

De Mallarmé a Brossa. Exploracions d'avantguarda a partir de l'alfabet

Enric Bou
Università Ca' Foscari di Venezia

*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et
spacieux, par correspondances, instituer un jeu.*
Mallarmé, *Divagations*

*Tel est le pouvoir de l'alphabet : retrouver une sorte d'état naturel de la lettre. Car la
lettre, si elle est seule, est innocente : la faute, les fautes commencent lorsqu'on aligne les
lettres pour en faire des mots.*
Roland Barthes, "Erté ou À la lettre"

1. L'ús de l'alfabet: tradició i avantguarda¹

La importància de les lletres (abecedaris, acròstics, etc.) en la creació de la poesia visual en les avantguardes històriques fins a la poesia concreta dels anys 50-60 fou fonamental. Els dos referents principals d'aquest camí són certament literaris: *Un coup de dés n'abolira jamais l'hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé i *Calligrammes* (1917) de Guillaume Apollinaire. Tant Mallarmé com Apollinaire van trencar les tradicionals limitacions gràfiques i van utilitzar paraules amb una nova llibertat, amb particular atenció a les lletres en llibertat. El *paroliberismo* futurista impulsat per Marinetti, la poesia "dada" desenvolupada per figures com Tristan Tzara o Hugo Ball i, més tard, en la postguerra, el lletrisme i les experimentacions gràfiques de la poesia concreta brasilera amb Augusto de Campos i Haroldo de Campos (Noigandres), han explorat l'evolució posterior de la relació entre la poesia i les arts plàstiques i en particular el joc amb les lletres. La poesia visual radicalitza aquestes pràctiques interdisciplinàries explotant els nous formats comunicatius, en un intent d'oposar-se al llenguatge literari desgastat i ineficax, i acostar l'expressió artístic-literària a la parla quotidiana. Aquest article vol il·lustrar el camí d'una pràctica concreta de manipulació i exploració de l'alfabet desenvolupada en l'avantguarda que arriba fins a al poeta Joan Brossa.

La poesia visual és difícil de definir, però com ja va indicar Dick Higgins, "Pattern Poetry" serveix per referir-se a la poesia anterior al segle XX. Durant aquest segle, les avantguardes històriques i més tard el moviment de la poesia concreta o la poesia visiva a Itàlia, van afegir més matisos.² La poesia concreta és una poesia, segons els seus propis practicants, més reflexiva, és més estructura que moviment i en aquest sentit, és una poesia que té més a veure amb l'espai-temps i la seva representació visual i ja no tant amb una concepció lineal i únicament successiva del temps. Una definició molt

¹ En aquest article utilitzo com a sinònims "alfabet": i "abecedari", tot i que hi ha una distinció: l'abecedari implica un ordre fix i establert (A, B, C, D... Z). L'alfabet fa referència simplement al conjunt complet de lletres, sense un ordre específic. És un concepte més ampli. Però els diccionaris els presenten com a sinònims.

² "Pattern poetry is extremely hard to define, since it is no one thing. But it is, at least, both visual and literary art visual poetry. The visual poetry of the twentieth century is rather well known, and its subclasses concrete poetry, poesia visiva, parole in libertà, etc. are fairly clearly defined. For the moment it will suffice to define pattern poetry in very general terms as visual poetry from before the twentieth century but in any Western literature. That there is visual poetry in non-Western literatures is not surprising, since, as I have mentioned, it seems to be so universal a tendency to attempt the synthesis of visual and literary experience" (Higgins 1987, 12). Aquest crític ha estudiat la presència de poesia que barreja paraula i imatge en tradicions no europees com la índia xinesa.

senzilla, però molt efectiva és la que va fer Willard Bohn: la poesia visual és “poetry meant to be seen” (Bohn, 2).

Les lletres a la poesia visual d'avantguarda tenen una importància específica, ja que transcendeixen el seu paper tradicional com a simples portadores de significat lingüístic. Vet aquí diversos aspectes clau de la seva importància: estètica visual, perquè a la poesia visual d'avantguarda, les lletres solen tractar-se com a elements visuals. Les formes, les mides, els colors i les disposicions contribueixen a l'estètica general de l'obra. L'impacte visual pot ser tan important, o fins i tot més, que el significat textual. La fusió de forma i contingut: els poetes d'avantguarda solen desdibuixar la línia que separa la forma del contingut. La forma física de les lletres pot encarnar o reflectir el contingut del poema. Per exemple, les lletres fragmentades poden representar pensaments trencats o una realitat inconnexa. Joc semiòtic: les lletres es poden convertir en símbols o signes que juguen amb el significat. Poden desconstruir-se, reorganitzar-se o alterar-se per crear nous significats o qüestionar les interpretacions convencionals. Aquest joc semiòtic pot provocar la reflexió i implicar el lector en un procés d'interpretació més actiu. Materialitat: la presència de les lletres aïllades a la pàgina o a l'espai, com succeeix en el cas de les instal·lacions i escultures, té un aspecte material imponent. Aquesta materialitat es pot utilitzar per explorar temes relacionats amb l'aspecte físic del llenguatge, el mitjà de comunicació i la relació entre el lector i el text. Desafiament a les convencions: en manipular les lletres, els poetes d'avantguarda desafien les nocions tradicionals de poesia i literatura i qüestionen les fronteres entre les diferents formes d'art i amplien els límits de l'ús i la comprensió del llenguatge. Context cultural i històric: les lletres es poden utilitzar per fer referència o criticar contextos culturals i històrics. Per exemple, l'ús de cal·ligrafies arcaïques com van fer els dadaïstes i expressionistes alemanys, o la barreja de llengües. Exemples destacables poden ser els textos de Marinetti en els quals les lletres esdevenen bombes dels camps de batalla de la Guerra Gran. O els poemes polítics de Joan Brossa, de crítica oberta a la dictadura. Podem dir doncs que les lletres a la poesia visual d'avantguarda no són meres eines per transmetre el llenguatge, sinó que formen part integral de l'expressió artística, contribuint a les dimensions visuals, semàntiques i d'experiència de l'obra. Permeten als poetes explorar noves maneres de veure, llegir i interpretar el text, superant els límits de la poesia tradicional i atraient els lectors de forma innovadora i suggeridora.

Amb tot, cal indicar que l'ús de lletres no és una innovació només de l'avantguarda. De manera sintètica es poden indicar alguns tipus bàsics de poemes que a la poesia anterior a les avantguardes caracteritzaven el joc amb lletres. Aquestes són algunes formes i estils poètics que incorporen les lletres de manera creativa:

- Poemes mesòtics: una paraula o frase s'escriu verticalment, apareix cada lletra en algun punt intermedi (no necessàriament al principi) d'un vers.
- Poemes abecedaris (o *Abecedarius*): cada vers o estrofa comença amb lletres successives de l'alfabet (A, B, C, etc.).

Si ho ampliem tenim els següents tipus de poema en els quals allò fonamental és el joc amb les lletres:

- Abecedari: poema en què cada estrofa o seqüència comença amb una lletra per ordre alfabètic
- Acròstic: poema o estrofa en què, llegits verticalment, les primeres lletres de cada línia formen una paraula o frase. La primera lletra de cada vers lletreja una paraula o missatge quan es llegeix en vertical. Una variant són els poemes telèstics: la lletra apareix en posició final del vers.

- Al·lògrafs: seqüència de lletres que només tenen sentit si es pronuncien una rere l'altra
- Cal·ligrama: poema la disposició gràfica del qual forma un dibuix
- *Carmen figuratum*: poemes les paraules dels quals perfilen una forma
- *Carmen quadratum*: poema amb tantes lletres per línia com versos
- Lipograma: poema del qual s'exclouen certes lletres
- Palíndrom: poema o paraula que es pot llegir idènticament d'esquerra a dreta o de dreta a Esquerra
- Pangrama: poema curt en què cada paraula comença amb una lletra per ordre alfabètic
- Rebus: joc de paraules i dibuixos que, en interpretar-se, donen les síl·labes permetent la construcció d'una frase o una paraula
- Tautograma: un poema les paraules del qual comencen totes amb la mateixa lletra
- *Versus concordantes*: versos que comparteixen les paraules que els componen amb altres versos o versos que ofereixen diverses possibilitats de lectura simultània (Michaud).

El jesuïta italià Giovanni Pozzi fou una de les principals *auctoritas* en la teoria de la poesia visual antiga. Com va recordar a *La parola dipinta* (1981) la duplicitat és el principi generador de la poesia figurativa, i reapareix en el moment de la seva comprensió: aquí es reuneixen els resultats de “due atti di apprensione distinti e per loro natura diversi: la lettura linguistica e l'osservazione iconica” (Pozzi, 77), que es dificulten mútuament, donant lloc a un drama interpretatiu: les raons figuratives congelen les prioritats discursives, però aquestes es rebel·len contínuament contra aquesta hibernació. Segons Pozzi, hi ha dos processos de formació de la poesia figurada: el primer, distributiu des del punt de vista lingüístic i configuratiu des de l'icònic, té com a objectiu “configurare un tracciato iconico” (Pozzi, 101) i a disposar “delle unità linguistiche secondo criteri posizionali.” Així succeeix amb els calligrames els “versi intessuti”, els acròstics, i *technopaegnia*, els “isocoli simmetrici”, i *vers brisés*, les *rapportationes*.

