitat occidental, perquè coincidí amb el moment de màxim perfeccionament del cinema mut, quan havia aconseguit d’institucionalitzar-se com a art i de trobar un llenguatge propi, basat en la imatge: “en sólo quince años, cómicos como Chaplin, Keaton, Langdon, etc., supieron crear un arte autónomo y autosuficiente, de un refinamiento rayano en la perfección. Ese arte sufrió un golpe mortal con las películas habladas, del cual ya nunca pudo recuperarse” (Braucourt *et al.*, 31). Sobre les repercussions d’aquesta crisi en la intel·lectualitat catalana de l’època, veg. Foguet o Iribarren.

celebrava en les seves obres (Minguet, 15-16). Com explica Fanés (331), de petit, el poeta barceloní

anava a les sessions dels locals de barri, [...] en alguns dels quals també es feien *varietés*, de manera que el cinema, la màgia, el malabarisme i altres formes d'espectacles populars formaven les diferents branques d'una única diversió.

És per aquest motiu que la fascinació de Brossa es troba, sobretot, en el primer cinema, així com en els diferents recursos i invents que es basaven en la reproducció del moviment desenvolupats al llarg de tota la història de la humanitat, i que, per tant, van precedir i van permetre la invenció del cinematògraf –des de les ancestrals ombres xineses fins al zoòtrop o la llanterna màgica (Porter-Moix)–, perquè són els que lliguen millor amb els seus pressupòsits literaris: els de reflectir la vida, el moviment i la realitat en el poema (Vallès, 17-19); i, alhora, el món màgic de les il·lusions i l'espectacle. Així ho expressava Brossa en una conversa amb Manuel Guerrero (1990, 29):

–[...] En l'origen del cinema, com en la teva obra, és difícil d'establir diferències entre màgia, il·lusionisme o teatre.

–A la història del cinema s'esdevé això. Méliès era il·lusionista. En els meus poemes, moltes vegades he utilitzat la mateixa redacció que fan servir els llibres antics de màgia. Primer presenten el truc, l'efecte; després expliquen la trampa. Els trucs han estat una base important del cine. En el meu cas el fet ha sortit sense pensar-hi, de manera instintiva; després veus que tot lliga: hi ha vegades que el primer sorprèn en acabar el poema és el mateix poeta.

Brossa evidencia aquest lligam primitiu entre il·lusió i cinema en el poema “Gran Méliès”, d'*El saltamartí*: després de descriure un truc de màgia, un jo líric afirma que el cinema ha matat l'il·lusionisme, i un altre jo respon: “Però no oblidis / que el cinema va trobar / el seu camí gràcies / a aquests trucs” (Brossa 2022, 301). I el poema “Màgic cinema,” del mateix recull (Brossa 2022, 261), anuncia des del títol mateix que “el llenguatge escrit i el cinematogràfic s'apropien de la realitat a través de la màgia” (Marrugat, 62). El cinema que agrada a Brossa, doncs, és el que es vincula més directament amb l'espectacle popular, perquè el poeta concep també com a espectacle el gènere cinematogràfic.⁵

Sobre aquest interès pel cinema, en una entrevista a *Arc Voltaic*, Brossa digué: “Jo, com diu em sembla que Alberti, gairebé també he nascut amb el cinema” (Fanés & Herreros, 4) –recordem que entre l'adveniment del setè art i el naixement del poeta barceloní transcorregueren poc menys de vint-i-cinc anys.⁶ Ell mateix explicà que des de ben menut acudia regularment a les sales de projecció i que, amb el temps, es va adonar que el cinema tenia “molt a veure amb la poesia” (Fanés & Herreros, 4-5). En aquest sentit, Brossa, en conversa amb Lluís Permanyer (19-20), afirma:

⁵ Segons Brossa, cal fer “interessar l'espectador amb accions ràpides i un deversall de sorpreses. Tot això prefigura el teatre del nostre temps. L'espectacle! I esdevé, a més, element bàsic del cinema. [...] A Frègoli devem la comicitat del cinema basada en l'actor i el gest, abans del segle XX” (Coca, 63).

⁶ L'interès pel cinema fou habitual entre els autors europeus nascuts durant les primeres dècades del segle XX. Veg., a tall d'exemple, les consideracions de Pedrosa (233-234) sobre la reivindicació del cinema per part de l'anomenada generació literària del 27 de la literatura espanyola. Al seu torn, Bordons (2021, 16) afirma: “com Alberti o d'altres poetes de la generació del 27, Brossa enllaça els elements més absurds de la poesia popular amb allò que havia après del surrealisme per a expressar els seus temes més apreciats.”

El descobriment del cinema va ser per a mi un descobriment extraordinari. Fairbanks, a qui jo deia “Dunglas,” em tenia el cor robat i em continua agradant molt. El meu pare va gaudir amb aquella *Madame Sans-Gêne*, i els seus preferits eren Keaton, Charlot i Harold Lloyd. L’avia també era molt afeccionada al cinema, i m’hi portava molt sovint: els dijous a la tarda anàvem a l’Smart, al carrer gran de Gràcia. Era, però, una enamorada del Chevalier a *El desfile del amor* i hi anava cada setmana; no és estrany, doncs, que jo en sàpiga de memòria la música. Confesso que no em feia res de veure tantes vegades la mateixa pel·lícula; m’agradava molt, potser per aquell costat obsessiu que cultivo només per les coses que de debò m’interessen.

Certament, Brossa cultivà aquest interès pel cinema durant tota la vida. Cinèfil empedreït, des del front estant de la Guerra Civil espanyola aprofità les absències de combats per a mirar films (Permanyer, 47-51); durant la postguerra, organitzà tertúlies cinematogràfiques entre els membres del grup artístic Dau al Set (Parcerisas, 77; Permanyer, 131); muntà sessions de cinema setmanals a casa d’Antoni Tàpies (Coca, 104); participà de les trobades del Club 49 (Parcerisas, 77-78)⁷ –tot i que després se’n distanciés (Coca, 123); l’any 1956 viatjà a París expressament per a veure pel·lícules (Bordons 1988, 50; Coca, 100);⁸ escriví diversos guions fílmics, en què feu palesa la seva concepció no narrativa del cinema (Minguet, 193); i amb el restabliment de la Generalitat esdevingué un espectador assidu de la Filmoteca de Catalunya (Fanés, 326), on actualment té una butaca dedicada (Martí, 122). Per tots aquests motius, postulem que aquest interès pel cinema traspuà la seva poesia, tal com ell mateix havia reconegut obertament en l’entrevista amb Fèlix Fanés i Ramon Herreros (6):

–A. V.: *Ens agradaria saber quina ha estat la influència del cinema en la teva feina d’escriptor.*

–J. B.: Ha estat enorme. [...] Escriure és una manera de fer cinema. A més, en el meu treball, jo utilitzo molt sovint el muntatge. Un llibre de poemes, el munto, com si fos en una moviola. Per això el cinema m’és familiar. Sempre he pensat que jo seria un bon muntador de cinema. Les pel·lícules m’agrada veure-les a la moviola. I els llibres també. La literatura té molt de muntatge.

En aquest article, doncs, ens proposem de resseguir la influència del cinema en l’obra poètica de Joan Brossa a través de tres eixos diferents. D’una banda, la recuperació dels invents del precinema en la seva poesia; d’altra banda, l’ús de tècniques cinematogràfiques en la construcció dels versos i llibres; i, finalment, la concepció del poema com a homenatge als grans noms de la cinematografia universal i al gènere en si.

