

Entre l'alfabet i les formigues: un itinerari avantguardista

Claudia De Medio

Università degli Studi di Torino – Universitat de Barcelona

1. Introducció

Aquest article té com a propòsit analitzar l'evolució d'alguns elements temàtics i poètics al llarg de les experimentacions visuals catalanes, seguint un recorregut cronològic, amb l'objectiu de mostrar que els poemes dels autors que s'analitzen aquí estan relacionats i que cada autor sembla prendre com a model un poema escrit anteriorment per un altre poeta, inspirant-se en la creació poètica del predecessor per crear el propi poema i donar veu a la seva creació, proposant una dimensió innovadora.

L'itinerari decidit comença amb textos que poden considerar-se com a poesia visual, ja que formen part de les experimentacions poètiques habitualment vinculades a les avantguardes històriques, és a dir, a creacions que combinen text e imatge en un mateix espai expressiu. Per convenció, els anys durant els quals es desenvolupen les avantguardes històriques que tenen ressò i difusió a la península ibèrica van aproximadament de l'any 1909 fins a l'any 1936: el primer correspon a la publicació del *Manifest futurista* per part de l'italià Filippo Tommaso Marinetti, mentre que el 1936 coincideix amb l'esclat de la Guerra Civil espanyola, esdeveniment que va suposar tant una disminució de l'elaboració creativa en un primer moment, com un canvi en el tipus de creació i de temàtiques tractades pels artistes. Tanmateix, cal subratllar que es poden trobar exemples d'aquest tipus de textos tant abans com després dels límits cronològics assenyalats, ja que cap període creatiu pot ser encasellat de manera rígida o absoluta. A més, en aquest cas la mateixa definició de què és *poesia visual* resulta controvertida i varia segons l'opinió dels estudiosos d'aquest període, la qual cosa complica encara més la sistematització dels poemes que formen part d'aquesta època i fa que una possible classificació sigui summament complexa. En el marc d'aquest article es considera com a poesia visual tota la producció d'experimentacions poètiques que combinin d'alguna manera text e imatge, començant per les més simples com ara alguns petits jocs tipogràfics inserits dins d'un poema, fins als cal·ligrames pròpiament dits.

Pel que fa a l'àmbit català, els dos grans poetes que van escriure poesia visual i que es solen identificar, almenys pel que fa a una part de la seva producció, amb les avantguardes històriques, són Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit. L'anàlisi d'alguns dels seus textos constitueix el punt de partida d'aquest recorregut, que culminarà amb autors posteriors com Joan Brossa, i que es clourà amb l'esment d'Enric Soler i Godes, en relació amb aspectes pedagògics, i de Joan Miró, pel que fa a referències plàstiques. El *fil rouge* que s'ha escollit per analitzar els poemes és de caràcter temàtic; de fet, els protagonistes dels poemes estudiats en l'article són, d'una banda, les formigues i, de l'altra, les lletres de l'alfabet. Tot i que en principi poden semblar motius pertanyents a universos allunyats, en aquests textos apareixen íntimament entrellaçats: d'una banda es presenta el món animal amb les seves regles i el seu funcionament gairebé immutat des dels orígens de la vida a la Terra, i de l'altra una creació estrictament humana, les lletres, l'alfabet, el llenguatge, que alguns estudiosos van identificar com allò que ens fa humans i ens diferencia dels altres animals a més de ser, segons alguns lingüistes, allò que ens defineix en gran part com a comunitat i com a individus. Així emergeix dels estudis sobre el determinisme lingüístic, el relativisme lingüístic o la coneguda hipòtesi Sapir-Whorf, que va generar un gran nombre d'articles que la demostraven o la confutaven. Tot i que seria impossible recollir en aquest article la totalitat de les posicions existents, la relació entre llenguatge i condició humana és un

fet innegable i continua essent objecte d'anàlisi en la recerca actual. En paraules de Marina Parra (11), en el seu estudi sobre la hipòtesi Sapir-Whorf:

El lenguaje de una comunidad dada configura “su mundo” y su “realidad social”, sea, que cada lenguaje contiene una concepción particular del mundo. [...] El lenguaje es un sistema que influye sobre la experiencia pero también la determina hasta cierto punto [...] El lenguaje es una guía dentro de la realidad social y para adaptarnos a ella necesitamos del lenguaje [...] El lenguaje, que es un producto social, configura nuestra forma de aprehensión del mundo que nos rodea.

En el cas dels poemes analitzats en aquest article és fonamental considerar la intencionalitat comunicativa de l'autor, perquè l'alfabet, i, consegüentment, el llenguatge, ocupen un paper central. Tal com assenyalen Lakoff i Johnson (3) el llenguatge i el sistema conceptual que fem servir estan íntimament lligats: “Since communication is based on the same conceptual system that we use in thinking and acting, language is an important source of evidence for what that system is like.” D'aquesta manera, a través de l'estil i de les estratègies expressives emprades pels poetes, és possible entreveure part del seu univers conceptual. Això, al mateix temps, subratlla la importància de l'alfabet com a categoria simbòlica capaç d'identificar, en gran mesura, allò que ens constitueix com a éssers humans.

2. “Art poètica” de Josep Maria Junoy

Josep Maria Junoy i Muns va néixer a Barcelona l'any 1887 i hi va morir l'any 1955. Tot i que l'objecte d'aquest estudi sigui la seva obra com a poeta, cal recordar que també va desenvolupar una intensa activitat com a dibuixant i periodista. Coneixia bé l'art francès, ja que va transcórrer uns anys a París, ciutat que entre finals del segle XIX i inicis del XX era considerada el veritable bressol de l'art més innovador d'Europa i un dels centres neuràlgics de la cultura occidental. Aquest contacte directe amb l'ambient parisenc li permeté conèixer de primera mà les noves tendències estètiques i establir vincles amb l'avantguarda europea.