El segon procés, permutatiu i cinètic, té dues finalitats expressives: el “percorrimiento regressivo continuo della linea linguistica” i l’“spostamento di posizione delle unità contenute in una data misura” (Pozzi, 101). En ambdós casos “s'incrociano due scopi diversi: mutando o non mutando le posizioni, ottenere o lo stesso oppure un senso mutato” (Pozzi, 101). D'aquesta manera obtenim els palíndroms, els versos retrogradi, els anaclics (vers que també es pot llegir a l'inrevés, sense que el significat canviï), els anagrames, i els versos reticulats (laberints: les paraules estan disposades de manera que creen una xarxa o un laberint de lectures, permetent al lector seguir diferents camins d'interpretació), laberíntics i concordants.

Pozzi estableix un criteri de classificació de les formes de la poesia figurativa, requisit previ per a la catalogació de les seves estructures lingüístiques i icòniques. Els objectes privilegiats en l'anàlisi de Pozzi són: la figura permutativa de l'anagrama. Un exemple pot ser Salvador Dalí = Avida Dollars; i la figura configurativa de l'acròstic, en sonets/poemes dedicats a figures religioses, polítiques, persones estimades, etc. Ambdues figures tendeixen a destacar el nom propi d'una persona, encara que amb resultats contraris: “l'acrostico condensa l'identità anagrafica del nome nel tratteggio lineare, e l'esalta all'eccesso proprio perché obbliga il lettore a un percorso di apprendimento inconsueto.” En canvi “l'anagramma scioglie l'identità nominale, ergendole contro molti altri equivalenti, che son tali solo perché resta immutato il materiale del significante” (Pozzi, 161). És necessari afegir l'opinió contrària de Dick

Higgins, que no considera que els acròstics i derivats siguin realment poesia visual. Els acròstics, telèstics i mesòstics els considera “analogues of pattern poems.”³

Un exemple d’acròstic famós és el que va escriure Edgar Allan Poe dedicat a “ELIZABETH”, una dona que va estimar:

An Acrostic

Elizabeth it is in vain you say
 “Love not” – thou sayest it in so sweet a way:
 In vain those words from thee or L.E.L.
 Zantippe’s talents had enforced so well:
 Ah! if that language from thy heart arise,
 Breath it less gently forth – and veil thine eyes.
 Endymion, recollect, when Luna tried
 To cure his love – was cured of all beside –
 His follie – pride – and passion – for he died
 (Poe)

Aquest poema acròstic utilitza el nom Elisabeth per explorar el tema de l’amor no correspost. El narrador implora a Elizabeth que s’abstingui de parlar d’amor, ja que les seves paraules només serveixen per despertar encara més les seves emocions. El poema fa referència juganera a Endimió, una figura mitològica que va ser maleïda per Luna amb una joventut eterna i un amor infinit per ella. A través d’aquesta al·lusió, el poema suggereix que l’amor del narrador és alhora una maledicció i una benedicció, que li porta alegria i desesperació. El poema mai es va publicar durant la seva vida. Va ser descobert per James H. Whitty, qui en la seva edició de 1911 dels poemes de Poe el va imprimir amb el títol “D’un àlbum.” L. E. L. és presumiblement Letitia Elizabeth Landon (1802-1838), una popular poetessa anglesa que solia signar els seus poemes amb aquestes inicials. Zantippe és en realitat Xanthippe, la muller de Sòcrates. Poe va escriure malament el nom intencionadament per fer l’acròstic (Poe).

La importància de les lletres és també visible en un poema d’Arthur Rimbaud, el sonet “Voyelles” (Vocals) expressa el grau màxim de l’aspiració del poeta a un absolut de la llengua, la seva vocació i tensió per buscar un alfabet superior. Aquesta idea es pot relacionar amb la seva teoria poètica explicada a la *Carta del Vident*: “el poeta es fa vident mitjançant un llarg, immens i raonat desbaratament de tots els sentits” (Palau i Fabre, 122; Audí 2018). El poema de Rimbaud va ser traduït per Joan Brossa:

VOCALS

A negre, E blanc, I roig, U verd, O blau: vocals,
 Algun dia us diré les naixences latents:
 A, fosc cosset pelut de mosques esclatants
 Que volen a l’entorn d’unes pudors cruels,
 Golfs d’ombra; E, candors de vapors i tendals,
 Llances de gel salvatge, reis blancs, calfreds d’umbrel·les;

³ “Of the various forms which are close to pattern poetry but not really part of it, the large acrostic family is one of the most conspicuous, partly because one finds so many examples of such pieces, and partly because they comprise such a large group of similar forms. Acrostics are texts, not necessarily poems, in which the initial letters, read vertically, form a word or inscription. Telestics are texts in which the last letters of the lines, read vertically, form a word or inscription. Mesostics are texts in which there is some kind of alignment of letters in the interior of a text, so that the aligned letters form a word or inscription, sometimes called an “intextus” or “intext” (Higgins, 114).

I, porpra, esput de sang, rialla d'una boca
 En la ràbia o en els deliris penitents;
 U, cicles, vibraments divins de mars verdoses,
 Pau de pastius sembrats d'animals, pau d'arrugues
 Que impedeix l'alquimista als fronts estudiosos;
 O, suprema Trompeta plena de sorolls, rars,
 Silencis travessats per Mons i per Arcàngels:
 -O, l'Omega, llampec dels Seus Ulls violetes!
 (Brossa 1974, 69)

No deixa de ser curiosa la identificació de la lletra A amb el color negre i amb alguns elements desagradables: “fosc cosset pelut de mosques esclatants / Que volen a l'entorn d'unes pudors cruels,/ Golfs d'ombra.” Aquest poema aparentment simple –associa cada vocal amb un color– constitueix un intent genuí de crear un nou llenguatge poètic, un sistema de correspondències sensorials on el signe lingüístic esdevé una clau per desxifrar l'invisible. El poema està organitzat com una enumeració, una llista metòdica que comença per la primera vocal, l'A. Rimbaud presenta les seves associacions no com una fantasia, sinó com una revelació, una llei poètica fonamental que descobreix i imposa. El recurs central del poema és la sinestèsia (la barreja de sensacions). Rimbaud associa sistemàticament un so (l'oïda) amb un color (la vista): “A negre, E blanc, I vermell, U verd, O blau.” Aquesta fusió dels sentits va més enllà de la simple metàfora; busca crear una percepció unificada i total del món, on els límits entre els sentits s'esborren. El poeta esdevé un “vident”, com ell mateix diu, percebent connexions secretes que els mortals ordinaris desconeixen (Lévi-Strauss). Com veurem després, ordre o enumeració i associació sinestèsica o no, seran utilitzades per Brossa a bastament.

2. El cas de Mallarmé: lletres i llibertat

Un dels poemes més coneguts i possiblement més mal llegits de Mallarmé és sens dubte *Un coup de dés...* (1897). És un poema on les lletres aïllades ocupen una centralitat. Fou Walter Benjamin qui millor va entendre el caràcter modern i innovador del famós poema: “Mallarmé, who in the crystalline structure of his certainly traditionalist writing saw the true image of what was to come, was in the COUP DE DÉS the first to incorporate the graphic tensions of the advertisements in the printed page” (61). La publicitat era encara a les beceroles, però d'alguna manera Mallarmé (com poc més tard Picasso) sap captar aquest aspecte de l'*esprit du temps*. A *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* apareixen diferents mides de lletra; les línies cauen en un espai en blanc abans que aparegui la paraula següent. Hi ha una absència de puntuació, a més de la sintaxi trencada. En un moment donat, en el poema de dinou pàgines, la disposició física del text forma un jeroglífic que recorda l'Òssa Major. Paul Valéry, comentant el poema de Mallarmé, va dir que va elevar la pàgina impresa al poder del cel de mitjanit: “Là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait” (624). L'ull salta visualment i espacialment a mesura que es llegeix el poema. Mallarmé planteja que encara que llancem els daus (metàfora de prendre decisions o intentar donar sentit al món), l'atzar mai no desapareixerà. És a dir: que la vida és condicionada per l'atzar, no hi ha un destí completament controlat, i la voluntat humana té límits davant del caos de l'univers.