⁷ Al Fons Joan Brossa del MACBA es conserven desenes de fulletons de les projeccions de cinema que organitzaven tant el Club 49 com el Cine-Club Universitari del SEU, que Brossa guardà tota la vida.

⁸ Fanés (327) apunta que “d’aquesta experiència en va sortir el seu cànon cinematogràfic, que restarà inalterat per sempre.” Segons el mateix autor, en formarien part els directors Dreyer, Pabst, Lang, Griffith, Méliès, Berkeley o Delvaux i els actors Keaton, Sennett, Chaplin o els germans Marx, entre d’altres. Brossa va parlar àmpliament i en múltiples ocasions dels seus gustos cinematogràfics. Veg., per exemple, Coca (102), Fanés & Herreros (4), Guerrero (1990, 29-30) o Permanyer (19).

2. Del precinema a l'art cinematogràfic: recursos filmics en la poesia brossiana i homenatge al cinema

2.1. La reivindicació del precinema

Joan Brossa, en el seu estudi del carrer de Balmes, hi conservava el zoòtrop de la casa de joguines Borràs que van regalar-li de petit (Permanyer, 14). Pot semblar un detall anecdòtic, però la realitat és que “aquesta joguina antiga representa l'entrada a un món de somnis, d'il·lusions òptiques que acabaran explotant amb els primers anys del cinema” (Minguet, 181). El zoòtrop, doncs, esdevé en la poètica brossiana un símbol, un element més del seu univers personal que encarna el món màgic i il·lusori que tant el fascinava, i pel qual sempre mostrà un gran interès. En paraules del mateix poeta, “el zoòtrop, o roda de la vida, és una joguina en què un seguit de figures, mirades a través de les esclatxes fetes a la paret d'una caixa rodona giratòria, fan l'efecte d'una figura animada” (Brossa 2013, 248). Inventat el 1834, és un dels precedents més immediats del cinema – “era capaz de efectuar la síntesis del movimiento, pero no de lograrla por proyección sobre una pantalla” (Gubern, 18). Segurament per aquest fet, Brossa no dubtà a revestir el llibre-objecte *Cinamom* (1991), concebut com un homenatge al cinema, amb bandes de zoòtrop, al costat de diverses tires de pel·lícula de cel·luloide (Guerrero 1990, 28). En mots del mateix poeta (Guerrero 1990, 28-29),

Els jocs òptics de tota mena –zoòtrops, foliscopis, taumàtrops– són l'origen del cinema. En tot cas, no és cap inclinació gratuïta. Es tracta de la projecció d'imatges; la literatura, a última hora, és un perfil i un enquadrament, un text és una projecció, la llanterna màgica.

Per aquest motiu, no ens ha de sorprendre que l'hi dediqui poemes o versos – “¿No m'assegures / que aquesta roda sembla el meu destí / o el teu o l'altre?”⁹ o l'utilitzi com a metàfora recurrent en els seus textos –així s'esdevé a *Prosa egipciana (esbós biogràfic, que no penso continuar)* quan, enmig del discurs, el poeta inicia una digressió, enunciant mitjançant el funcionament d'aquest aparell: “el pensament se'm va disparar com una banda de zoòtrop” (Brossa 2013, 417). Fins i tot, no dubta a reivindicar-ne l'essència quan valora el cinema del moment –que considera una degeneració de l'art cinematogràfic primigeni (Brossa 2013, 527):¹⁰

Crec que el cinema hauria de fer el mateix; tenir consciència del seu llenguatge i deixar-se d'orgues; tornar, si cal, al zoòtrop, al punt de partida com a base de tot i no aquesta complicació de fer cinema del cinema del cinema (Fanés & Herreros, 6).

S'esdevé quelcom semblant amb tots els altres invents o recursos dinàmics que van precedir el cinematògraf. Així, en la poesia brossiana no és gens estrany trobar-hi ombres xineses (“El poema rep l'ombra de les mans / l'aparell de cinema més antic”),¹¹

⁹ “Zoòtrop,” *Els ulls de l'òliba* (Brossa 1982, 68).

¹⁰ Brossa també introdueix aquestes observacions sobre la degeneració del cinema en la seva poesia. Al recull *Trasllat*, per exemple, hi trobem el següent poema: “Aquells rètols que llegien a la pantalla / explicaven les paraules dels actors. / Ara el so resta valor a la imatge / sense donar-li res a canvi” (Brossa 1993a, 12). O al llibre *Ot*, el poema “Llampec:” “Xt! És millor la imatge / que no pas el comentari” (Brossa 2023, 129).

¹¹ “Xinesc,” *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (Brossa 2022, 529). O també els versos “Faré ombres xineses que m'alleugin el mal / de buscar la camisa i portar-la posada,” del sonet “De mans al fanal,” *Fogall de sonets* (Brossa 2021, 100). Llorenç Mas ha detectat que en el film *No compteu amb els dits* (1967) hi ha una escena en què Mario Cabré ressegueix amb pintura negra l'ombra d'una escombra. “En el procés de pintar l'ombra, el personatge separa un instant el pal de l'escombra de la paret per produir un

cosmorames (com el sonet “Cosmorama,” de *La bola i l’escarabat*);¹² fantascopis (“Un fantascopi, aparell / per a la reproducció d’imatges animades”);¹³ foliscopis (“Agafo els cartons, com si es tractés / d’un joc de cartes, i els passo ràpida- / ment el polze per cantell: / la il·lusió de vida és completa”);¹⁴ taumàtrops;¹⁵ diorames (“Vista de Londres pintada damunt / una tela enrotllable pels extrems / a dos cilindres que són moguts / amb una maneta”);¹⁶ o, finalment, llanternes màgiques (“Aquesta nit ens quedarem a casa / i, amb la llanterna màgica, / projectarem tot el seguit de plaques”).¹⁷ Tot d’aparells, en definitiva, que obren la porta d’aquest món il·lusori, evocador i fascinant propi de l’espectacle popular que Brossa tant reivindica i que d’una manera conscient inclou en les obres, “a fi que el públic, com ell mateix, s’hi reconegui” (Planas, 321). És, també, per aquest motiu que la presència de tots aquests invents és especialment rellevant en volums com *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* o *Petit festival*, perquè encarnen l’essència del transformisme –talment l’actor italià, a qui Brossa dedicà els reculls (Bordons 1988, 75; Marrugat, 192).¹⁸ Alhora, en la seva obra hi ha un homenatge a la fotografia,¹⁹ i fins i tot a *Poemes públics* trobem un poema que remet a l’experiment fotogràfic real que es feu a Califòrnia l’any 1878 per comprovar si els cavalls, quan galopen, deixen de tenir, momentàniament, contacte amb el terra (Brossa 2023, 787):²⁰

Un cavall llançat al galop arriba a tenir,
per un moment, les quatre potes enlaire.

Paral·lelament, la inclusió poètica de totes aquestes joguines, estris o elements precinematogràfics respon a l’intent de Brossa de dotar els poemes d’una “quarta dimensió:” el moviment, el dinamisme, l’acció (Coca, 69):

efecte de transformació dual entre ombra mòbil i la seva projecció fixa pintada. Aquesta escena transmet el misteri i la fascinació pel teatre d’ombres, l’espectacle més antic en l’art de projectar imatges” (Mas, 204).

¹² Brossa 2021, 89.

¹³ “Fi de segle,” *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (Brossa 2022, 554). Cal destacar que el poeta també intitulà amb el nom de *Fantascopi* una de les suites visuals (Brossa 2019, 149).