Pel que fa a la seva poètica, és imprescindible destacar el paper clau que Junoy tingué en la difusió de les avantguardes europees a Catalunya. Aquest paper es concretà, sobretot, en la seva tasca com a director de la revista *Troços* (posteriorment anomenada *Trossos*), a partir de 1916, i en la publicació de l'“Oda a Guynemer” (1917), considerada el primer cal·ligrama escrit en llengua catalana. Tot i l'atenció que mereix la seva etapa avantguardista –que és la que centrarà aquest estudi–, l'obra de Junoy és àmplia i polièdrica, i requeriria una sistematització detallada per tal d'oferir una visió completa de la seva trajectòria. El màxim estudiós de la seva obra, Jaume Vallcorba (1978, 33), ja advertia: “Pocs autors ens han parlat de Josep Maria Junoy, i els pocs que ho han fet han accentuat la seva mobilitat, inquietud i versatilitat.” Aquesta apreciació posa de manifest tant la riquesa de l'autor com la dificultat d'encasellar-lo en una única categoria literària.

Tanmateix, el que aquí interessa s'inscriu de manera inequívoca dins de la seva etapa avantguardista, tant si aquesta es pot considerar un període concret com si, en realitat, l'esperit de l'avantguarda acompanyà Junoy al llarg de tota la seva carrera literària. En aquest context, el poema que serà objecte d'anàlisi és “Art poètica”, el més antic dels que s'estudiaran, ja que està datat el 1916. Aquest text forma part del recull *Poemes & cal·ligrames*, conservat al Dipòsit de la Biblioteca de Lletres de la Universitat de Barcelona. En aquesta obra, el poema apareix publicat per primera vegada al costat de textos que ja havien vist la llum en altres mitjans. La imatge que

acompanya el present estudi correspon precisament a l'exemplar custodiat a la Biblioteca esmentada, i constitueix un testimoni material de la difusió d'aquelles primeres experimentacions poètiques que situen Junoy en el cor de l'avantguarda catalana.

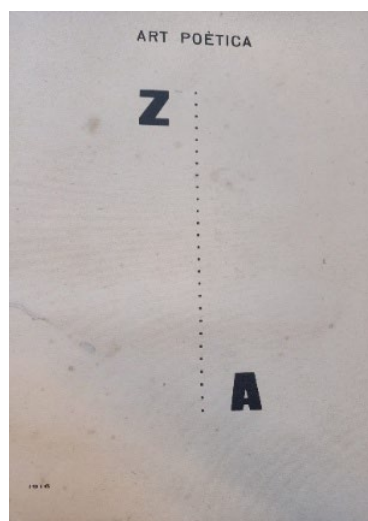


Fig. 1. Josep Maria Junoy, “Art poètica”

2.1 Vint-i-set punts, vint-i-set lletres

Al poema es pot identificar amb claredat una ratlla vertical formada per una successió de punts que funciona com a eix de simetria entre l'última i la primera lletra de l'alfabet, la “z” i la “a”, col·locades respectivament a l'esquerra i a la dreta de la línia. Segons Jaume Vallcorba (1977, 128), tal com escriu en la seva tesi de llicenciatura que estudia la poesia de Junoy i en proposa perspectives de lectura, els punts que configuren aquest eix no mantenen una correlació amb les lletres que manquen ni tampoc representen de manera literal les lletres de l'alfabet. Tanmateix, tot i la solidesa d'aquest punt de vista –provinent d'un dels principals estudiosos de l'autor–, cal recordar que les obres avantguardistes es caracteritzen per la seva polisèmia i per la possibilitat d'oferir múltiples lectures. A diferència de la poesia més tradicional, aquestes creacions incorporen recursos plàstics i gràfics que conviden a interpretacions diverses. Per aquesta raó, es proposa aquí una relectura del poema, amb la finalitat d'explorar altres hipòtesis sobre la funció dels punts que hi apareixen.

El segment consta de vint-i-set punts. Si bé és cert que l'alfabet català modern es compon de vint-i-sis lletres, cal recordar l'existència de la “ce trencada” (ç), que permetria arribar al nombre de vint-i-set. En aquest sentit, encara que la ç hagi estat tradicionalment considerada un signe gràfic amb valor fonètic equivalent al de la fricativa alveolar sorda /s/ –so que també pot ser representat per la doble essa–, la coexistència d'ambdues solucions ortogràfiques en aquells anys podria donar suport a la hipòtesi que la ç fos percebuda pel poeta com una lletra de ple dret. Certament, aquesta interpretació podria semblar arriscada a primera vista, però diversos indicis la fan plausible.

Hi ha més elements que podrien fer pensar que amb els vint-i-set punts Junoy tingués realment la intenció de representar les lletres de l'alfabet i que, per tant, el nombre vint-i-set no sigui casual sinó que representi les lletres. El primer element que s'hauria de considerar es basa en l'operació editorial de Junoy: el nom que el poeta dona a la seva revista –que comença a publicar-se l'any 1916– és *Troços*, escrit amb ç, tot i que la publicació de les normes ortogràfiques escrites per Pompeu Fabra es produeix

l'any 1913. No és fins l'any 1918 quan l'Institut d'Estudis Catalans fa seves les normes de Fabra, amb la publicació de la *Gramàtica catalana*; per tant, serà només amb la direcció de J. V. Foix, en l'última etapa de la revista, que aquesta canviarà de nom substituint la ç per la doble essa, i passarà a dir-se *Trossos*. Aquesta evolució, doncs, podria ser el símptoma d'una possible percepció de la ç per part de Junoy com una lletra més de l'alfabet: aquesta hipòtesi podria ser avalada pels escrits fabrians, que precedeixen de poc tant la creació del poema "Art poètica" –ocorreguda el 1916–, com la publicació del recull de poemes on l'insereix Junoy –ocorreguda el 1920.