És característic del poema la innovació tipogràfica, ja que no es presenta com a bloc de text tradicional. Mallarmé combina espais en blanc, diferents mides de lletra, majúscules i una disposició no lineal. Això suggereix pauses, ecos, camins múltiples de lectura, gairebé com si fos una partitura musical. A més el trencament de la linealitat fa

que no sigui possible llegir-lo de manera tradicional (de dalt a baix), sinó que els ulls han de navegar per la pàgina. Això reforça la metàfora de l'atzar perquè cada lectura pot variar en ritme, èmfasi i interpretació. També el llenguatge és profundament simbòlic, ple d'imatges abstractes, metàfores sobre el mar, la nit, l'infinit, el silenci. Els temes centrals es poden reduir a l'atzar i el destí, el llenguatge, la música del silenci. El poeta com a visionari, però limitat davant del caos. Només cal recordar la famosa resposta a l'«Enquête de Jules Huret» (1891):

Nommer un objet, répond-il dans, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements (Huret).

Elsa Courant ha proposat una altra interpretació de les lletres en el poema *Un coup de dés*. El poema pot ser llegit com una pintura, com una partitura, o com una constel·lació:

Et de fait, nous lisons le *Coup de Dés* en reliant les mots entre eux pour leur donner un sens, à commencer par ceux du titre. Tout comme le Septentrion est constitué de sept étoiles principales, autour desquelles on perçoit des étoiles annexes, les mots du titre égrenés au cœur du poème permettent que se développe, autour de cette armature à la fois simple et non narrative, le drame qui doit en révéler l'origine (Courant, 884).

Aquest enfocament ens fa adonar de la centralitat que tenen les lletres aïllades en el poema. Brigitte Léon-Dufour en un article titulat "Mallarmé et l'alphabet" explicà que Mallarmé "est tellement persuadé de 'l'absolue signification des lettres de l'alphabet, tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes créateurs des mots' que, lorsqu'un exemple confirme son intuition, il s'enchante, ravi, mais 'quelle déception', se plaint-il, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair!" (327). I afegia: una "piété aux vingt-quatre lettres"⁴ domina com una doctrina la recerca insaciable per part de Mallarmé de la càrrega poètica, del poder màgic de cada caràcter. En paraules de Léon-Dufour: "Le Vers, le Livre même ne sont pour lui qu'«expansion de la lettre», et l'on peut penser que, de même qu'il n'avait choisi son insolite syntaxe qu'au bénéfice des mots, de même il n'a choisi ses mots qu'à cause des lettres qui les composent" (330). Per concloure: "Ainsi donc Mallarmé serait-il allé de la lettre au mot, puis du mot au vers «mot total», du vers à la page, de la page au Livre, de même que le chorégraphe va de la danseuse au groupe et du groupe au ballet" (Léon-Dufour, 330). En el llenguatge de Mallarmé hi ha una consonant privilegiada, la "L", perquè reuneix —en francès— la consonant i el vol: "èle"/"aile." Aquesta lletra ben present en el seu cognom, però també en la seva poètica va ser interpretada simbòlicament pel poeta francès:

Il fait aussi partie intégrante du merveilleux mot "quel", un des préférés de Mallarmé (voir sa confidence à Viélé-Griffin sur ce mot "tellement beau!"). En outre, l'aile, c'est celle de la Poésie autant que celle de l'oiseau: on sait depuis Platon que "le poète est chose ailée"; on sait aussi que la Poésie c'est "l'envolée au fond du haut Azur." Mallarmé, doué d'ailes, devait fatalement,

⁴ Així les designà Mallarmé en un passatge cèlebre de *La Musique et les Lettres* (Mallarmé, 42).

inéluctablement, être poète, et poète prédestiné, Prince des Poètes, roi de l'Azur (Léon-Dufour, 332).

Léon-Dufour opinava que Mallarmé podia haver llegit una revista que publicava el seu amic Aubanel en una col·lecció titulada *Paillettes d'or* (flacons d'or), que Mallarmé va veure néixer el 1868 a Avinyó. El fullet de 1883 conté una “Petite fantaisie sur l'alphabet”, unes quantes pàgines de consells morals per a joves, en l'estil: “FAC vos défauts avec NRJ, ainsi serez-vous MÉ et non AI et quand vous serez DCD une statue vous sera RIG...” (336). Aquests mots misteriosos tenen sentit si els lletregem: “**Effacez** vos défauts avec **énergie**, ainsi serez-vous **aimé** et non **haï** et quand vous serez **décédé** une statue vous sera **érigée**...” Aquest tipus d'escriptura lletrejant es coneix com a “Gramogram” (o gramograma). Un gramograma, gramagrama o paraula literal és una lletra o un grup de lletres que es poden pronunciar per formar una o més paraules, com en “CU” per “see you” (ens veiem). Són un subconjunt de rebuses i s'utilitzen habitualment com a abreviatures. De vegades s'utilitzen com a component de pistes de mots encreuats críptics.⁵

Sabem que Mallarmé va patir el seu nom des de petit: “mal armat” és un nom difícil de portar, sobretot quan es té una salut fràgil i es viu intern a l'escola, entre companys o alumnes despietats. Mallarmé quan tenia deu anys era intern a Passy i els seus companys de classe es burlaven del seu nom fins al punt que es feia dir comte o marquès de Boulainvilliers. En opinió de Leon-Dufour és molt més probable que es burlessin de la seva ridícula. I va ser allà, a més, que el nen Mallarmé va prendre consciència de les seves «dues ales», a força de respondre amb ràbia, desesperació o exasperació, als que l'assetjaven amb bufetades detallant: “Mal armat! Mal armat!” La crítica francesa imagina l'escena: el nen cridant: “No, per a mi, és amb dues l (eles)!” i els altres burlant-se'n encara més: “Doncs, si tens dues ales, vola!” (Léon-Dufour, 337-338).

L'experiment mallarmeà podria haver arribat fins al dadaisme, en el quadre de Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.” 1919, que es llegeix com a “Elle a chaud au cul.” Marcel Duchamp va crear “L.H.O.O.Q.”, la Mona Lisa amb bigoti, d'acord amb l'estètica del moviment dadaïsta. Utilitzà una imatge institucionalment acadèmica considerada una icona de l'art oficial, però en una interpretació que la ridiculitzava. Hi realitza una acció gràfica infantil, irrisòria i irreverent. Per tant, es nega a produir art de manera tradicional, creant imatges. El seu rebuig es dirigia tant a la representació real com a l'abstracta. De fet, qüestionava així l'activitat tradicional de l'artista de crear imatges.

3. Experiments d'avantguarda: Apollinaire, futuristes i altres

Una de les grans aportacions dels artistes i escriptors cubistes va ser la reinvençió del cal·ligrama. Un dels primers és “Lettre-Ocean”, un poema que funciona tant visualment com verbalment: la col·locació del text a la pàgina és tan important com el contingut de les paraules. L'escriptura s'ordena espacialment, en tipus de lletra variats i sovint en fragments, un sistema que estableix significats associatius oberts. El poema pren la forma de correspondència amb el germà d'Apollinaire, Albert, que havia navegat cap a Mèxic. “Lettre-Ocean” es refereix a un tipus de missatge que els passatgers al mar podien enviar a la costa transmetent-lo de vaixell a vaixell per telègraf, un mode de comunicació clarament modern que converteix els seus missatges en un codi binari abstracte de punts i ratlles. El telègraf s'evoca amb l'acrònim francès

⁵ Aquest tipus d'escriptura ha esdevingut molt popular entre els adolescents de la generació X i següents, per comunicar més ràpidament, <https://en.wikipedia.org/wiki/Gramogram>

TSF (transmissió sense fil), que unifica les dues meitats de la composició circular del poema. Reunint fragments de parla i so, aquesta obra és com un trencaclosques que dirigeix l'atenció del lector al funcionament del llenguatge. La coneguda frase d'Apollinaire "Et moi aussi je suis peintre" es refereix a una empresa poètica que inventa nous gèneres i noves pràctiques que tenen la intenció explícita de ser visuals i gràfiques. Apollinaire estava convençut de l'originalitat de la juxtaposició de text i imatge. Com ho recordava un crític del moment, Gabriel Arbouin:

Je dis idéogramme parce que, après cette production [Lettre-Océan], il ne fait plus de doute que certaines écritures modernes tendent à entrer dans l'idéographie. [...]. On m'objectera qu'un pur idéogramme est un pur dessin et ne saurait comprendre de langage écrit. Je répondrai que, dans la *Lettre-Océan*, ce qui s'impose et l'emporte c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe psychologiquement, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive (Jacquot).