¹⁴ “Foliscopi,” *El cigne i l’oc* (Brossa 2022, 472). En aquests versos citats suara, la disposició gràfica del mot “ràpidament,” amb un truncament, sembla imitar el moviment de rapidesa amb què hom ha d’accionar el foliscopi. Tornem a trobar un “filoscopi” dins del recull de poemes visuals *Cua de cuc*, pertanyent a la sèrie dels *Poemes habitables* (Brossa 2019, 345).

¹⁵ Veg., per exemple, els “taumàtrops” que Brossa incorporà a *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (Brossa 2022, 561) o a *Fora de l’umbracle* (Brossa 2022, 965, 975).

¹⁶ “Diorama,” *Els entra-i-surts del poeta* (Brossa 2023, 467).

¹⁷ “Projecció fixa,” *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (Brossa 2022, 533). Un altre exemple el trobem al poema “Saló màgic,” del recull *Ollaó!*: “Cada nit / a més de la sessió de jocs de mans, feien projeccions / amb llanterna màgica” (Brossa 2023, 1113). Cal assenyalar, també, que la llanterna màgica intitula un dels sonets de *La bola i l’escarabat* (Brossa 2021, 64).

¹⁸ Recordem que Brossa mai no va poder veure actuar Frègoli en directe, sinó que s’hi aproximà a través de les pel·lícules que el transformista italià havia rodat. Afirmar Brossa (2013, 275): “El gran transformista Leopold Frègoli (1867-1936) va ésser una figura màxima del teatre entre els dos segles; i, encara, la primera estrella cinematogràfica i el rival de Méliès.” Justament, el poema “Física recreativa,” de *Petit festival*, enumera alguns dels films conservats de Frègoli (Brossa 2022, 583).

¹⁹ A tall d’exemple, veg. els poemes “Tres peus de fotografia,” d’*Askatasuna* (Brossa 2022, 1114); “Nocturn 69,” d’*Els entra-i-surts del poeta* (Brossa 2023, 462); o “Fotografia,” d’*El dia a dia* (Brossa 2007, 153).

²⁰ Gubern (18) explica que el fotògraf anglès Eadweard Muybridge instal·là vint-i-quatre càmeres fotogràfiques en una pista de carreres. Cadascun dels disparadors de les càmeres estava connectat a un fil que travessava la pista i que, en ser romput pel cavall, els accionava successivament –amb la consegüent obtenció de la impressió fotogràfica de cada fase del moviment del cavall. Agraïm a Llorenç Mas que ens fes coneixedors d’aquesta història.

Als temples de Karnak els baixos relleus de les
columnes mostraven una figura amb les imatges
en acció que fan falta per a constituir una unitat
visual; així, en passar-hi per davant amb els carros,
feia una sensació de moviment, igual que les
pàgines d'un llibre ràpidament escartejat. Però
les imatges eren mortes com les d'una pel·lícula
observada fora del projector
(Brossa 2023, 637).

Certament, Brossa sentí la necessitat de fornir la poesia de moviment. “El poema no necessitava una indagació rítmico-musical que ja li era intrínseca, sinó la seva materialització a través del moviment” (González García, 71). No hem d'oblidar que tots aquests aparells tenen en comú la fixació i síntesi del moviment a partir de la il·lusió òptica –justament, el que Brossa voldrà fer en la seva poesia mitjançant l'ús del llenguatge o de la visualitat, però també fent evidents els mecanismes que aquests invents empren per a obtenir-la: “Donaria alguns detalls de l'inventor / de la llanterna màgica si no fos / que prefereixo de dibuixar dos / ninots que s'empaiten, amb dibuixos / que representin tots els moments de l'acció” (Brossa 2022, 786). Justament, la necessitat de fer visible l'engany o la “trampa” d'aquests “trucs” —tal com Brossa explicava a Guerrero (1990, 29)— serà constant en la poesia brossiana, i trobem multitud de poemes que ens els despullen o ens en mostren els secrets. “Brossa vol un cinema que ensenyi a mirar, que et faci veure què hi ha més enllà de les coses i, al mateix temps, [...] li agrada la trampa o el número de màgia, però el vol desconstruir” (Martí, 125-126):

—¿I aquest quadre amb
fons negre?
—Hi apareixen
els retrats de les personalitats
que indiquen unes targetes.

La il·lusió deu ser obtinguda
amb miralls i, les fotografies,
les deuen projectar amb una
llanterna màgica
(Brossa 2022, 91).

Així, el poeta ens explica com s'aconsegueixen determinats ‘efectes especials’ (“Va ser neu artificial la que va cobrir / el camp quan van rodar les escenes / de la batalla durant el mes d'agost”);²¹ ens ensenya els secrets dels instruments (pre)cinematogràfics (“Darrera aquells forats de la paret / hi ha els aparells de projecció”);²² ens desmitifica la ficció i les il·lusions que crea el cinema (“I, quan s'apaga el projector, no resta / sinó una tela blanca”);²³ o ens presenta primer el truc i, després, exposa com s'ha aconseguit l'efecte (“El protagonista entra muntat / a cavall. (Però si la càmera / retrocedia veuríem

²¹ *Els entra-i-surts del poeta* (Brossa 2023, 445). Veg., també, el poema “Truc,” de *Poemes públics* (Brossa 2023, 547), sobre com s'ha aconseguit reproduir filmicament el relat bíblic de la separació de les aigües que feu Moisès, mitjançant l'ús de dos dipòsits i diferents comportes.

²² “Amfiteatre,” *Cent per tant* (Brossa 2022, 798).

²³ “Finestra temporal,” *El cigne i l'oc* (Brossa 2022, 349). En aquesta mateixa línia, Brossa també posa en evidència les característiques reals de l'art cinematogràfic: “Al capdavant, el cinema, el fan / uns quadrets dotats de moviment” (Brossa 2023, 881).

l'actor / sobre un cavall de fusta mogut / per un tramoista davant un / bosc projectat en una pantalla)".²⁴ En aquest sentit, Minguet (19) argumenta que

La cultura escènica occidental hegemònica (alguns l'anomenen, encara, burgesa; molt probablement, amb raó) s'ha construït amb fórmules que pretenen fer creïble un engany: una persona (ara sí, l'actor o actriu) puja dalt d'un escenari i fa veure que és algú altre, i col·loca l'espectador en una farsa creïble, versemblant. I perquè sigui creïble i versemblant s'usen un seguit de recursos antics, de trucs o estratagemes que, més que posar en alerta el públic, el sotmeten a l'engany [...], com ha fet el cinema institucional amb la segmentació de l'espai, la focalització de la mirada, l'ús de la figura del pla/contraplà, la càmera lenta (per manipular l'espectador fent-li veure la il·lusió que aquells personatges i aquelles situacions existeixen en la pantalla, externs a ell mateix).

Per aquest motiu, Brossa, en els seus intents de reflectir la realitat en els versos, maldrà per fer evidents aquests enganys: "Durant la projecció la gent / relega a l'oblit el rodatge: cal / destruir tot allò que fa possible / l'acceptació de la ficció argumental."²⁵ I per això inclourà decididament la màquina, els engranatges o els mecanismes que els possibiliten en els seus poemes, a fi de desmitificar i desconstruir l'art cinematogràfic: "Damunt els rodets passa enrotllada / en sentit contrari una tira ampla / de paper negre que s'enrotlla sobre / l'un a mesura que es desenrotlla de l'altre. / Un dels rodets és movable amb una maneta"²⁶ –recordem que, al seu torn, les avantguardes històriques, com el dadaisme o el futurisme, ja havien pretès una "fusió entre una realitat representada i uns aparells representats" (Benjamin, 65) per tal de destruir les nocions tradicionals d'art (Benjamin, 37-41), cosa que Brossa accentua en poemes visuals com "Ventall cinematogràfic" (Brossa 2019, 364), "Vídeo" (Brossa 2019, 372-373) i la seqüència de poemes "Foto del poema anterior" (Brossa 1975, 32v-33v). En aquest sentit, vegeu, també, el poema "Pel·lícula," de *Mapa de lluites* (Brossa 2017, 271):

Bobina alimentadora.