Ja a la seva *Contribució a la gramàtica de la llengua catalana* publicada l'any 1898, Fabra (1898, 21) especula sobre el futur de la ç preveient una possible decadència, tot i destacar-ne l'ús actual: "la ç sembla condemnada a desaparèixer; però avui aquesta c, anomenada c trencada, torna a usar-se molt, essent cada dia més nombrosos els partidaris de la seva conservació." Catorze anys més tard, quan publica la *Gramàtica de la llengua catalana* l'any 1912, parla de la ç atribuint-li, ras i curt, el caràcter de lletra, com ara quan escriu: "Tienen este mismo sonido la s doble, la c ante e, e, e, i, é i, y la letra ç" (Fabra 1912, 8) i quan torna a repetir-ho a la pàgina següent (1912, 9): "La letra ç (llamada c trencada)." Aquesta caracterització confirma que, almenys durant aquells anys, la percepció de la ç oscil·lava entre signe i lletra, cosa que permetria incloure-la dins del còmput alfabètic.

Aquesta línia d'interpretació ha estat corroborada per altres investigadors. En el seu article *The visual poetry of Josep Maria Junoy*, Willard Bohn defensa de manera taxativa que la successió de punts representa l'alfabet català. Segons ell, "The fact that there are exactly twenty-seven of these confirms our initial impression: the sequence is meant to represent the Catalan alphabet" (Bohn, 56). Tot i la solvència de Bohn com a especialista en poesia visual, cal matisar que la seva anàlisi no té com a focus principal la llengua catalana, fet que podria condicionar la seva lectura. En qualsevol cas, per tal que la seva hipòtesi resulti coherent, caldria assumir que tant la "a" com la "z" apareixen representades dues vegades: una com a lletres explícites i una altra com a punts dins de la seqüència. Si no fos així, el nombre total de punts hauria de ser vint-i-cinc, si es comptabilitza la ç com a lletra independent.

Finalment, es pot plantejar encara una altra lectura: la ratlla vertical de punts podria entendre's com una representació visual del conjunt del poema. En aquest cas, el primer punt correspondria al títol, mentre que els vint-i-sis punts següents simbolitzarien les lletres de l'alfabet –sense incloure la ç–, i novament tant la "a" com la "z" tindrien una doble representació. Aquesta interpretació s'avindria amb una concepció del poema com a creació més conceptual que no pas textual, la qual cosa és perfectament compatible amb la seva naturalesa de cal·ligrama, en què el valor visual i simbòlic de la forma preval sobre la lectura convencional.

2.2 Un cal·ligrama avantguardista

Deixant de banda les diverses hipòtesis interpretatives al voltant de la successió de punts, es pot afirmar amb plena certesa que es tracta d'un cal·ligrama d'inspiració avantguardista. D'acord amb el cànon tradicional, seria previsible que el text comencés per la lletra "a", és a dir, per la primera segons l'ordre establert de l'alfabet. En canvi, Junoy opta deliberadament per iniciar-lo amb la "z", subvertint així la lògica habitual de lectura i, en termes més generals, qüestionant l'ordre establert. Aquest gest no és merament anecdòtic: respon a un dels objectius fonamentals de les avantguardes, que consistia en trencar amb les convencions literàries i artístiques heretades per obrir nous camins d'expressió. En aquest sentit, la peça posa de manifest de manera clara l'adscripció de Junoy als conceptes estètics de l'avantguarda, almenys en aquesta etapa de la seva trajectòria.

A propòsit de la qüestió de l'ordre, Vallcorba (1977, 128) observa que: “El tancament invers de l'alfabet és evidentment la postulació del text poètic com una globalitat, amb vàlua per si mateix i com una totalitat de significant, una globalitat entesa no ortodoxament (la “z” va davant de l’”a”).” Segons aquesta interpretació, el poema guarda la concepció mateixa de la poesia, és a dir, l'essència de l'art poètic que dona el títol al poema: Junoy juga amb el llenguatge i mostra una manipulació de les lletres, indubtablement insuficients per expressar tot el que és poesia a causa dels límits inherents de l'expressió verbal, però alhora l'única eina disponible per apropiarse al concepte en la seva totalitat. En aquest sentit, el poema no sols desarticula la seqüència alfabètica, sinó que fa emergir la idea que el poema és una totalitat autònoma, amb sentit propi i amb un valor que transcendeix l'ús convencional del llenguatge.

A més, l'ordre invertit del cal·ligrama pot ser llegit en un sentit més ampli, com una metàfora de la posició de Junoy davant l'avantguarda i, de retruc, davant la tradició literària. El final, la “z”, es troba indissolublement lligat a l'inici, la “a”, suggerint que la modernitat no és possible sense el fonament del classicisme. Així, la seva obra demostra que l'avantguarda no pot prescindir de la tradició, sinó que es construeix sobre ella en un diàleg constant. La trajectòria de Junoy exemplifica aquesta tensió productiva: d'una banda, l'atenció a la contemporaneïtat del seu temps i a les innovacions formals; de l'altra, la consciència que tota creació s'ancora en l'herència cultural. En definitiva, en aquest joc entre la “z” i la “a” s'hi insinua la idea que la poesia –i per extensió l'art– és un procés circular i continu, on la ruptura i la continuïtat es complementen i on la modernitat no pot prescindir de l'art del passat.

3. “Les formigues” de Joan Salvat-Papasseit

Joan Salvat-Papasseit va néixer a Barcelona l'any 1894 i va morir-hi l'any 1924, amb només trenta anys. Té una producció bilingüe, en català i en castellà, tot i que la part escrita en castellà és generalment menys coneguda i estudiada. Pel que fa a la seva poètica, si bé s'hi percep una tendència al manteniment de cert individualisme –aspecte que l'apropa i el vincula parcialment al moviment del Modernisme català–, també va interessar-se pels moviments avantguardistes i va emprar elements d'avantguarda tant en la forma com en el contingut dels seus poemes. Gabriella Gavagnin (313) defineix d'aquesta manera l'experiència literària del poeta:

Intensa e appassionata, perché, sotto la spinta di istanze sociali e rivoluzionarie e catalizzata da un forte desiderio sperimentalista e rotturista, essa prende corpo in un gruppo relativamente nutrito di libri di poesia che si succedono nello spazio di poco più di un lustro, tracciando percorsi innovatori per tematiche e per linguaggio.