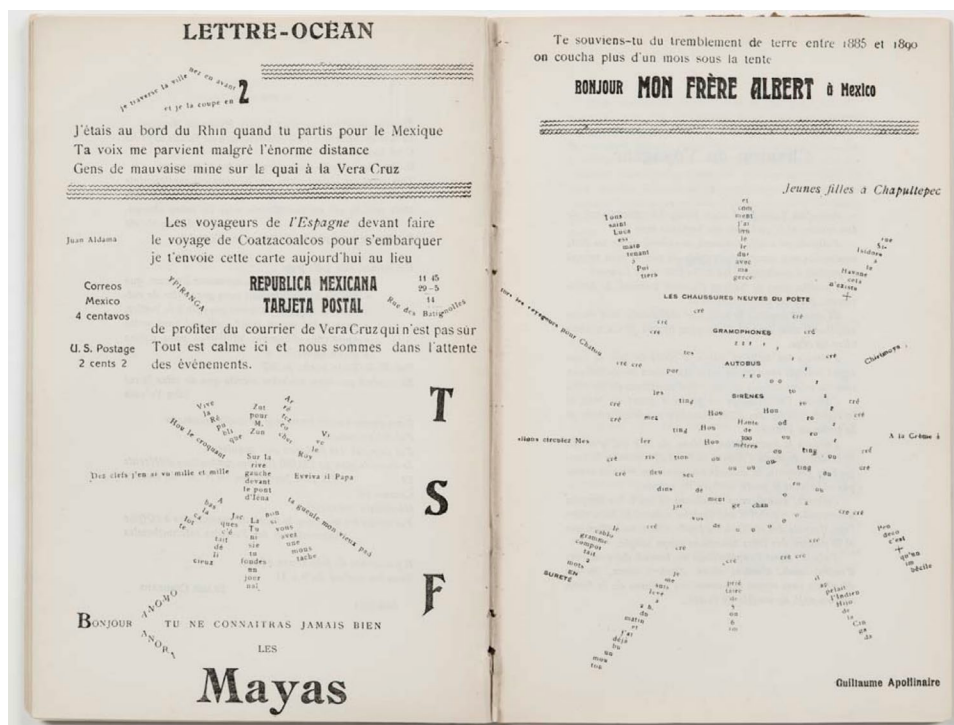


Fig. 1. Apollinaire, "Lettre-Océan." Les Soirées de Paris, no. 25 (June 15, 1914)

J.V. Foix combinà lletres en el seu "fals pseudònim." En el llibre *KRTU* el nom de "Gertrudis" no hi apareix sinó de manera indirecta. Es reproduceix en el títol en una mena d'anagrama catalèptic o, com diria Dalí, amb una anamorfosi, és a dir, una projecció o perspectiva distorsionada que exigeix a l'espectador utilitzar dispositius especials o ocupar un punt de vista específic per reconstituir la imatge. Foix escriu en majúscules les consonants del nom Gertrudis en la versió gutural, i suprimeix les vocals. D'aquesta manera, el nom Gertrudis es transforma en GRTU i, finalment, en KRTU. En el mateix volum, de fet, l'autor explica al text homònim titulat KRTU, un possible significat d'aquestes lletres i la seva centralitat (Bou, 1988):

Uns altres homes, infatigables, escampaven per tema cabassades de graciosos utensilis de ferreteria i, al fons de tot, quatre homes més es perdien per la línia de l'horitzó, carregats, cadascun d'ells, amb una feixuga lletra diversa de l'alfabet, la lectura conjunta de les quals donava el nom misteriós: KURT, URKT, TRUK, UKRT, TURK, KRTU... —del personatge central dels meus somnis (Foix 1990, 50).⁶

Un destacat pintor suís expressionista va experimentar també amb arranjaments de números i lletres.⁷ Klee cercava l'art de la forma pura, descrit al seu “Credo Creatiu”, segons el qual “els elements formals abstractes s'uneixen com números i lletres per crear éssers concrets o coses abstractes; al final s'aconsegueix un cosmos formal, tan semblant a la Creació que un simple alè és suficient per transformar la religió en acte” (Spiller, 79). Va començar a utilitzar-los com a figures actives que recordaven els pictogrames. A les dècades del 1910 i del 1920, Klee va utilitzar lletres per construir patrons formals abstractes. Anys més tard a la dècada del 1930, va començar a transformar l'alfabet en figures actives, inspirant-se en els orígens pictogràfics (Koerner & Crone 1991).

Un exemple és el quadre “Einst dem Grau der Nacht enttaucht...” (1918) que és la transcripció amb unes lletres colorides del poema:

Einst dem Grau der Nacht enttaucht
Dann schwer und teuer
und stark vom Feuer
Abends voll von Gott und gebeugt
Nun ätherlings vom Blau umschauert,
entschwebt
über Firnen,
zu klugen Gestirnen.

[Un cop emergint del gris de la nit
Llavors pesat i preciós
i fort pel foc
Al vespre, ple de Déu i encorbat
Ara eteri volt pel blau,
flota
sobre els camps nevats,
cap a les estrelles sàvies.]

⁶ Una possible inspiració pot haver estat un text d'Apollinaire: “Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D (3)” (73-77). Aquestes tres lletres formen el “Iod”, una semivocal que simbolitza el nom de Jahvè (73-77).

⁷ Veg. Smith Pierce.

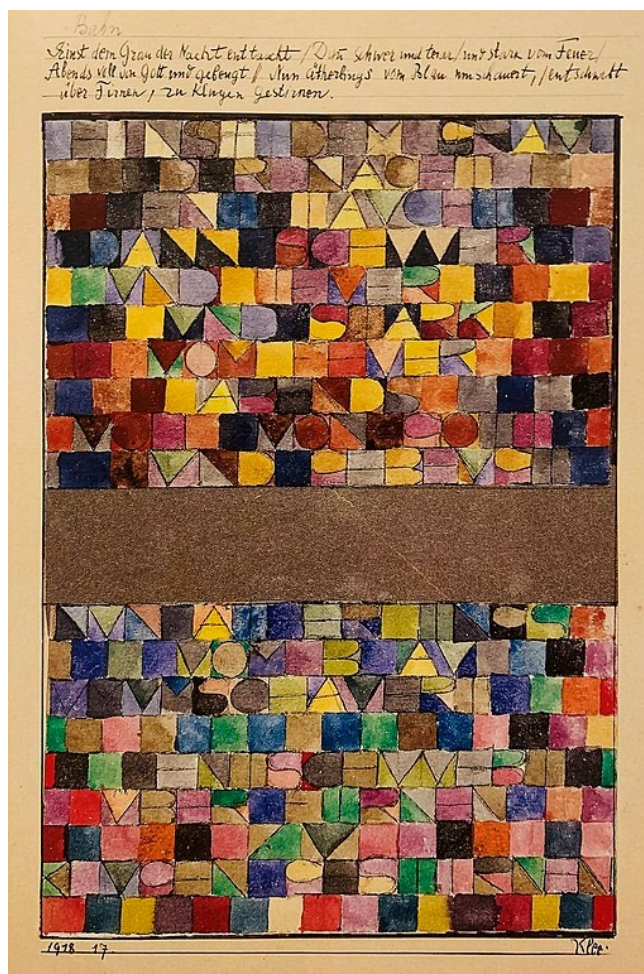


Fig. 2. Paul Klee, “Einst dem Grau der Nacht enttaucht...” (1918)

Un altre exemple molt potent de Paul Klee és “E fragmentarische aquarell” (1918) en la qual el títol no és una descripció del que es pinta, sinó de com es pinta. És un metacomentari sobre l’obra en si. La gran lletra E pot ser una referència musical (la nota “E”), una referència gramatical (la vocal “E”) o simplement una etiqueta formal, com una entrada de catàleg o una notació esquemàtica (per exemple, “Figura E”). Tracta la pintura com un objecte d’estudi, un exemple en una sèrie. El caràcter fragmentari, desvetllat en el títol és crucial. Klee no presenta una escena completa i realista. Ofereix un fragment, una peça d’un tot més gran i implícit. Suggereix alguna cosa trencada, inacabada o extreta d’un context que només podem imaginar. Això convida l’espectador a completar la imatge amb la seva pròpia imaginació. L’aquarel·la es refereix a la tècnica utilitzada, al mateix procés de pintar.

Devem a Clement Greenberg un comentari sobre els materials de les pintures de Paul Klee que pot trobar un ressò en l’obra de Brossa:

The pictorial in Klee’s notion of it comprises every system of making marks on a surface that mankind has ever used for the purpose of communication: ideographs, diagrams, hieroglyphs, alphabets, handwriting, blueprints, musical notation, charts, maps, tables, etc., etc. All these he includes in his parody. And then more, much more. For the parody of the pictorial is but a core around which he wraps layer on layer of a parody that aims at all commonly held verities, all current sentiments, messages, attitudes, convictions, methods, procedures, formalities, etc., etc. (Sallis, 74)

Anys a venir, el 1971, un dels més originals artistes del grup torinès de l'*arte povera*, Alighiero e Boetti, es va instal·lar a Kabul i amb l'ajut de dones afganes va realitzar una serie de petits tapissos quadrats que recollien frases, aforisme, dites populars. Són petits quadrats brodats amb quadrícules de colors formades per lletres que componen diverses paraules i frases. Algunes sèries inclouen brodats construïts a partir de les paraules "Attirare l'attenzione", "Fuso ma non confuso" i altres dites divertides. Cada cop que es trobava amb una expressió, ja fos un vers d'un poema, un proverbi o un aforisme, Boetti afirmava saber instintivament si el nombre de lletres permetia col·locar-la en un quadrat. El seu interès per aquesta configuració tenia el seu origen en les lleis matemàtiques del quadrat màgic, derivades de la tradició àrab, en què la suma de les files, columnes i diagonals roman constant. En aquest exemple juga amb les lletres inicials del seu nom i cognom: "A COME ALIGHIERO B COME BOETTI" (Tomìo).