El fotograma resta immòbil un moment, l'obturador
tanca el pas de la llum i, en la foscor, la pel·lícula corre
cap avall tot passant un altre fotograma; l'obturador
gira de nou, torna a entrar la llum, i el joc continua...

Bobina receptora.

²⁴ "Però..." *El dia a dia* (Brossa 2007, 23). Una altra mostra la trobem a *Poemes civils*: "Els ocells / tenen el cos cobert / de plomes; bec corni, / dos peus i dues / ales. // Mou aquest poema un / filferro amagat als seus / versos" (Brossa 2021, 1336).

²⁵ "Terra negra," *La clau a la boca* (Brossa 1997, 52). Veg., també, el poema "Fèrtil", de *Cant* (Brossa 2021, 813): el poeta, després de presentar un llistat amb el nom de setze actrius diferents, conclou: "I tu també viuràs en el que és veritable" –ço és, l'engany i la il·lusió del cinema. És el mateix propòsit que s'amaga rere tots els films amb Pere Portabella.

²⁶ *Poemes públics* (Brossa 2023, 826). Talment hem vist amb l'ús del zoòtrop a *Prosa egipciana*, els mecanismes tècnics del cinema també serviran, en aquesta prosa, per a construir similis i metàfores: "Aquí fem un salt en el curs del temps, com amb una moviola, i ens trobem en una situació coneguda a partir de la qual es posa en marxa una segona sèrie de fets, que és la següent" (Brossa 2013, 414). També cal llegir en aquest sentit tots els poemes que ens parlen d'automatismes diversos: "Darrera, diu que es mouen unes ales / petites de molí de vent muntades damunt / una roda dentada que imita el soroll / d'un rellotge quan li doneu corda; una / palanca cau d'una dent a l'altra / i agita totes les parts de l'autòmat" (*Els entra-surts del poeta*. Brossa 2023, 502).

2.2. L'ús poètic de tècniques cinematogràfiques

Des d'antuvi, els lligams entre poesia i visualitat en l'obra de Brossa han estat molt estrets (Bordons 1988, 108). Ja en la seva primera etapa poètica, que Bordons (1988, 38) ha identificat durant els anys quaranta, trobem poemes de Brossa que traslladen al vers la descripció visual de diversos quadres dels artistes que conformarien el grup Dau al Set (Bordons 1988, 23-28), o que són la transcripció de les visions del subconscient, produïdes durant l'estat de vetlla abans del somni –ço és, les “imatges hipnagògiques” (Guerrero 1990, 30). Fou, però, gràcies a la coneixença amb João Cabral de Melo que Brossa feu més evident aquesta visualitat en els textos, a través del canvi poètic que emprengué a *Em va fer Joan Brossa* (1950). Cabral de Melo defensava un art compromès entre l'avantguarda i el realisme socialista (Bordons 1988, 24), i considerava que la poesia havia de reflectir el llenguatge i les inquietuds del poble d'una manera directa, clara i senzilla (Bordons 1988, 31). Per això, el poeta barceloní, amb la publicació d'aquest volum, inicià l'etapa que Bordons ha definit com a ‘poesia quotidiana,’ atès que els poemes que el conformen són

frases-constància d'una realitat, coses que passen al carrer, coses personals: la vida quotidiana, la qual, a vegades, és tan rutinària i monòtona, o tan opressiva, que la seva pura transcripció es converteix ja en una denúncia (Bordons 1988, 67).²⁷

Aquesta línia quotidiana serà el motor que impulsarà el poeta a anar a l'essència de les coses, i a iniciar un procés substancialitzador que, als anys seixanta, el menarà a fer el salt a la visualitat (Bordons 1988, 66).

Surt un home i es fica en 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 cel s'enfosqueix i em sembla que tindrem pluja
(Brossa 2021, 271).

Els poemes continguts a *Em va fer Joan Brossa* parteixen d'una ideació eminentment visual dels versos. Cal destacar, però, que en tots aquests poemes hi ha una concepció escenogràfica del pla visual (Bordons 1988, 287; Marrugat, 97); és a dir, és com si hi hagués una càmera que romangués fixa, immòbil, i els personatges (o, si es vol, la vida) desfilassin al davant, com si deambuessin per un escenari teatral –talment succeïa en els films de Méliès. De fet, els poemes són com una successió de ‘plans,’ com si el lector fos “l'espectador d'una pel·lícula en què la càmera actua com un element objectiu de testimoni de la realitat” (Bordons 1988, 67). En la majoria dels casos, es tracta de plans desconnectats entre si, que només poden prendre sentit un cop s'han llegit en la seva totalitat –tal com s'esdevenia en les primeres projeccions de la història del cinema. Com afirma Minguet (185), el cinema dels primers temps era un compost format per diverses parts: allò important no eren els films que es projectaven (les parts), sinó la sessió sencera (és a dir, el tot); i el que cercaven les pel·lícules estrenades durant els primers anys de l'espectacle cinematogràfic era la seducció de

²⁷ Com és sabut, la publicació d'*Em va fer Joan Brossa* fou un escàndol entre la intel·lectualitat catalana de l'època: “hom deia que allò era la pura fotografia de la realitat, sense poesia de cap mena” (Antoni Tàpies, *apud* Bordons 1988, 67).

l'espectador, "no per mitjà d'una història, sinó per la capacitat fascinatora del que es veia a la pantalla" (Minguet, 185):

EL POBLE RESTARÀ LLIURE

Algú branda un repicó amb el bombo.
Algú branda una dalla.
Un soldat es posa retalls de diari al casc.

Un infant es talla, darrera la cama, una candela
força llarga.
L'alcalde abraça, gelós, el seu castell.
S'acosten a la rodona dues nenes agafades per les mans,
descalces, com gairebé totes.
Un flabiol fa un espinguet.
La sang es desfà amb una bengala.

Tots venen a ballar davant l'autoritat
mentre agonitza
(Brossa 2021, 297).

Això és exactament el que Brossa pretén amb aquest tipus de poemes. Com afirma Xavier Fàbregas (Bordons 1988, 165),

la juxtaposició de frases breus, cada una de les quals inclou una imatge [...], ens il·lumina quant a la particularitat d'una situació, l'estat d'ànim d'un personatge. El panorama general, però, ens el donarà només la suma de les imatges.