Tot i que a una primera ullada els textos avantguardistes de Salvat-Papasseit poden semblar senzills i de fàcil comprensió i assimilació –fet que pot atribuir-se, almenys en part, a la brevetat de molts dels seus poemes, com passa amb el text que s'analitza en aquest article–, els estudiosos han subratllat diverses vegades que es tracta de poemes només aparentment poc complexos. Així ho subratlla, per exemple, Sánchez Martínez de Pinillos (8), quan afirma que: “La mayoría de los poemas vanguardistas de Salvat-Papasseit son de tal dificultad técnica, y luego interpretativa, que demandan un ejercicio sistemático de resolución hermenéutica.” Aquesta riquesa de matisos emergeix clarament en el poema que s'analitza tot seguit.

El text en qüestió, titulat “Les formigues”, es publica el gener de 1921, és a dir, aproximadament cinc anys després de l’”Art poètica” de Junoy, datada el 1916. Apareix per primera vegada en la revista *Proa*, impulsada pel mateix Salvat-Papasseit, una

revista amb una clara intenció política que té com a projecte la independència de Catalunya i és representat en la imatge que complementa aquest paràgraf. El contingut verbal del poema és breu: “camí de sol – per les rutes amigues – unes formigues”; tanmateix, allò que destaca immediatament en una primera lectura és la seva dimensió visual, atès que el poeta dissenya un recorregut o camí gràcies a la disposició tipogràfica dels versos. Aquesta percepció és confirmada també per Fuster Ortells (24) quan afirma que: “El tret més marcat de la poesia de Salvat-Papasseit és, de fet, el predomini del sensual, i concretament del visual, en les seves fórmules expressives.” A la línia sinuosa traçada per les paraules s’hi afegeixen, a més, altres dos elements icònics que enriqueixen la dimensió gràfica del text: el dibuix d’una flor i el d’una estrella de mar.

Un aspecte rellevant del poema és també la recepció d’aquest cal·ligrama en el camp de les arts plàstiques. El pintor Joan Miró, l’any 1974, va realitzar un quadre titulat *Les formigues del poema de Salvat-Papasseit*, avui conservat en una col·lecció privada. Aquesta “reescriptura” pictòrica del text posa de manifest la influència que l’obra de Salvat va exercir més enllà de la literatura, projectant-se cap a les arts visuals. Cal recordar, igualment, que Miró va ser també objecte d’admiració per part de Joan Brossa, qui li va dedicar una oda, establint així un pont de diàleg entre la poesia i les arts plàstiques que prolonga i amplia la intuïció inicial de Salvat-Papasseit.

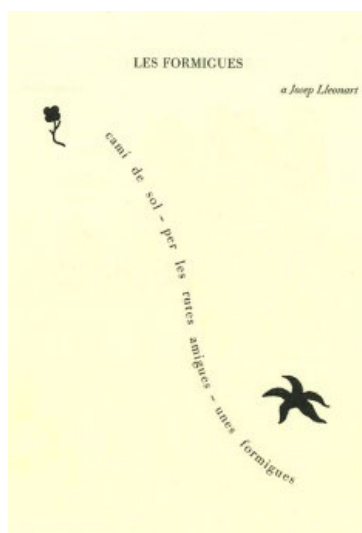


Fig. 2. Joan Salvat-Papasseit, “Les formigues”

3.1 Un haiku?

Diversos estudiosos han classificat aquest poema com un haiku, tot i que cal advertir que Salvat-Papasseit empra la rima entre els versos, recurs que no és propi dels haikus japonesos tradicionals. El 2004 el professor Jordi Mas López va publicar un llibre dedicat a la possibilitat de parlar d’haikus tant en la poesia de Junoy com en la de Salvat-Papasseit. En aquest treball, Mas López (9) matisa que, si bé és possible parlar d’haikus, no es tracta mai d’haikus en el sentit estricte del terme.

D’una banda, Mas López afirma que el propòsit essencial de l’haiku és “sempre dir el mínim possible, i deixar en mans del lector la tasca d’interpretar o fer reviure, l’experiència de poeta” (17). Si es considera aquest principi i es té en compte la brevetat extrema dels versos de Salvat-Papasseit, és comprensible que s’hagi associat aquest text a la forma japonesa. D’altra banda, però, el mateix Mas Lopez (5 i 6) adverteix sobre les diferències substancials entre els haikus japonesos i els catalans i escriu que:

Si partim d'una definició estricta de l'haiku japonès –un poema de disset síl·labes distribuïdes en dos versos de cinc síl·labes i un vers central de set i amb un mot estacional, un contingut i una estructura discursiva determinant–, no podem considerar haiku cap dels poemes que estudiarem. L'estacionalitat és absent en moltes composicions, algunes tenen rima –que és desconeguda en japonès–, no es tenen en compte les construccions mètriques [...] És evident, però, que tots dos poetes parteixen d'aquesta forma oriental.

Tenint en compte aquestes consideracions, és pertinent analitzar “Les formigues” per identificar aquells elements propis del poema que poden relacionar-se amb la forma de l'haiku. En primer lloc, cal destacar la presència d'un *kigo*, és a dir, d'una referència estacional, que es manifesta gràcies als elements visuals i verbals del poema: la flor i l'estrella de mar evoquen clarament la primavera o l'estiu, i l'al·lusió al sol reforça la connexió amb el bon temps. En segon lloc, hi apareix també un *kireji*, element típic de l'haiku reproduït aquí en una versió catalanitzant: es tracta del tall que separa els versos, dibuixat aquí amb un guionet que dona la percepció de tres versos separats i els dota d'una cadència pròpia. Pel que fa a l'aspecte visual i a la disposició, cal recordar que l'haiku tradicional japonès s'escriu en vertical segons les regles i aquí Salvat-Papasseit intenta mantenir certa sensació de verticalitat, tot i que s'allunyi de les regles formals nipones, degut també a l'ús d'un alfabet diferent. A més, segons Mas López (20), en general l'haiku “sol descriure impressions de paisatge, estats d'ànim fugissers o bé petites experiències quotidianes”; en el cas del poema salvatià estan presents tant el paisatge –en les rutes de la part verbal amb el sol i en els dibuixos de la flor i de l'estrella de mar– com l'experiència absolutament quotidiana i efímera de veure unes formigues que es mouen seguint una fila ordenada. En aquest sentit, es podria parlar d'un cal·ligrama o fins i tot d'un haiku cal·ligramàtic, que, segons Mas López (176) “és el resultat de diverses influències: l'haiku japonès introduït a traves de l'avantguarda francesa, la poesia popular d'acabat culte, i el cal·ligrama cubista.”