Fig. 3. Alighiero e Boetti, "A COME ALIGHIERO B COME BOETTI" (1988)

4. Futuristes i altres avantguardistes

Marinetti i els artistes futuristes van fer un salt qualitatiu important amb el *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 de maig de 1912). Entre el 1909 i el 1912, havies establert l'ús del vers lliure i no es van qüestionar les formes del llenguatge poètic tradicional. Amb el manifest del 1912, Marinetti va proposar trencar les relacions sintàctiques de la discursivitat mitjançant la recuperació de l'analogia, eina retòrica que li permetia arribar a una mena de gestió anàrquica del logos. L'analogia es converteix en l'element clau del mètode de la gramàtica futurista, influïda per les reflexions i experiments dels pintors futuristes sobre les "compenetrazioni" i la "simultaneità di stati d'animo", on se suprimeixen la unitat de temps i espai i la perspectiva convencional.

Segons Marinetti, la gramàtica tradicional bloquejava la mobilitat del pensament, la memòria i la percepció, que constitueixen la matèria, segons havia indicat Henri Bergson. Així, la psicologia intuïtiva es converteix en aquest manifest com la clau d'una

comprensió més àmplia, que arriba on la lògica no arriba. L'analogia serveix per descompondre la racionalitat del discurs en una miríada de relacions, “champs magnétiques”, com diria més tard Breton, o “reti d'immagini”, segons la definició de Marinetti, que envolten i capten “ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile” (Manifesto tecnico della letteratura futurista).

Zang Tumb Tumb, una de les obres més famoses i influents Marinetti. No és una novel·la ni un llibre en el sentit tradicional, sinó una peça revolucionària de literatura experimental, sovint descrita com un “poema” o un “collage sonor.” L'origen és un informe des del camp de batalla, basat en les experiències de Marinetti com a corresponsal de guerra durant la Guerra Italo-turca (1911-1912) per la conquesta de Líbia. Descriu la brutal batalla de Trípoli. El títol és onomatopeic, i pretén imitar el so de les explosions de l'artilleria: “Zang Tumb Tumb.” El llibre és el màxim exponent de la tècnica literària futurista de les “parole in libertà.” Marinetti va rebutjar la sintaxi, la gramàtica i la narrativa lineals tradicionals. En canvi, va pretendre capturar les sensacions caòtiques i simultànies de la guerra moderna i de l'era industrial. El llibre es caracteritza per l'ús d'una tipografia radical, convertint el text en una explosió visual. Les paraules estan escampades per la pàgina amb diferents tipus de lletra, mides i orientacions. Algunes pàgines s'assemblen a un diagrama del camp de batalla. També utilitza l'onomatopeia, omplint el text de sons inventats: no només “Zang Tumb Tumb”, sinó també “Biiiiiiiiiiiiiii” per expressar els xiulets de les bales, “Tatatum” per les metralladores i “Ccccccccc” per al vol de la metralla. A més de símbols matemàtics que Marinetti fa servir (+, -, x, =, i < / >) per crear un nou llenguatge comprimit de velocitat i força. Amb la lliure associació, el text salta del so d'un canó a l'olor de carn podrida a la visió d'una estrella, imitant la naturalesa fragmentària de la percepció en el caos.

No m'entretindré amb els dadaïstes i surrealistes. Només indicaré que en els manifestos i les publicacions els jocs tipogràfics són molt importants. Un parell d'exemples. El fulletó de Theo van Doesburg? “Wat is Dada?” (1923). O la poesia optofonètica, feta tan sols de sons i lletres inconnexes, dels dadaïstes. Raoul Hausmann i Kurt Schwitters van desenvolupar el concepte de “poesia fonètica.” Es va inspirar en el caòtic paisatge sonor de la ciutat, els titulars dels diaris i la publicitat. L'objectiu era descompondre el llenguatge a les seves parts constituents, les seves partícules “oftopòniques.” Segons va afirmar: «L'objectiu de la poesia fonètica és alliberar la força creativa continguda a les lletres». Els poemes eren collages explosius de consonants entretallades, síl·labes fragmentades i sorolls mecànics destinats a reflectir l'energia i el caos del món industrial modern (Wilke).

5. Noves avantguardes després del 1945

En la postguerra sorgiren una sèrie de moviments i propostes que recuperaren la centralitat de l'alfabet El lletrisme, fundat el 1946 per Gabriel Pomerand (1925-1972) i Isidore Isou (1925-2007), utilitza les lletres com a “sons” i després com a “imatges.” La poesia es converteix en música i l'escriptura esdevé pintura. Els lletristes estenen aquestes relacions canviant al cinema, la cultura i la societat. Jean-Louis Brau, Guy Debord i Gil Wolman van fundar la *Letterist International* [Internacional Lletrista] per “transcendir l'art.” Els lletristes, durant molt de temps, romandrien “badly known or known to be bad” (Letaillieur). La dues contribucions més destacades del “lletrisme” van ser la hipergrafia (Hypergraphie) i el poema lletrista. El primer és una forma d'escriptura que integra totes les formes de notació –lletres de l'alfabet, símbols, pictogrames, notes musicals, signes matemàtics, etc.– en una única “metaescriptura” unificada. Es tractava d'un llenguatge universal proposat que es podia comunicar simultàniament en múltiples nivells sensorials i semàntics. En canvi, el poema lletrista és l'aplicació més pura de la teoria. La poesia lletrista descartava les paraules i la

semàntica. Els poemes es componien de lletres abstractes, sons fonètics, sospirs, crits, tos i silencis. La interpretació era clau, convertint el poeta en el director d'un nou tipus de música abstracta i sonora. No deixa de ser una variant de la poesia optofonètica dels dadaistes (Bandini).

Un dels escriptors relacionats amb el lletrisme és François Dufrêne. Ell va revolucionar l'escriptura als anys seixanta i vuitanta construint un text basat en un joc al·literatiu digne dels grans retòrics. Dufrêne, primer poeta lletrista i després ultralletrista, va participar en totes les aventures del Nou Realisme i la poesia d'acció. És característic el to humorístic. Un exemple excel·lent és el poema "Le Tombeau de Pierre Larousse" (1958), poema que pot tenir un eco del poema de Mallarmé "Le tombeau d'Edgar Poe" i en l'obertura del qual practica el gramograma:

HORBI etturBI - Jozé itturBI; VALérilarbO - ValérilarBI
 VALôris BOLéroleyRIS LOreLey, LÔrel ôriOL eharDI!
 KLÔdôklôdèlerBI vorBA lourPEK nôPLOUK
 Vitrié! Vitriol! TRIol êHELsa GLORiA éLEissonn – Kirié
 [swanSONN
 CHHVOB swann SNOB PINtakeuk TÔL PINtotal TANK
 (Dufrêne, 35)

L'ús aleatori de les majúscules afegeix tensió al poema i en destaca la importància. François Dufrêne (com Mino Rotella) desenvoluparà una tècnica d'esquinçar cartells publicitaris que l'inspiraven en els seus passejos amb Isou per convertir-los en quadres. El gest és el mateix: arrancar trossos de la ciutat i convertir-los en objectes estètics. Són fragments de llenguatge, d'imatges del carrer, anuncis, fulletons, escrits salvatges, treballats pel temps, desgastats, mil vegades esquinçats i finalment fixats pel pintor que els tria (Girard).

Richard Kostelanetz fou una figura destacada de l'escena literària i artística de Nova York, així com intèrpret, crític, estudiós de la poesia concreta. En la sèrie poemàtica "Tribute to Henry Ford" (1968) la composició representa les lletres T i A, insígnies dels primers models de cotxes creats per Ford, que recorren diverses autopistes de quatre carrils. En la primera pàgina, els models T, introduïts el 1908, circulen sense preocupacions per les carreteres encara sense senyals de la Nord Amèrica de principis de segle. En la segona, un nombre molt menor de models A, construïts el 1928, s'aturen, obligats a obeir el sistema de semàfors que s'havia introduït feia poc. L'ordre fúnebre amb què circulen apunta a la producció reduïda i a la sòbria realitat econòmica de l'època. En la tercera, una gran quantitat de models T i A més petits, circulen per les noves autopistes i executen girs en forma de trèvol, com a manifestació floral de l'obsessió automobilística de la Nord Amèrica de la postguerra. Així, l'art geomètric del poema inclou una intricada correspondència entre imatges i moments històrics d'aquell país. "Tribute to Henry Ford" és un exemple curiós de poesia en imatges, les evocacions de la qual superen l'element visual. L'arquitectura de "Tribute" estimula reaccions i genera significat molt més enllà del merament atractiu o sensorial tan bon punt es reconeix la relació simbiòtica del poema entre general i particular (Coleman).