Aquesta "suma d'imatges" fa pensar, inevitablement, en la suma de diferents plans en una seqüència de cinema (Bordons 1988, 165). Per tant, podríem dir que aquest procediment és la translació a la literatura de les concepcions cinematogràfiques del poeta:

Per a Joan Brossa, un film podia ser una successió de moments inconnexos, que troben sentit a l'hora d'estar junts a partir d'una lògica poètica. I no és, doncs, gens sorprenent que Brossa es mostri molt sensible al muntatge i li agradin les cintes soviètiques d'Eisenstein, Vértov o Pudovkin –les del període mut i èpic– i que digui "jo utilitzo molt sovint el muntatge. Un llibre de poemes el munto com si fos en una moviola," perquè "la literatura té molt de muntatge." Brossa vol imatges que xoquin, que contrastin, que sorprenguin, que s'enriqueixin mútuament. (Martí, 126)

Justament, el cineasta soviètic Dziga Vértov que ens esmenta Martí és l'ideòleg de les teories del 'cinema-ull' (*Kino-glaz*), segons les quals el cineasta havia d'alliberar el cinema de tots els seus artificis per tal d'aconseguir una objectivitat integral, produïda per la "inhumana impassibilitat de la pupila de cristal de la càmera" (Gubern, 167). El cinema de Vértov –seguit, entre d'altres, per Eisenstein o Pudovkin– vol reflectir de manera objectiva la realitat, tot gravant escenes de la vida quotidiana i fent un ús instrumental del muntatge, entès com l'ordenació de la realitat d'acord amb unes premisses o objectius determinats (Moix, 7), a fi de fer emergir la denúncia i conscienciar els espectadors d'una situació d'injustícia concreta –tal com vol fer Brossa en la seva poesia. De fet, el poeta barceloní no només era coneixedor d'aquestes teories cinematogràfiques soviètiques, sinó que n'era un profund admirador:

Vosaltres em parleu del cinema dit d'avantguarda i jo us diré que a mi aquest cinema em fa vomitar, en canvi Ruttman m'agrada molt. No és la fórmula sinó l'autor el qui diu l'última paraula. I a més de Ruttman hi ha el gran Vértov, el del cinema-ull. I tants d'altres. Ves-los al darrera. En saben un niu. (Fanés & Herreros, 6)

Així, segons la teoria del cinema-ull, el cineasta ha de desprendre's de tot allò que pugui falsejar la realitat, com ara els actors, el maquillatge, el guió, els decorats o la il·luminació (Gubern, 167), i ha d'entrenar-se en “la extraordinaria agilidad del montaje” (García Seguí *et al.*, 155), que esdevingué la base de l'art cinematogràfic (Moix, 52). És, de fet, una crida dels directors soviètics a retornar als orígens del cinema i a la “pureza documental de las inocentes cintas de Lumière” (Gubern, 167). Tanmateix, a diferència d'aquests primers films, la teoria del cinema-ull

lleva implícita una función esencial del montaje en la concepción cinematográfica, en un sentido que ya no es de simple continuidad ni tiene como misión destacar un detalle concreto de la acción o una reacción del personaje, sino que obedece a un planteamiento intelectual: debe atender a sugerir ideas, o sea un enriquecimiento del lenguaje cinematográfico gracias al cual será posible una ampliación de la temática, superando los límites del cine espectáculo, del cine teatro y del cine novela. (García Seguí *et al.*, 155)

I Brossa, d'ençà de la coneixença de Cabral i el gir compromès que feu en la seva poesia, aplicà constantment els principis de la teoria del cinema-ull en totes les seves composicions poètiques afins a l'estètica ‘quotidiana’ –on, progressivament, trobem una “crítica de la societat tradicionalista capitalista i la creença en una societat lliure, inspirada en les idees comunistes, per l'aconseguint de la qual cal la revolució” (Bordons 1988, 161). Així, mentre que a *Em va fer Joan Brossa* el poeta s'havia limitat a exposar objectivament la realitat –a fer “un determinat enquadrament de l'entorn” (Brossa 2013, 509)–, a *Poemes civils* i, sobretot, a *El saltamartí*, amb la inclusió de la poesia visual, emprà aquesta exposició objectiva per a fer emergir la denúncia social (Coca, 133; Guerrero 1990, 31): Brossa no només jugà amb el muntatge de plans en els poemes per a fer-la emergir, sinó que, fins i tot, ho feu amb la distribució tipogràfica del vers.²⁸ Bordons (1988, 62) afirma que “la disposició del vers és més convincent per a Brossa, ja que permet aïllar plans visuals o paraules i, per tant, fer que el lector fixi més la seva atenció sobre allò que el poeta ha deixat a final de vers, o en un vers aïllat.” Una de les mostres més fefaents d'això la trobem en el poema que intitula el volum *El saltamartí*:

Saltamartí
Ninot
que porta un
pes a la base i que,
desviat de la seva posició

²⁸ Veg., a tall d'exemple, els poemes “La mosca” (Brossa 2021, 489-490) i “Pingpong” (Brossa 2021, 493-494), de *Poemes entre el zero i la terra*. Sobre “La mosca,” Bordons (1988, 164) exposa: “A l'inici del poema hi ha una citació que diu ‘crèdit nord-americà a Espanya. De la premsa.’ El poema és un seguit de frases tallades, plans que reproduïxen, per la seva disposició, el moviment d'una mosca ‘empipadora.’ La reacció del lector és molestar-se també. Immediatament ho relaciona amb la citació i identifica la mosca amb el govern nord-americà. La denúncia ja s'ha produït.”

vertical, es torna a posar
dret.

El poble
(Brossa 2022, 219).

Marrugat (206) explica que el poema “Saltamartí” és un dels “típics poemes de Brossa que juguen amb els mecanismes d’associació.” Hi ha tres realitats lingüístiques diferents: títol, primera estrofa i segona estrofa. Les dues primeres realitats es relacionen gràcies al mecanisme paraula-definició, mentre que la tercera s’hi vincula per “la consciència que el lector té del poema com a unitat visual de signes en negre sobre la pàgina en blanc” (Marrugat, 206). Per tant, Brossa aplica aquí la teoria del cinema-ull, tot ‘enfocant’ tres conceptes diferents de la realitat quotidiana (significant, significat i significant) i relacionant-los –‘muntant-los’– dins del marc del full de paper on s’insereixen (la ‘pantalla’), a fi de fer emergir la denúncia corresponent: “el poble és la classe obrera de la nació catalana, saltamartí que en ser desviat de la seva posició vertical, tombat pel franquisme, es torna a posar dret” (Marrugat, 206). Guerrero (2001, IV) afirma que Brossa “crea un univers autònom on tot és possible. Com el pintor, com el cineasta, el poeta ocupa el llenç en blanc amb una constel·lació de signes en llibertat.” I aquests signes, ‘muntats’ amb unes finalitats molt concretes, faran emergir totes les opressions que afecten la vida dels homes del seu temps (Bordons 1980, 109): la dictadura, la religió, la repressió contra la llengua i la nació catalanes, etcètera.

A propòsit del poema de què parlàvem suara, Fanés (330) explica que el procediment que segueix Brossa per a construir-lo –“la fragmentació de la realitat i l’acoblament d’aquests fragments”– remet a la tècnica del gag: “la resolució sobtada d’una situació contradient totes les expectatives generades.” I afegeix:

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. (Fanés, 330).

I Brossa és molt conscient d’aquests usos que el muntatge pot tenir:

TRES PLANS

En Pere riu
Un plat de sopa
En Pere plora

Invertiu el muntatge i semblarà
que tingui gana
(Brossa 2022, 1343).