La composició esdevé, així, una peça en què la dimensió verbal i la disposició gràfica interactuen de manera gairebé tautològica: el camí al qual es refereixen els versos és el mateix que dibuixen les paraules en la seva distribució tipogràfica. Seguint amb el concepte del joc representatiu que crea la paraula *camí*, també és possible imaginar que cadascuna de les lletres del poema sigui una formiga, identificant així el regne animal amb una creació totalment humana com és l'alfabet i amb una creació, un cop més, gairebé tautològica, ja que el títol seria representat per cada lletra del poema. En aquest sentit, no hi hauria gaire diferència entre el joc que proposa Junoy amb els punts representatius de l'alfabet –si s'accepta la hipòtesi proposada anteriorment– i aquestes lletres-formigues que, a més, en els dos casos tracen una línia que uneix dos elements: la “z” i la “a” en Junoy, la flor i l'estrella de mar en Salvat-Papasseit. Una ulterior connexió entre els poemes es deu al profund coneixement del poema de Junoy que tenia Salvat-Papasseit, ja que ell mateix va ser l'editor de *Poemes & Cal·ligrames*, per la qual cosa és molt probable que el text de Junoy funcionés com una de les inspiracions creatives de Salvat-Papasseit per a la creació d'aquest poema.

Mas López (177), analitzant el conjunt de l'obra poètica de Salvat i emprant-lo per interpretar aquest text en concret, proposa una interpretació simbòlica del cal·ligrama i afirma que es podria identificar la flor amb una dona, el mar –que és representat per l'estrella– amb un corsari i l'estrella en si com a l'element guia del mariner cap a l'estimada. Tot i que aquests símbols encaixen amb l'imaginari del poeta, estretament vinculat a la seva experiència vital al port de Barcelona i als anys passats a l'Asil Naval per a orfes de mariners, cal observar que la línia traçada pel poema és descendent. Això implica que el camí del qual es parla al començament del poema i que és traçat per les

lletres-formigues portaria des de la dona (la flor) cap al mariner (l'estrella de mar), una acció que no és típica de la poesia eròtica salvatiana, si es considera com a representant màxim de la seva poesia eròtica el recull de poemes *El poema de la rosa als llavis*, on l'amant –identificable amb qui escriu– es posa en la condició de mestre d'una noia jove que rep una iniciació amorosa. De totes maneres, es pot definir el poema com un poema avantguardista prescindint d'aquesta interpretació amorosa que aniria en contrast amb el valor plàstic que Salvat-Papasseit ja està donant al text emprant la tècnica cal·ligramàtica i dibuixant aquest itinerari avantguardista que va des de la terra, representada per la flor, cap al mar, representat naturalment per l'estrella de mar, com suposa Ferran Gadea i Gambús (35). El fet de ser un cal·ligrama en fa un text avantguardista, malgrat la presència d'elements més vinculats a la tradició, com ara la rima o la temàtica quotidiana i allunyada del món tecnològic sovint elogiat pels poemes avantguardistes, i en paraules del mateix estudiós: “El text encaixa perfectament dins el que entenem per cal·ligrama: l'escriptura, lliure d'estructures formals, crea gràficament una trajectòria” (Gadea i Gambús, 35).

4. Joan Brossa

Joan Brossa i Cuervo va néixer a Barcelona l'any 1919 i hi va morir l'any 1998. És considerat, de manera gairebé unànime, el poeta avantguardista català per excel·lència pel que fa a la segona meitat del segle XX, tant per l'extensió i la varietat de la seva obra com per l'originalitat de les seves propostes. Al llarg de la seva trajectòria es va apassionar per la poesia visual en el sentit més ampli del terme, ampliant-ne els límits i experimentant amb múltiples formes d'expressió. No hi ha cap dubte que Brossa era un profund coneixedor de les avantguardes catalanes que l'havien precedit, i el propòsit del present article és posar de manifest la seva voluntat de reescriure i reinterpretar, segons la seva pròpia sensibilitat poètica, alguns dels textos dels autors analitzats anteriorment.

El poema que s'analitzarà tot seguit està recollit al volum *Poesia tipogràfica* i apareix a la pàgina 63 del llibre amb el títol “Poema visual”, un títol que, en realitat, només figura a l'índex, tot i que el mateix poema es troba en més edicions dedicades a l'autor. Es tracta d'un text de 1997 que, per la seva estructura i plantejament, sembla una clara reescriptura del poema de Josep Maria Junoy. La presència explícita de la primera i de l'última lletra de l'alfabet constitueix un signe inequívoc d'aquesta filiació i mostra una voluntat conscient de diàleg intertextual amb l'obra de Junoy. Tanmateix, a diferència de Junoy, Brossa comença el seu itinerari alfabètic per la primera lletra de l'alfabet, la “A”, i acaba amb la “Z”, seguint l'ordre establert i convencional. A més, el recorregut gràfic del poema és reforçat per la disposició descendent de les petjades, que condueixen l'ull dels lectors fins a la darrera lletra de l'alfabet, marcant un trajecte visual i semàntic alhora.