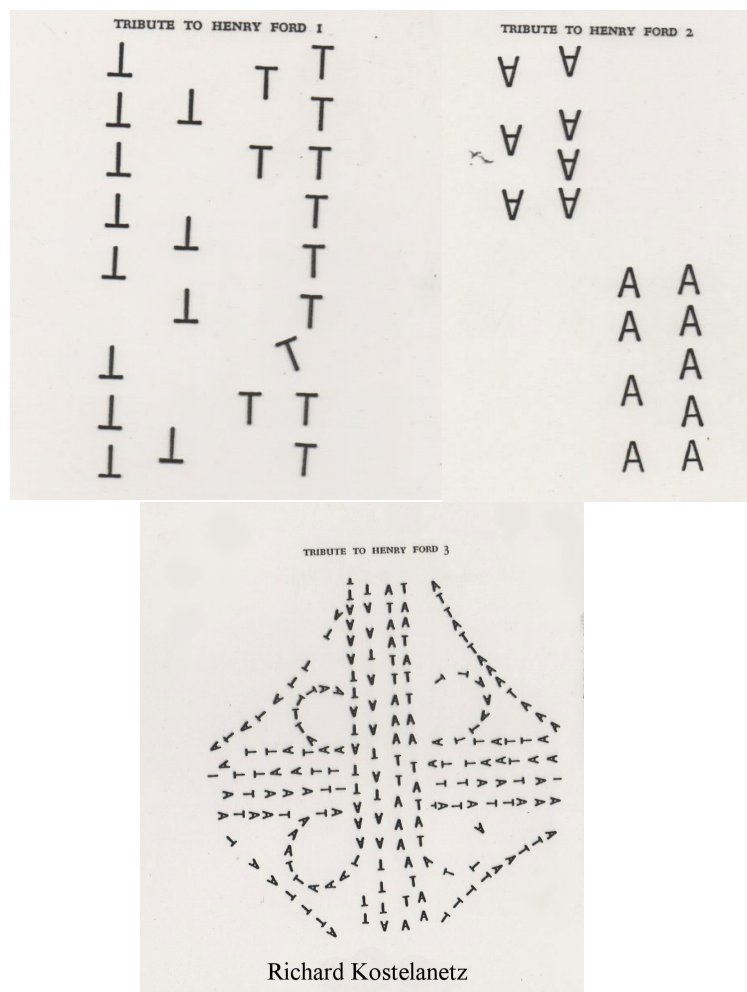


Fig. 4. Richard Kostelanetz, "Tribute to Henry Ford"

6. Joan Brossa i l'abecedari

La poesia concreta brasilera també va dedicat una atenció especial a l'alfabet. És una forma de poesia visual que utilitza la disposició, la forma i la mida de les lletres i les paraules per crear patrons visuals que realcen o fins i tot substitueixen el significat tradicional del llenguatge. El mateix alfabet serveix de matèria primera per a aquests poemes visuals, que permeten als poetes explorar el potencial gràfic del llenguatge. L'alfabet esdevé una eina: els poetes concrets tracten l'alfabet no només com a sistema d'escriptura, sinó com a vocabulari visual. Experimenten amb formes de lletres, tipus de lletra, mides i força per crear efectes visuals. La col·locació de les lletres i paraules a la pàgina, juntament amb les separacions i altres elements tipogràfics, es converteix en un element clau per transmetre significat. La disposició visual de lletres i paraules pot crear imatges abstractes o simbòliques (Solt; *Klankteksten*). La poesia concreta construeix objectes amb paraules, lletres, colors i tipografies, en què l'espai gràfic juga un paper central tant en el disseny com en el significat. Mike Weaver va distingir tres tipus de poesia concreta: visual (o òptica), fonètica (o sonora) i cinètica (que es mou en una successió visual). Els poemes dins d'aquestes tres classificacions estan relacionats amb la tradició constructivista o expressionista en l'art. El poema constructivista resulta d'una disposició de materials segons un esquema o sistema establert pel poeta que s'ha de complir en els seus propis termes (poemes permutacionals). En el poema expressionista, el poeta disposa el seu material segons una estructura intuïtiva (Solt, 7).

Els poetes concrets van experimentar amb audàcia amb el llenguatge, incorporant elements visuals, verbals, cinètics i sonors. Vegeu aquest exemple de Décio Pignatari, “beba coca cola”:



Fig. 5. Décio Pignatari, “beba coca cola” (1991)

Al llarg del poema, Pignatari juga amb l’eslògan de la companyia Coca-Cola per formar una crítica tan visual com visceral del consum excessiu de la franquícia i de l’acceptació passiva de la cocacolonització i la colonització comercial nord-americana del Brasil. Efectua una manipulació hàbil dels sons, els significats i els arranjaments de lletres per crear noves paraules. A través de modificacions i substitucions conclou amb una mena d’anagrama, “cloaca” que resum de manera contundent la crítica a la beguda –fastigosa– i al model de societat que representa, de consum capitalista (Tolman).

Aquesta és la tradició en la qual s’inscriu un poeta com Joan Brossa (Audí 2010). En la seva trajectòria inicial es creuen dos referents (o mestratges): J.V. Foix i João Cabral da Melo. D’aquest darrer cal recordar la insistència en la precisió del llenguatge, el rebuig de l’expressió emotiva, la construcció intel·lectual del poema. Recordem el pròleg de Cabral da Melo a *Em va fer Joan Brossa* (1950):

Quizás el problema esencial del arte actual –la búsqueda de un camino que le lleve a algo distinto, la búsqueda de una puerta de salida– de la superación de su formalismo, se reduzca a esto: el reencuentro con los hombres. Lo primordial no consiste en abandonar la deformación o la estilización, ni siquiera en volver a una representación clara del objeto. Lo primordial es saber qué objeto se va a pintar, qué objeto es digno de ser pintado. Es hacer regresar al arte el tema de los hombres (Cabral da Melo, 7).

Com va comentar Melcion Mateu:

coloca o poeta frente à realidade social do seu entorno: “é compreensível que, ao pressentir a falsidade de toda a sua temática anterior, se tenha colocado cara a

cara com este vocabulário concreto seu e, para ele, de a realidade de cozinha, de feira e de fundo de oficina, onde a tinha recrutado. João Cabral de Melo Neto defende um novo conceito de realismo: um realismo temático, não formal” (Mateu, 178).

D'altra banda ha explicat Fernández-Medina:

Mas é no meio-ambiente de Barcelona, isto é, essa intensa convergência entre o clássico e a vanguarda, o tradicional e o novo, o formalismo e o informalismo, que Cabral começa a consolidar o cruzamento entre o técnico e o conceitual da sua poesia. Será por isso que Haroldo de Campos, escrevendo sobre a trajetória da sua poesia anos depois no contexto de sua notada influência sob os poetas concretos, fala do “rigor conceitual” que a envolve. Ou seja, o “rigor” [...] de sua forma, estética, e precisão geométrica; “conceitual” na sua aproximação da arte, imagem e objeto, e a sua linguagem e expressão anti-sentimentalista, concreta, e contundente, que força o leitor a entrar plenamente no território mais ideológico (e certamente conceitual) da poesia (Fernández-Medina, 103).

Aquestes reflexions són importants perquè ens recorden que sota l'aspecte juganer i tel·lúric (la màgic), la poesia de Joan Brossa és fortament ancorada en la realitat. I els seus experiments de poesia visual, de poemes objecte, ens parlen sempre d'una realitat des d'una perspectiva crítica. L'alfabet serà un element cabdal d'aquesta operació.

En la poesia de Joan Brossa són molt freqüents els poemes de reflexió metapoètica. Per exemple, podem considerar el poema “El temps” del llibre *El saltamartí* (1969):

Aquest vers és el present

El vers que heu llegit ja és el passat
–ja ha quedat enrera després de la lectura–.
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.

Els mots (Les paraules)
són aquí, tant si els (les) llegiu
com no. I cap poder terrestre
no ho pot modificar.
(Brossa 1986, 17).

En un altre exemple fa un retrat ecfràstic de la lletra A:

Retrat literari

La lletra A té dos traços rectes i inclinats que, partint
del punt més alt de la lletra, es dirigeixen
als extrems de la base; un petit traç horitzontal
completa el dibuix d'aquest signe.
(Brossa 2000, 31)

I encara en un altre exemple és molt més específic en l'ús de les lletres:

ABECEDARI

Jo mateix sóc un altre.
M'anomeneu i m'anomeno i tot plegat esdevé una raó real.

Entre el principi i la fi de totes les coses, la unitat i la diversitat,
 qui pugui remuntar-se a l'origen, trobarà un univers
 que no seria res sense la paraula.
 Entre les lletres de l'abecedari encara resta molt per descobrir.
 (Brossa 1993, 4).