Cal tenir present que la mecànica elemental dels gags del primer cinema provenia de les pantomimes del music-hall i s’abeurava de la tradició de la *Commedia dell’Arte* (Gubern, 129-134). Brossa s’aprofità àmpliament de tots aquests recursos, fins a reduir el gag a la mera essència (com en el següent poema de *Poemes públics*):

GAG

Harpo Keaton
Buster Marx
(Brossa 2023, 665)

Paral·lelament, conseqüent amb la pròpia divisa segons la qual la poesia havia d'incorporar els elements propis del seu temps (Bordons 1988, 285; Coca, 18), Brossa es nodrí d'altres recursos cinematogràfics per a construir els versos (Guerrero 1990, 31). Així, en els seus poemes és freqüent trobar-hi diferents usos del pla visual –la unitat de comunicació mínima del cinema–, bé implícitament,²⁹ o bé explícita;³⁰ seqüències, ja sigui dins d'un mateix poema³¹ o repartides pel poemari;³² la concepció del llibre com una cinta en marxa, amb movioles, transicions, sobreimpressions i enquadraments que permeten la progressió –el moviment, el dinamisme– en la lectura³³ (“El poeta comprova un enquadrament pel visor / de la càmera durant el rodatge del poema següent”),³⁴ el símil del poema amb el fotograma;³⁵ la descripció d'escenes;³⁶

²⁹ Per exemple, a “Historieta muda,” d’*U no és ningú* (Brossa 2021, 372), hi ha la descripció, en quatre ‘plans’ diferents, d’una (o diverses) boques; a “Els ocells,” de *Poemes entre el zero i la terra* (Brossa 2021, 435) sembla que es contraposi, a la primera estrofa, un pla que descriu els ocells de manera general amb un altre, a la segona, que en descriu un de manera més precisa (pla general > primer pla); a *Poemes públics* hi trobem l’essència del pla americà: “A la majoria de seqüències els actors / surten sense cap i sense cames, a partir / dels genolls” (Brossa 2023, 564); i al poema “Graus d’abstracció,” de *Tarannà*, és com si hi hagués una aproximació progressiva de la ‘càmera,’ que permet ‘enfocar’ fins a la màxima precisió un triangle equilàter (Brossa 2023, 1061).

³⁰ Veg., per exemple, el pla general, pla americà i primer pla del poema “Noia rossa,” d’*El dia a dia* (Brossa 2007, 36); o els ‘plans generals’ núm. 228 i 259 que s’inclouen a *Poemes públics* (Brossa 2023, 750, 781) –de fet, aquests dos poemes estan separats per trenta-una pàgines (i, alhora, per trenta-un poemes), xifra que coincideix amb la diferència de trenta-un números que hi ha entre el 228 i el 259: Brossa, de manera explícita, concep cada poema del llibre com un ‘pla cinematogràfic’ diferent.

³¹ Com al poema “Història,” d’*El saltamartí* (Brossa 2022, 215): “Aquí és un home. // Aquí és un cadàver. // Aquí és una estàtua.”

³² Veg., per exemple, la seqüència que s’estableix entre els dos poemes intitolats “Furt,” de *Poemes públics* (Brossa 2023, 708, 838), connectats entre si dins del poemari, però separats per més d’un centenar de pàgines, les quals permeten un desenvolupament temporal de la ‘trama’ que vehiculen, però que, alhora, obliguen el lector a haver de tornar enrere en la lectura. Així, és interessant remarcar que tot sovint es produeixen contrastos entre els poemes, a causa d’aquesta seqüencialització dels textos repartits al llarg del llibre (Bordons 1988, 161).

³³ “El caçador dispara contra el conill, / que filma; de moment no l’encerta, / després sí, i el poema tremola i s’enfosqueix / en caure mort el conill cineasta” (Brossa 2017, 269). Pel que fa a la moviola, veg. “Grans bulevards,” de *Poemes de París* (Brossa 2021, 954). Com afirma Bordons (1988, 168), en aquest poema la disposició gràfica del vers sembla imitar el moviment giratori d’una maneta. Sobre les transicions, en són una mostra els poemes “Canvi de pla” (Brossa 2000, 35) i “Títol de transició” (Brossa 2000, 73) de *Passat festes* –recull on també apareix un “Truc de sobreimpressió” (Brossa 2000, 150). Finalment, a *Ot* (Brossa 2023, 123) trobem l’essència d’un enquadrament, amb el detall de les diferents angulacions de la càmera cinematogràfica; i a *Poemes públics* hi ha un enquadrament del full en blanc, que porta per títol “No hi és” –car l’interior del requadre és buit (Brossa 2023, 775).

³⁴ *Ollaó!* (Brossa 2023, 1245). Aquest poema ens fa pensar en l’anècdota que Pere Portabella explica sobre Joan Brossa, mentre treballaven plegats en el rodatge dels films que van fer conjuntament: “li vaig oferir que mirés pel visor de la càmera. Reaccionava d’una manera infantil, com si estigués en un parc d’atraccions mirant per un *zooscope*. Senzillament disfrutava. Si li funcionava, bé, i si no, li explicava la segona fase: el muntatge. Quedava fascinat i sorprès” (Portabella, 343).

³⁵ Veg. “Cinema,” de *Gual permanent* (Brossa 2017, 155); “Fotograma,” de *Passat festes* (Brossa 2000, 44); o el poema inserit dins d’una pel·lícula de cel·luloide que es reproduïx a *Trasllat* (Brossa 1993a, 5).

³⁶ N’hi ha centenars. En destaquem, atès l’objecte d’estudi d’aquest article, els següents: “Pel·lícula,” de *Cau de poemes* (Brossa 2021, 1290); “Argumental,” de *Cent per tant* (Brossa 2022, 784); “Trailer,” d’*Askatasuna* (Brossa 2022, 1118); “Pantalla,” de *Poemes públics* (Brossa 2023, 623); o “Film,” de *Gual permanent* (Brossa 2017, 29), entre d’altres.

l'evocació del moviment mitjançant el llenguatge;³⁷ o, directament, la transformació del poema en un guió de cinema, amb plans, vistes, panoràmiques, *travellings*, encadenaments, etcètera.³⁸

Finalment, no voldríem descuidar-nos d'assenyalar la importància que té el llenguatge de les acotacions en la poesia brossiana –“Sempre m'ha agradat el llenguatge de les acotacions teatrals; la precisió que té, la poca importància aparent si el compares amb el text; però, en canvi, aquest disposar dels mots estrictes i de contingut essencial és per mi tot un símbol” (Coca, 81). Tot i que és cert que tenen origen en el món del teatre, les acotacions també són un element molt cinematogràfic, si pensem en l'escriptura dels guions com a base dels films. En aquest sentit, Brossa construirà molts dels poemes quotidians com a indicacions sobre la disposició dels personatges o de l'espai en la concepció visual del poema.³⁹ Altrament, volem fer notar que hi ha certs temes en la poesia de Brossa que són molt cinematogràfics –és a dir, que coincideixen amb els propis o arquetípics del cinema, el qual els exigeix pel seu dinamisme i moviment (Fernández Rodríguez, 77)–, com ara els nombrosos poemes sobre accidents, persecucions, fugitius, transformacions o canvis, tan abundants en la producció brossiana.