Pel que fa a la relació de Brossa amb l'alfabet, Glòria Bordons (221) assenyala que: “Brossa se sentia meravellat per l'alfabet i que aquest constituïa el nucli essencial de molts dels seus poemes” i poc després (222) hi afegeix que: “Dintre d'aquest joc s'arriba a la humanització de la lletra.” Aquestes observacions resulten especialment pertinents en el cas del poema aquí analitzat: l'alfabet hi ocupa un lloc central, no només com a estructura formal, sinó com a element semàntic i simbòlic de primer ordre. En aquest sentit, es pot afirmar que Brossa porta a terme una autèntica humanització de la lletra, ja que el recorregut alfabètic és acompanyat per unes petjades clarament humanes, representades amb la precisió gràfica suficient per distingir-hi el taló i la part davantera de la sabata. Aquesta correspondència entre el camí de les lletres i les petjades reforça la idea de l'alfabet com a trajecte existencial: les lletres no són simples signes lingüístics, sinó entitats que poden ésser trepitjades. La metàfora gràfica proposada per Brossa posa de manifest la seva concepció de la poesia com una

experiència integral, on la visualitat i el llenguatge es fonen en un mateix acte creatiu. Es copia aquí una reproducció del poema:

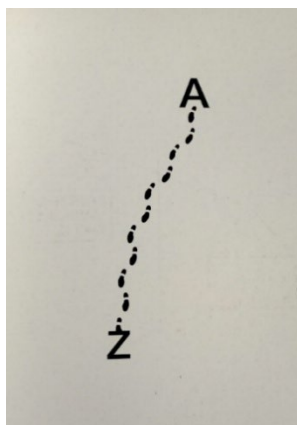


Fig. 3. Joan Brossa, “Poema visual”

Tot i el focus evident en l’alfabet, resulta complex determinar amb exactitud el sentit que Brossa volia atribuir al poema que connecta la “A” i la “Z” mitjançant unes petjades. Aquesta ambigüïtat és, de fet, característica de la seva poètica, marcada sovint per una tensió entre el literal i el simbòlic i per la seva habitual tendència a qualificar com a “poesia” totes les seves creacions, encara que en molts casos no responguin estrictament a les convencions del gènere.

D’una banda, es podria pensar que es tracta de la possibilitat de caminar a través del llenguatge –o, fins i tot, d’anar lluny i emprendre un viatge intel·lectual– i del dinamisme que les paraules confereixen a l’existència humana. Aquesta lectura podria remetre també a la idea de l’alfabet com a trajectòria que condueix de l’origen (la “A”) a la plenitud final (la “Z”), simbolitzant metafòricament l’itinerari de la vida humana. D’altra banda, la interpretació de les petjades podria, un cop més, fer pensar en les formigues i crear així una associació entre els humans i les formigues, en una òptica d’humilitat: els éssers humans han de recordar que són éssers petits, en comparació amb el món sencer, tan diferents i alhora tan iguals com una fila de formigues o un rastre de petjades pel carrer o sobre un poema, és a dir, sobre paper. En aquest sentit, les petjades de Brossa, els punts de Junoy i les lletres de Salvat-Papasseit que representen les formigues convergeixen en un mateix imaginari poètic i vital, que vol articular, d’una manera innovadora, llengua, regne animal i condició humana.

A més, Glòria Bordons (281) afirma que Brossa no coneixia gaire la literatura experimental contemporània i que la seva producció neix vinculada a la tradició avantguardista. Aquesta dada permet suposar que el seu desconeixement de les corrents experimentals més recents el dugués a cercar inspiració en els models del passat, i en particular a recuperar l’herència de les avantguardes catalanes. Així, el poema aquí analitzat pot ser entès no només com una creació original, sinó també com un gest de continuïtat i de diàleg amb els seus predecessors immediats, confirmant l’existència d’un fil conductor que uneix les experiències de Junoy, Salvat-Papasseit i Brossa dins la tradició poètica catalana del segle XX.

4.1. Més poemes de Brossa

És necessari subratllar que ni el motiu de les petjades ni el concepte de camí –a més, vinculat a l’alfabet– són nous en l’imaginari poètic de Brossa, com demostren, per exemple, el poema que es troba a la pàgina 64 de *Poemes visuals*, publicat l’any 1975, o el que està imprès a la pàgina 224 de *Poemes inèdits* titulat “Prosa”, publicat

pòstumament l'any 2017, els quals demostren que ja havia explorat aquestes mateixes imatges i els seus valors simbòlics. En el primer, la lletra S traça literalment el camí del qual es parla al poema visual, dividint la paraula *camí* en síl·labes i posant-les als extrems d'una gran essa negra dibuixada, que funciona com a recorregut lector per anar de la primera a l'última síl·laba. En el segon poema, en canvi, apareixen les petjades d'un espadador pràcticament idèntiques a les del poema precedent en la forma, però hi ha una diferència notable: en lloc d'aparèixer plenes i negres, són simples perfils buits, ja que a dins queden buides i blanques com el fons del paper, i només n'hi ha dues, una al costat de l'altra, posició que fa pensar en les sabates d'una persona dempeus, una imatge més aviat estàtica que no pas dinàmica com les petjades que uneixen “A” i “Z.”

El recorregut alfabètic entre la “a” i la “z” tampoc és inèdit en la seva poesia: es publica en el recull *Poemes per a una oda* datat l'any 1970, tot i que en aquesta versió, que és anterior, les petjades no apareixien i s'hi troba una línia que uneix la primera i l'última lletra de l'alfabet com si fos un normal traç de retolador que uneix la “A” i la “Z.” Tanmateix, no es tracta d'una línia traçada amb retolador, perquè en realitat és el resultat d'un tall: el paper ha estat retallat, de manera que la il·lusió òptica d'una línia dibuixada es produeix per l'absència mateixa de matèria, una operació que desplaça l'èmfasi gràfic cap al gest material, un tret recurrent en la poètica brossiana.