L'abecedari conté tota la literatura possible, a la manera de l'Oulipo. En el llibre *Calcomanies* (1972) efectua una altra reflexió sobre el conjunt de les lletres, insistint en la idea d'infininitat de mots possibles i també en la idea d'ordenació, d'un inici i un final:

Mitjançant l'ús de vint-i-sis lletres
 diferents he pogut escriure aquest llibre
 que adés reflecteix la realitat, adés
 el meu esperit en llibertat i on
 el primer mot mena a l'últim.
 (Brossa 1972, 25)

La poesia de Brossa és de caràcter fonamentalment visual. Des de ben aviat experimentà escrivint poemes cal·ligramàtics. A partir del 1959 intensificà les recerques visuals amb les "Suites" de poesia visual. En les dècades següents compondrà i publicarà una gran quantitat de poemes visuals i objectes (Bordons 2014). En una entrevista aclarí el sentit dels poemes visuals i objectes:

–*S'inspira vostè en objectes per fer els poemes objecte?*

–Els objectes que faig són una conseqüència de la poesia visual. Representen un canvi de suport. Després d'haver fet servir el paper, la impremta, la serigrafia, se'm va ocórrer de canviar de material: uns objectes que tinguessin una significació per ells mateixos. [...] En un poema visual et jugues constantment el tot pel tot perquè no hi ha un passat. No et protegeix cap tradició. Si falla el poeta t'ensorres estrepitosament.⁸

[...] Per això un creador autèntic ha d'assajar llenguatges diferents, com quan les avantguardes van trobar la pintura abstracta. Per què el poeta ha d'adoptar posicions conservadores, toves i poc vitals? Per què ha de voler arraconar la poesia? He conegut més d'un «poeta» que eludia de parlar d'avions i trens perquè a la literatura grega no n'hi havia cap. D'això, jo en dic dimitir. Perquè crec que la millor manera de vèncer la tradició és de continuar-la, no de repetir-la (Gual-Ruiz).

Segons Marc Audí, a l'obra visual de Joan Brossa es distingeixen quatre conjunts que es poden agrupar segons una precisa cronologia: els poemes experimentals (1941-1959), les Suites de poesia visual (1959-1969), els Poemes habitables (1970) i, finalment, l'obra múltiple o seriada, a partir de 1970 (2011, 14). Glòria Bordons ha estudiat amb rigor, aprofundit i tenaç, el garbuix editorial i de galeries de l'obra visual i gràfica de Brossa. Aquí m'interessa presentar una sèrie d'exemples que em semblen representatius de l'ús de les lletres i que demostren una connexió no casual de Brossa amb les avantguardes.

La lletra més freqüent en els exercicis visuals i en els poemes objecte brossians és la A. Sobre la simbologia de les lletres hi ha moltes teories. Segons alguns autors els textos màgics grecs diuen que les set vocals simbolitzen els set déus planetaris. Plutarc

⁸ Aquesta afirmació és molt discutible perquè no té present la importància de la tradició de la poesia visual (Molas-Bou). A més es contradueix amb el que afirma en el paràgraf següent.

opinava que la A està vinculada a la Lluna, a la nota Si, al dilluns (Dupuis, 262). Ja he citat abans el poema de Rimbaud titulat “Voyelles” i que fou traduït per Joan Brossa, en el qual s’atribueix una connexió sinestèsica a cada vocal: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.” El nom aleph deriva de la paraula semítica occidental per a «bou», com en la paraula hebrea bíblica aleph (אֵלֶף) «bou», i la forma de la lletra deriva d’un glif protosinaític que podria haver estat basat en un jeroglífic egipci, que representa un cap de bou. En el món esotèric, la lletra «A», com a primera lletra de l’alfabet, sovint representa el principi, la creació i l’origen. És el símbol de la unitat, el punt de partida de totes les coses. La lletra A, amb el seu valor numèric d’1, s’associa amb les qualitats de lideratge, individualitat i autoexpressió. Representa el començament, la iniciativa i l’esperit pioner. En l’altre extrem, la lletra Z representa la fi i el nou començament. L’última lletra, Z, simbolitza la culminació, però també el nou inici. És una invitació a abraçar el canvi.

Brossa creà una gran quantitat de poemes visuals amb la lletra A. Recordo alguns exemples: el cartell de l’exposició “El món de Joan Amades” (1990); l’escultura davant del museu del cinema de Girona, “A de cinema” (1998); el mural en el restaurant del Boulevard Rosa on les A de Diagonal eren molt més grans que les altres lletres (en diagonal); “A d’entrepà”; les A invertides, plegables, amb barret de copa; la A imant que atrau les a del mot “Barcelona” i acaba: “BRCELON”; una A que coixeja i una altra A més petita li fa de falca; un camí fet amb petjades que van de la A a la Z, imitant l’”Art poètica” de Josep Maria Junoy (*Poemes i cal·ligrames*, 1920) o l’abecedari invers de Kurt Schwitters, “ZA (elementar)”, (1922); l’”Elegia al Che”, un abecedari en el qual manquen tres lletres: C, H i E; un poema visual del 1988 en el qual, en unes balances, les vocals pesen més que la resta de lletres; el poema visual del 1971 en el qual l’extrem de la clau que fiquem al pany és un abecedari.

Un exemple destacable és el poema visual monumental i transitable que Joan Brossa va fer al Velòdrom d’Horta. Es tracta d’un itinerari en tres etapes, tal com explica l’escrit que el passejant troba a l’inici de l’obra: *Naixença, el camí, pauses i entonacions i final*. Crida l’atenció del vianant la gran “A” majúscula. Joan Brossa va explicar el sentit d’aquest itinerari, el 1984 a la “Sextina per a un poema visual transitable, en tres parts, situat en un espai urbà, a l’entorn del Velòdrom d’Horta.” Dues estofes de la sextina ens proposen una interpretació del poema objecte:

Aquest “text” rodejat d’arbres
i junt amb el parterre ple de signes
apunta el pas dels dies fins als trossos
de la segona A. Entre les lletres,
hi trobeu plantes, arbres, herba i pedra,
i, tot plegat, ho imagineu un llibre.

Vol ser, com la vida, un llibre
que té comes i punts enmig dels arbres,
un naixement i un curs damunt la pedra
i un sol final, ben lluny de falsos signes,
perquè la vida aquí fuig de les lletres
si amb el teu seny ajuntes parts i trossos.
(Brossa 1987)

A partir d’aquesta idea, la gent, després d’iniciar el trajecte passant per sota de la gran “A”, es troba al final del camí amb una altra gran “A”, idèntica a la primera, però destruïda. El poeta mateix va explicar la significació de l’itinerari, quan, en preguntar-li

sobre el seu sentit, va respondre: “La vida dels éssers és sotmesa a una evolució degradant, que acaba en destrucció.” El poema es completa amb un espai verd o gespa sobre la qual estan escampats signes de puntuació que assenyalen les pauses que cal fer en aquest recorregut vital a fi de reflexionar sobre la vida mateixa (Vallès i Rovira s.p.).

Un últim exemple són les “Lletres gimnastes,” un poema visual a la botiga de disfresses “El Ingenio” al carrer de Rauric. Són dues lletres “A”, de color vermell, enganxades a la paret, i dues més, entrellaçades l’una amb l’altra com si es trobessin en un trapezi imaginari, al sostre del vestíbul de la botiga.

7. Breu conclusió

Le calligramme [...] se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu’on peut disposer dans l’espace et comme des signes qu’on doit dérouler selon la chaîne unique de la substance sonore. Signe, la lettre permet de fixer les mots; ligne, elle permet de figurer la chose. Ainsi le calligramme prétend-il effacer ludiquement l’une des plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique: montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire. (Foucault, 79)

La presència de les lletres en la poesia visual de Joan Brossa du més enllà de les limitacions del cal·ligrama l’experimentació visual. És una bona mostra de l’alfabetitat: “La alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten el significado asignado a un cuerpo común de información. La alfabetidad visual debe actuar de alguna manera dentro de los mismos límites. No puede estar sometida a un control más rígido que la comunicación verbal, ni tampoco a uno menor” (Dondis, 2). La poesia visual permet a Brossa establir una connexió entre les avantguardes històriques i el caràcter conceptual de les avantguardes post 1945 (Audí 2011, 432). L’ús de les lletres és una bona mostra de les tres nocions que el mateix Marc Audí detectava en la seva tesi: la idea de síntesi –que Brossa situa dins de la seva mateixa definició de poesia visual; la transformació, un terme essencial, que presideix els pensaments de l’autor sobre l’existència i permet copsar conjuntament diversos aspectes de la seva obra; i la idea d’alliberament entès com l’observació crítica de l’esfera pública o a la defensa cada cop més evident d’una llengua (Audí 2011, 370). Brossa utilitza el poema visual com a provocació: política, com a crítica de la dictadura; i crítica del sistema econòmic capitalista; com a expressió (i denúncia) de l’absurd present en la vida quotidiana. I per fer això utilitza una sèrie de tècniques que li són familiars: de Giovanni Pozzi: l’anagrama i els acròstics; el lletrisme de les neoavantguardes; l’atenció a la lletra A i l’ordenació de l’abecedari; les definicions de poesia. Bon coneixedor de la tradició de la ruptura, Brossa aconsegueix una versió original de la poesia experimental, poesia visual, del poema objecte en els quals les lletres hi tenen una presència cabdal. La millor cloenda és el poema de Brossa que he citat abans:

Mitjançant l’ús de vint-i-sis lletres
diferents he pogut escriure aquest llibre
que adés reflecteix la realitat, adés
el meu esperit en llibertat i on
el primer mot mena a l’últim. (Brossa 1972, 25)

Obres citades

- Apollinaire, Guillaume. "Onirocritique." En Michel Décaudin ed., *Œuvres en prose*. Paris: Gallimard, 1977. 73-77.
- Audí, Marc. "Les imatges que parlen català a la poesia visual de Joan Brossa." *Catalonia* 3 (2010). <http://journals.openedition.org/catalonia/6765>
- . *La poésie visuelle de Joan Brossa (1919-1998): description et analyse intégrales*. PhD Doctorale, Université Paris IV-Sorbonne, 2011
- . "Joan Brossa, traductor d'Arthur Rimbaud." En Antoni Martí Monterde & Teresa Rosell Nicolas, eds. *Comparatistes sense comparatisme: la literatura comparada a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2018. 279-298.
- Bandini, Mirella. *Pour Une Histoire Du Lettrisme*. Paris: Jean-Paul Rocher, 2003.
- Benjamin, Walter. *One-Way Street*. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- Bohn, Willard. *The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Bordons, Glòria. "Los poemas visuales seriados de Joan Brossa (1971-1997)." *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. 401-435 (marzo 2014). <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
- Brossa, Joan. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto, 1951.
- . *Les ungles del guant. Ronda de Rimbaud*. Barcelona: Curial / Llibres del Mall, 1974.
- . *El Saltamartí*. Barcelona: Proa, 1986.
- . "Projecte per a un poema visual en tres temps." En Jona Brossa. *Anafil (segon llibre de proses de circumstància)*. Barcelona: Edicions 62, (1987): 200.
- . *Els Poemes*. Calella: Edicions del terme, 1993.
- . *Poesia visual Joan Brossa*. València: IVAM, 1997.
- . *Passat Festes, 1993-1995*. Barcelona: Edicions 62 / Empúries, 2000.
- Coleman, Hildy. "Kostelanetz's Tribute to Henry Ford." *The Explicator* 53, 2 (1995): 123-126. <https://doi.org/10.1080/00144940.1995.9937248>
- Courant, Elsa. "Écrire au 'folio du ciel': le modèle de la constellation dans *Un coup de dés* de Mallarmé." *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 116, 4 (2016): 869-891, <http://www.jstor.org/stable/44516157>
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Dufrêne, François. *Tombeau de Pierre Larousse*. Dijon: Les presses du réel, 2002.
- Fernández-Medina, Nicolás. "Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950." *Luso-Brazilian Review* 42, 2 (2005): 89-109.
- Foucault, Michel. "Ceci n'est pas une pipe." *Les Cahiers du chemin* 2 (janvier 1968): 79-105.
- Girard, Bernard. "La ville, matériau artistiques." *Environnement Urbain / Urban Environment* 8 (2014). <http://journals.openedition.org/eue/197>
- Gual, Antoni; Carles Ruiz. "Joan Brossa: l'alternativa poètica." *Carrer dels arbres: trimestral de cultura* 1 (estiu de 1986): 14-23. <https://www.macba.cat/ca/obra/r4881-a-dentrepa/>
- Higgins, Dick. *Pattern Poetry*. Albany, NY: SUNY Press, 1987.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire. Préface et notices de Daniel Grojnowski*. Paris: José Corti, 1999.
- Jacquot, Clémence. "Les «idéogrammes lyriques» d'Apollinaire: une remotivation graphique du signe?." *Elseneur* 27, (2012): 95-112. <http://journals.openedition.org/elseneur/2062>

- Joan Brossa: catàlogo razonado de poesia visual: 1941-1970*. Madrid: Fundación Azcona, 2019.
- Klankteksten, konkrete poëzie, visuele teksten / Sound Texts, Concrete Poetry, Visual Texts / Akustische Texte, konkrete Poesie, visuelle Texte*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.
- Koerner, Joseph; Rainer Crone. *Paul Klee: Legends of the Sign*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Léon-Dufour, Brigitte. "Mallarmé et l'alphabet." *Cahiers de l'AIEF*, 27 (1975): 321-343.
- Letailleur, François. "Lettriste – Situationniste – 1e Partie 'Savoir vivre': 1946-1963." (2016) [en línia]: <https://www.lettriste-situationniste.com>.
- Lévi-Strauss, Claude. "Des Sons Et Des Couleurs." *Regarder écouter Lire*. Paris: Plon, (1993): 127-37.
- Mallarmé, Stéphane. *La Musique et les Lettres*. Paris: Perrin et Cie, Libraires – Éditeurs, 1895.
- Mateu, Melcion. "O prefácio de João Cabral de Melo Neto a Em Va Fer Joan Brossa: Teoria e prática do realismo em dois poetas do pós-guerra." *Anuário de Literatura* 14, 2 (2009): 173-184.
- Michaud, Patricia. "Quand la lettre devient l'objet de l'analyse." Université de Fribourg, 2024, [en línia]: <https://www.unifr.ch/universitas/fr/editions/2019-2020/la-mort/quand-la-lettre-devient-l%E2%80%99objet-de-l%E2%80%99analyse.html>
- Molas, Joaquim & Enric Bou. *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Ed. 62, 2003.
- Palau i Fabre, Josep. *Obra literària completa, vol II. Edició de l'autor*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2005.
- Poe, Edgar Allan, "An Acrostic (Text-02), undated manuscript, about 1829." Edgar Allan Poe Society of Baltimore, [en línia]: <https://www.eapoe.org/works/poems/acrstca.htm>.
- Pozzi, Giovanni. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1981.
- Sallis, John ed. *Paul Klee. Philosophical Vision: From Nature to Art*. Boston: McMullen Museum of Art, Boston College, 2012.
- Smith Pierce, James. "Pictographs, Ideograms, and Alphabets in the Work of Paul Klee." *The Journal of Typographic Research* 1, 3 (1967): 219-243.
- Spiller, Jürg ed. *Paul Klee: Das bildnerische Denken - Schriften zur Form - und Gestaltungslehre*. Basel: Schwabe Verlag, 1956.
- Tolman, Jon M. "The Context of a Vanguard: Toward a Definition of Concrete Poetry." *Poetics Today*, 3, 3, Summer, (1982): 149-66.
- Tomìo, Luca ed. *Alighiero Boetti. Il Filo Del Pensiero*. Firenze: Polistampa, 2016.
- Valéry, Paul. *Oeuvres. Édition établie par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, 1968.
- Vallès i Rovira, Isidre. "L'obra pública de Joan Brossa: Els poemes corporis." *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística* 4 (2001) [en línia]: <https://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/valles.html>
- Wilke, Tobias. "Da-Da: «Articulatory Gestures» and the Emergence of Sound Poetry." *MLN* 128, 3, (2013): 639-668, [en línia]: *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24463441>

Apèndix

Sextina per a un poema visual transitable...

Autor: Joan Brossa i Cuervo

Obra: *Quart llibre de sextines 1981-1986 (Viatge per la sextina)*, 1987

Pàgines: 258-259

Sextina per a un poema visual transitable, en tres parts, situat en un espai urbà, a l'entorn del Velòdrom d'Horta

Als arquitectes Esteve Bonell i Quico Rius
La primera de les lletres,
alta de setze metres, és de pedra,
enmig de balancins, voltada d'arbres.
(Més endavant la podrem veure a trossos).
Ve a ser com la primera part d'un llibre,
on els signes no són res més que signes.

Sobre un parterre hi ha els signes
de puntuació. Entre les lletres
corre un camí vermell (el curs del llibre).
Per fi, entre desmai hi ha els blocs de pedra
de la mateixa lletra feta a trossos.
El caminal es voreja per arbres.

Aquest "text" rodejat d'arbres
i junt amb el parterre ple de signes
apunta el pas dels dies fins als trossos
de la segona A. Entre les lletres,
hi trobeu plantes, arbres, herba i pedra,
i, tot plegat, ho imagineu un llibre.

Vol ser, com la vida, un llibre
que té comes i punts enmig dels arbres,
un naixement i un curs damunt la pedra
i un sol final, ben lluny de falsos signes,
perquè la vida aquí fuig de les lletres
si amb el teu seny ajuntes parts i trossos.

Moltes miques fan bons trossos.
Aquí el secret escapa de tot llibre
i en passejar pel mig de dues lletres
podeu mirar el camí o escoltar uns arbres.
Les coses i el paisatge són els signes
per entonar el discurs de pedra a pedra.

L'última lletra de pedra
ens recorda el destí, caiguda a trossos:
l'assolament de la vida; i els signes
d'entonació o pausa –com al llibre–
són incidents del discurs. (També els arbres
poden enraonar més que les lletres...)

Amb dues lletres, i pegant en pedra,
en camí d'arbres veus desfer-se trossos
de mots d'un llibre nat sota mals signes.