2.3. El poema com a homenatge al cinema

Al llarg de la seva trajectòria poètica, Brossa va escriure infinitat de poemes que reten un homenatge al gènere cinematogràfic, com “Salon Indien,”⁴⁰ del recull *Calcomanies*, o “Cinèfil,” de *Mapa de lluites*.⁴¹ En aquest sentit, destaquen tres treballs concrets del poeta barceloní: d'una banda, el llibre-objecte *Cinamom* (1991), fet en col·laboració amb l'artista plàstic Rafa Forteza; d'altra banda, el poema corpori “A de cinema” (1998), ubicat a la plaça Santa Susanna de Girona, just davant del Museu del Cinema; i, finalment, el poema-objecte “Cinema” (1988), en què una tira de pel·lícula de cel·luloide travessa unes ulleres. Totes tres peces sintetitzen el que hem intentat

³⁷ Al llarg de l'article n'hem vist diferents exemples. Potser, aquí, el que voldríem assenyalar és que hem observat dues vies diferents per a obtenir aquest moviment. D'una banda, la descripció d'escenes en què hi ha alguna acció, com el poema “La muller entra / a la cuina i en surt...,” d'*Els ulls i les orelles del poeta* (Brossa 2022, 74), en què no només es narren les entrades, sortides i accions de dos personatges, sinó que el jo poètic en realitza una: “Dono corda als rodatges / amb una clau que fico / en una obertura practicada / al poema.” De l'altra, l'evocació d'aquest moviment, mitjançant tot de recursos gràfics, siguin textuals o visuals. Així, a *Askatasuna*, el poema “Seqüència” (Brossa 2022, 1344-1345) està escrit de tal manera –amb versos més sagnats que d'altres– que la disposició dels versos remet al gir constant de la moviola –tal com fa evident la conclusió del poema, que diu: “Es para la màquina a la meitat de la projecció;” o encara a *Calcomanies*, on el “crac” que apareix en mig de dues línies verticals lleugerament inclinades (Brossa 2023, 303) n'evoca el trencament i, per consegüent, l'acció de trencar-se, l'efecte.

³⁸ És el cas de “Fulla de pols,” d'*Els entrebancs de l'univers* (Brossa 2021, 1020-1021); del “Guió sextina” (Brossa 1987, 268-269); o de la prosa “El cistell de roba” (Brossa 2013, 138), entre d'altres. En aquest sentit, *Carnaval escampat o la invasió desfeta* (Brossa 2013, 167-181) pot ser llegit com un guió cinematogràfic (Bordons 1988, 62), atès que el llenguatge que s'hi usa hi remet de manera implícita –talment s'esdevé en altres prosas, com “La persona i el sac” (Brossa 2013, 193) o “Panorama ferroviari” (Brossa 2013, 220).

³⁹ Veg. “Poema,” d'*El cigne i l'oc* (Brossa 2022, 392) o el poema “Així,” d'*Ot* (Brossa 2023, 50-51), entre d'altres.

⁴⁰ “Un xicot trepitja una mànega i quan / el jardiner l'examina el noi deixa / pas lliure a l'aigua: el jardiner / resta tot xop i empaita el noi” (Brossa 2023, 241). Es tracta de la descripció d'un dels primers films de la història del cinema (*L'arroseur arrosé*), projectat al soterrani del Salon Indien de París el 28 de desembre de 1895, a càrrec dels germans Lumière (Moix, 9; Braucourt *et al.*, 67-68).

⁴¹ “Duel / Jaws / Close Encounters of the Third Kind / Alien / Raiders of the Lost Ark / E.T. the Extra-Terrestrial / Blade Runner / Indiana Jones and the Temple of Doom // I mentre a la pantalla passen les coses / més insòlites, jo m'ho miro fora de perill / assegut a la butaca...” (Brossa 2017, 236).

d'exposar al llarg d'aquest article: que el cinema és essencial en l'obra brossiana, atès que forma part de la seva manera d'entendre el món.

Justament, en un món cultural en què tothom menyspreava el cinema, Brossa el defensava (Porter-Moix). Això no obstant, era una reivindicació particular, que recuperava la llanterna màgica, el transformisme, la prestidigitació, les cintes, els trucatges i els mecanismes del cinema dels primers temps, i que defugia la narrativitat o l'argument dels films de l'època contemporània del poeta (Porter-Moix). Un cinema, doncs, basat en el muntatge i en la fragmentació (Fanés, 328). Aquesta admiració pel cinema va menar Brossa a concebre les òperes de Wagner com a pel·lícules, i a muntar escenes poètiques, de caire filmic, a partir de les peces del compositor alemany.⁴² Segons Brossa, Wagner “amb la música dona un tractament a les situacions dramàtiques semblant al dels cineastes amb les imatges. És un mestre del muntatge i de les gradacions” (Coca, 37).

Igualment, no s'està de compondre poemes parlant dels seus cineastes preferits, homenatjant la seva figura o alguns dels seus films. En són exemples els sonets “A Fructuós Gelabert” (Brossa 2000, 45), “En la mort de Carl Theodor Dreyer” (Brossa 2022, 876), “Abans dels Marx” (Brossa 1982, 91) i “Sonet amb nota,” dedicat a André Delvaux (Brossa 1985, 38); o les sextines a Busby Berkeley (Brossa 1987, 220-221), a Andrei Tarkovski (Brossa 1993b, 31-32), a Steven Spielberg (Brossa 1993b, 33-34) o a Harpo Marx (Brossa 1993b, 51-52), entre d'altres. Segurament, però, fou amb el poema-ambiental “150 homenatges”, que Brossa realitzà per al Festival de Cinema de Barcelona de 1987, que el poeta pogué mostrar la seva profunda admiració i respecte per a tots els seus directors i actors preferits. En total, cent cinquanta cineastes –com Méliès, Hitchcock o Vértov–, el nom de cadascun dels quals estava escrit en cadascuna de les cent cinquanta cadires de rodatge distribuïdes per la Rambla de Catalunya de la ciutat comtal (Brossa 2013, 610-611). Un món de referents cinematogràfics, doncs, que se sintetitzen en aquest poema de *Passat festes*, al costat d'altres figures de la cultura, la màgia o l'arquitectura, i el qual mostra, en bona part, l'univers personal del poeta barceloní (Brossa 2000, 61):

EL MEU POBLE

Una vegada passada la Porta de la Llibertat,
des de la plaça Méliès trenqueu pel carrer
de Fruitós Canonge, on podeu admirar
el Palau de la Música Catalana. Des d'aquí
pugeu per les grades de Busby Berkeley
a la plaça Robert-Houdin, enllaç del museu
Gauguin i el de Picasso. Pel pintoresc carrer
dels Clowns arribeu a la plaça Frègoli,
al cinema Keaton, a la plaça Joan Miró
i al pati de les Tres Taronges, al bell mig
del barri Gaudí i Jujol, i d'aquí
us podeu dirigir al teatre Richard Wagner.

3. Conclusions

El cinema dels primers temps, vinculat als instruments precinematogràfics que el van possibilitar i a les cintes dels germans Lumière i de Méliès, és fonamental en l'obra poètica de Joan Brossa. Per al poeta barceloní, el setè art era la porta d'entrada al món dels somnis i de les il·lusions que tant reivindicava en la seva poesia, juntament amb el

⁴² Com “Wagner en estèreo,” d'*Els ulls de l'òliba* (Brossa 1982, 37).

transformisme, la prestidigitació i la resta dels espectacles populars. En aquest article s'ha resseguit la influència que el cinema ha exercit en l'obra de Joan Brossa, la qual s'ha expressat per vies diferents: d'una banda, amb la cerca constant del moviment en la poesia, que el menà a incloure i reivindicar en els textos tots els aparells i recursos populars de síntesi i fixació de la imatge animada que van precedir el cinematògraf; d'altra banda, a través del trasllat a la literatura que el poeta feu de les teories soviètiques del cinema-ull, a partir de la coneixença de Cabral de Melo i del canvi poètic endegat a *Em va fer Joan Brossa*; i finalment, amb l'ús poètic de tot de tècniques cinematogràfiques, com les seqüències, els gags o el muntatge, entre d'altres. També s'ha fet una aproximació a diferents homenatges que Brossa va retre al cinema, entre els quals hi ha llibres-objecte, poemes-ambientals i poemes-objecte.