Quant a possibles inspiracions en referència al contingut més que no pas a la forma, Brossa també va escriure un altre text de probable influència salvatiana, el títol del qual és “Les formigues” i que forma part d'un recull de 1969, titulat *El saltamartí*. En aquest poema, que es troba a la pàgina 55 del recull, no apareixen aspectes visuals rellevants – de fet, al contrari, es tracta d'un poema de factura més aviat tradicional –, però el vincle amb la poètica salvatiana és innegable, ja que Brossa (1969, 55) fa referència a l'activitat de les formigues que sol ser més intensa durant els mesos de bon temps “[...] Les obreres / no tenen ales: són les que veiem / dins els formiguers treballant sense / parar. / A la primavera les femelles / surten del niu”¹.

Més enllà del cas específic de les formigues, també cal remarcar que el regne animal és, en general, una font d'inspiració constant per a Brossa, i fins i tot en alguns textos sembla voler al·ludir al fet que els éssers humans també són només animals. Un exemple significatiu es troba a *Poemes inèdits*, on Brossa (98) dibuixa un triangle amb unes línies i escriu al vèrtex superior la paraula *arbres*, als dos vèrtexs de la base *homes* i *plantes* i al centre de la base el mot *bèsties*. Malgrat l'hermetisme propi de poemes d'aquest estil, la disposició espacial permet llegir-hi una jerarquia simbòlica: Brossa sembla suggerir la superioritat de la natura (encarnada en els arbres que estan a dalt, representant l'altura de la majoria dels arbres de la vida quotidiana) sobre els éssers humans, situats al mateix nivell que les plantes i les bèsties, més baixes que no pas els arbres.

5. Junoy, Salvat i Brossa

Els tres poemes analitzats fins ara comparteixen una sèrie d'elements comuns, tal com emergeix de la comparació entre els tres i la recerca de temes i formes coincidents. Si es pren com a punt de partida l'últim en ordre cronològic –és a dir, el de Brossa– és fàcil trobar-hi un mirall d'“Art poètica” de Junoy. En aquest cas, l'eix visual que articula el poema no està format per punts, sinó per petjades, i estableix una connexió directa entre la primera i l'última lletra de l'alfabet. Tanmateix, a diferència del cal·ligrama de Junoy, no es tracta d'un eix de simetria perfecte: les petjades semblen

¹ N'existeix un exemplar amb correccions fetes a mà, que es pot consultar a la web del MACBA i que està recollit a *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*, que, al seu torn, conté *El saltamartí*. Aquí Brossa va aportar petits canvis al poema, només en els primers versos.

unir les lletres a partir del centre i, en conseqüència, la simetria que s'hi genera és més suggerida que no pas exacta. En canvi, un emmirallament que resulta especialment curiós és el que es crea entre el text de Brossa i “Les formigues”: si d’una banda en el cal·ligrama de Salvat el text comença a dalt a l’esquerra i acaba a baix a la dreta –seguint l’escriptura tradicional occidental, tot i baixar i voler, potser, inspirar-se en els haikus–, d’altra banda en Brossa el text comença a dalt a la dreta i acaba a baix a l’esquerra, com si efectivament hi hagués un eix simètric que bolqués la línia dibuixada pels versos cap a l’altra banda respecte al text salvatià. D’aquesta manera, els dos textos es poden llegir com a imatges especulars, com si Brossa hagués creat un reflex conscient de l’itinerari traçat per Salvat.

A més, les petjades brossianes, símbol d’un camí, es poden associar tant amb el camí verbal i visual del qual parlava Salvat a “Les formigues” –en aquest cas, també descendent– com amb els punts dibuixats per Junoy, ja que es tracta de la repetició idèntica del mateix objecte, la petjada, tal com passa amb els punts de Junoy. Aquesta equivalència formal reforça encara més la interconnexió entre els tres autors i permet llegir les seves obres com a variacions sobre un mateix motiu. Així, si bé cadascun d’ells aporta un estil propi i unes particularitats –necessàries–, resulta plausible afirmar que els tres poemes es poden entendre com a reescriptures successives, lligades per un fil conductor comú.

Existeix, a més, un element extratextual que vincula de manera tangible aquestes tres obres, tot i que *a posteriori*. En concret, es tracta de la presència dels tres poemes en edificis de la ciutat de Barcelona, on, per homenatjar els poetes, es va decidir crear murals i instal·lacions que representessin aquestes tres obres. Pel que fa a l’obra de Brossa, és cert i sabut que els seus poemes visuals apareixen per tot Barcelona, però en aquest cas específic la instal·lació va ser pòstuma i, per tant, no se’n va encarregar ell personalment. El seu poema i el de Junoy gairebé comparteixen ubicació i es troben respectivament al Carrer València 248 i 252 de Barcelona des de 2007: la posició en la qual estan col·locats, és a dir, com si al mig dels dos edificis hi hagués un mirall, confirma el vincle estricte entre aquests dos poemes, ja que l’espectador pot veure tots dos només girant el cap i torna a confirmar la percepció del joc de miralls esmentat suara. El mural dedicat a “Les Formigues” de Salvat-Papasseit es troba en un altre indret emblemàtic de la ciutat, al Passeig del Born 25 i va ser inaugurat l’any 2004 dins el marc del projecte *Mapapoètic* ideat per José Manuel Pinillo, antic col·laborador de La Fura dels Baus. Iniciatives com aquestes confirmen la força simbòlica d’aquests textos, capaços de traspasar els límits del paper i inserir-se en la memòria col·lectiva a través de l’espai urbà.

6. “Les formigues” d’Enric Soler i Godes

El llegat salvatià no es va limitar a l’àmbit estrictament català, sinó que va tenir també un ressò notable al País Valencià: de fet, un altre autor que s’inspira en el cal·ligrama de Salvat-Papasseit és, sens dubte, Enric Soler i Godes, escriptor i pedagog valencià mort l’any 1993. Soler i Godes, a més de la seva faceta literària, desenvolupà un paper fonamental com a mestre i com a activista cultural, ja que dedicà bona part de la seva vida a defensar la introducció i la normalització de la llengua pròpia a les escoles valencianes, així com a col·laborar en diverses revistes i periòdics.