Obres citades

- Amat, Frederic. "L'onada Brossa." En Manuel Guerrero ed. *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa/Fundació Joan Miró/Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2001. 348-355.
- Benjamin, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Bordas, Jordi. "Vint-i-quatre poemes per segon" *.El Pou de Lletres* 13-14 (1999): 44-47.
- Bordons, Glòria. "Lectura de 'Rua de llibres,' de Joan Brossa." *Els Marges* 18-19 (1980): 108-114. <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/105477>
- . *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- . "Introducció." En Joan Brossa, *Poesia completa. Volum I. 1940-1960*. Edició de Glòria Bordons. Barcelona: Univers, 2021. 7-32.
- . "Introducció." En Joan Brossa, *Poesia completa. Volum III. 1971-1976*. Edició de Glòria Bordons. Barcelona: Univers, 2023. 7-31.
- Brau-court, Ruy et al. "La comedia." En Emili Teixidor dir. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7ª arte. Tomo 3. La comedia. Cine documental. Cine publicitario*. Barcelona: Salvat, 1979 [3a ed.]. 3-165.
- Brossa, Joan. *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- . *Els ulls de l'òliba*. València: Editorial 3i4, 1982.
- . *Qui diu foc, diu flama*. Barcelona: Empúries, 1985.
- . *Viatge per la sextina (1976-1986)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1987.
- . *Els poemes*. s/n [text del llibre *Trasllat*, editat amb serigrafies d'Alfons Borrell], 1993a.
- . *Furgó de cua (1989-1991)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993b.
- . *La clau a la boca*. Barcelona: Barcanova, 1997.
- . *Passat festes*. Barcelona: Edicions 62/Empúries, 2000.
- . *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelona: Edicions 62, 2007.
- . *Prosa completa i textos esparsos*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: RBA Libros, 2013.
- . *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: Rata, 2017.
- . *Catálogo razonado de poesía visual (1941-1970)*, edició de Glòria Bordons i Alicia Vallina. Madrid: Fundación Azcona, 2019.
- . *Poesia completa. Volum I. 1940-1960*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: Univers, 2021.
- . *Poesia completa. Volum II. 1961-1970*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: Univers, 2022.
- . *Poesia completa. Volum III. 1971-1976*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: Univers, 2023.
- Cano, Luis et al. "Cine de guerra." En Emili Teixidor dir. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7ª arte. Tomo 4. Cine de guerra. Cine histórico*. Barcelona: Salvat, 1979 [3a ed.]. 3-149.
- Coca, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- Fanés, Fèlix. "Em va fer Douglas Fairbanks." En Manuel Guerrero ed. *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2001. 326-341.
- Fanés, Fèlix; Herreros, Ramon. "Conversa amb Joan Brossa." *Arc Voltaic* 5 (1979): 4-6.
- Fernández Rodríguez, Cándido. "Cine y literatura." *Castilla. Estudios de literatura* 4 (1982): 73-81. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2905976>

- Foguet, Francesc. “L’impacte del cinema sonor en el teatre català: raons i controvèrsies (1929-1931).” En Imma Creus, Maite Puig i Joan Ramon Veny-Mesquida coords. *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Lleida 2009*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2010, vol. 2. 385-396.
- Fuster, Jaume. “L’aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella.” *Estudios Escénicos* 16 (1972): 64-69.
<https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/issue/view/61>
- García Seguí, Alfonso *et al.* “Cine político.” En Emili Teixidor dir. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7ª arte. Tomo 6. El western. El cine político*. Barcelona: Salvat, 1980 [3a ed.]. 142-280.
- Gart, Joan. “Portabella años sesenta.” En Marcelo Expósito coord. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. València: Edicions de la Mirada / MACBA, 2001. 149-191.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2012 [1a ed. 1985].
- González García, Ainize. “Nota sobre la revista *Algol*.” *Els Marges* 90 (2010): 68-79.
<https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/295553>
- Guardiola, Juan. “No contéis con los dedos (...el cine irregular).” En Marcelo Expósito coord. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. València: Edicions de la Mirada / MACBA, 2001. 223-243.
- Gubern, Romà. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2023 [1a ed. 1969].
- Gubern, Romà *et al.* “Cine de aventuras.” En Emili Teixidor dir. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7ª arte. Tomo 2. Cine de aventuras. La ciencia ficción*. Barcelona: Salvat, 1979 [3a ed.]. 3-155.
- Guerrero, Manuel. “Nocturnlàndia: Joan Brossa i el cinema, una conversa.” *Lletra de canvi* 29 (1990): 28-32.
- . “Joan Brossa o la revolta poètica.” *Avui Cultura*, 22/03/2001: I-V.
<https://traces.uab.cat/record/36751?ln=ca>
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1986.
- Iribarren, Teresa. “Literatura catalana i cinema: notes sobre l’adaptació cinematogràfica (1930-1936).” En Imma Creus, Maite Puig i Joan Ramon Veny-Mesquida coords. *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Lleida 2009*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2010, vol. 2. 397-405.
- Marrugat, Jordi. *El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- Martí, Octavi. “Joan Brossa i el cinema: una relació amb la realitat molt rica.” En Pilar Garcia-Sedas coord. *Irradiacions brossianes. Amb motiu del centenari Joan Brossa*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2019. 122-128.
- Martínez Torres, Augusto; Molina-Foix, Vicente. “Nocturno año 30. Entrevista con Pere Portabella.” En Marcelo Expósito coord. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. València: Edicions de la Mirada / MACBA, 2001. 245-255.
- Mas, Llorenç. “Anàlisi a partir d’una selecció de seqüències del curt *No compteu amb els dits*, dirigit per Pere Portabella amb textos de Joan Brossa.” En Ester Capdevila i Clara Plasencia coords. *Poesia Brossa*. Barcelona: MACBA, 2018. 193-208.
- Minguet, Joan Maria. *Altres Brosses. Joan Brossa i la poesia d’acció, el parateatre*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Ajuntament de Barcelona, 2023.

- Moix, Ramon. *Introducció a la història del cinema (1895-1967)*. Barcelona: Bruguera, 1967.
- Parcerisas, Pilar. "El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella." En Marcelo Expósito coord. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. València: Edicions de la Mirada / MACBA, 2001. 75-92.
- Pedroso, Tomás. "Joan Brossa y el cine." *Comunicar. Revista científica de Comunicación y Educación* 27 (2006): 233-237. <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1301>
- Pérez, Xavier; Portabella, Pere. "Brossa cinematogràfic: (Una visió de Pere Portabella)." *Pausa* 12 (1992): 45-49. <https://www.revistapausa.cat/brossa-cinematografic/>
- Permayer, Lluís. *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999.
- Planas, Eduard. "Presència de Fregoli en la 'Poesia escènica' de Joan Brossa: Recull de peces de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, escrites entre 1965-1966." *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 18-20 (1999): 319-353. <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145575>
- Portabella, Pere. "Joan Brossa, poeta, guionista." En Manuel Guerrero ed. *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2001. 342-347.
- Porter-Moix, Miquel. "Brossafilm." *Pausa* 12 (1992): 42-44. <https://www.revistapausa.cat/brossafilm/>
- Vallès, Isidre. "El cartell i la projecció social de la poesia de Joan Brossa." En Joan Brossa. *Cartells 1975-1999*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell / "Sa Nostra" Caixa de Balears, 1999. 17-24.