En 1952 Soler i Godes va publicar un recull de poemes titulat *Bestioles. Ni epigrames ni faules*. Un dels poemes que figura en el llibre esmentat es titula “Les formigues”: tot i que el text és anterior a la publicació de Brossa, s’ha preferit posar-lo després pel seu paper més pedagògic que no pas literari, ja que l’autor va treballar principalment com a mestre. Les parts rellevants del poema per l’anàlisi proposada són les següents: “Les formigues, / són com uns punts suspensius / –que no diuen el que

dius. [...] / renglera que fa carrer [...] Les formigues / sols treballen a l'estiu." Aquests versos del poema semblen remetre directament tant al cal·ligrama de Junoy com al pseudo-haiku de Salvat-Papasseit i s'ha de suposar que l'autor conegués els dos poetes, ja que Cortés Carreres (25) el defineix com "un lector atent i recalitrant."

En primer lloc, s'hi troben esmentats els punts suspensius que recorden immediatament els que dibuixen la ratlla vertical del poema "Art poètica" de Junoy, menció que confirmaria una possible associació entre els punts de Junoy i les formigues de Soler i Godes. A més, els versos que segueixen semblen remetre a un concepte i a una tècnica molt emprades pels poetes avantguardistes, és a dir, l'al·lusió, el fet de deixar entendre sense dir directament allò que pensaven: la capacitat de remetre a un món que existeix fora del text és típica de la forma cal·ligramàtica, que neix també per expressar més informacions alhora, tot i que al principi poden semblar poemes enigmàtics. Aquesta estratègia, tan habitual en els cal·ligrames i en la poesia experimental, permet evocar mons externs al text i multiplicar els significats, tot i que en una primera lectura els poemes puguin semblar fins i tot incomplets.

En segon lloc, l'associació entre la metàfora de la renglera que fa carrer vinculada a les formigues recorda tant la línia que fa d'eix de simetria en el poema de Junoy com el camí esmentat al primer vers del poema homònim de Salvat-Papasseit. Tant en un cas com en l'altre, es tracta d'un recorregut que s'obre pas, que connecta punts distants i que, en definitiva, simbolitza el desplaçament i la construcció d'un itinerari.

Finalment, el poema de Soler i Godes recupera també el tema de l'estacionalitat, amb la menció explícita al treball intens de les formigues durant l'estiu. Aquesta referència remet directament al *kigo*, l'element estacional propi de la tradició japonesa, que Salvat-Papasseit ja havia incorporat en el seu text.

7. Conclusió

Els poemes analitzats en aquest estudi posen de manifest una notable presència d'elements que estableixen vincles interns i que permeten llegir-los en una dimensió de diàleg intertextual. Si bé parlar de reescriptures pot ser agosarat, atesa la manca de declaracions explícites per part dels poetes, els quals no van afirmar mai haver-se inspirat en una creació concreta d'un predecessor, l'existència d'elements temàtics, formals i visuals que els relacionen l'un a l'altre resulta innegable.

En termes generals, podria afirmar-se que les formigues adquireixen clarament una funció avantguardista: se n'hauria de subratllar la presència no sols en els poemes objecte d'anàlisi i en el quadre de Miró pel que fa al context plàstic, sinó també en altres manifestacions artístiques de Dalí. Per exemple, convé destacar-ne dos exemples significatius: d'una banda, en el conegut quadre "La persistència de la memòria" de 1931, on les formigues apareixen sobre l'únic rellotge sòlid representat, d'altra banda en un document audiovisual, com ara el curtmetratge que va realitzar amb Luis Buñuel, titulat "Un chien andalou", de 1929. Aquest últim va relatar que la idea de l'escena de la mà plena de formigues provenia d'un somni de Dalí, que li havia descrit amb detall l'escena i que es va convertir en la inspiració directa de la seqüència (Mata i Costa 20). L'obra pictòrica de Dalí, doncs, confirma aquesta obsessió per les formigues: en analitzar el seu quadre més conegut, Ochando (210) descriu aquell fragment de l'escena on estan presents les formigues amb aquestes paraules: "El reloj más cercano al espectador, y el único rígido en el cuadro, se halla cerrado por su tapa, sobre la que se mueve nerviosa una masa de hormigas que parece querer concentrarse en el centro del círculo."

Sobre l'ús de les formigues en l'art dalinià s'ha escrit de manera abundant i sense limitar-se al seu quadre més famós. Mata i Costa, per exemple, afirmen que (20) "La formiga és un dels animals que Dalí més admira, la trobem en el seu univers artístic des

de finals dels anys 20 fins gairebé al final de la seva obra pictòrica” i remarquen la persistència de la presència dels animals a les seves creacions afirmant (25): “Dalí reitera al llarg de la seva carrera l’horror que sent per les formigues, esdevenint un dels motors creatius importants en la seva obra.” El mateix Dalí relata la profunda suggestió que li provoquen les formigues a la seva autobiografia publicada en 1942, *La vida secreta de Salvador Dalí*, i en més ocasions, fins a arribar a afirmar que té la certesa de la superioritat de les formigues, perquè, com que per conèixer bé una cosa és necessari menjar-se-la, les formigues saben menjar-se el temps (Mata i Costa 25). Aquesta declaració, de forta càrrega metafòrica, dialoga directament amb el significat i el simbolisme del rellotge sòlid del quadre abans esmentat i amb la imatge de les formigues que el recobreixen.

Aquest article, doncs, pretén ser un punt de partida per aprofundir encara més en la relació entre els poetes Junoy, Salvat-Papasseit i Brossa, així com la relació que tenen formigues i paraules en les arts, en poesia i, sobretot, en la poesia visual i d’avantguarda, per investigar quin és el paper simbòlic de les formigues en aquest àmbit on el vincle entre paraula i imatge és especialment significatiu.

Obres citades

- Bohn, Willard. "The visual poetry of Josep Maria Junoy." *Hispanófilia* 84 (1985): 51-69. <https://www.jstor.org/stable/43808127>
- Bordons, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Brossa, Joan. *El saltamartí*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.
- . "Les formigues" en *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977. 699. <https://www.macba.cat/es/obra/ajbr00884008050-les-formigues/>
- . *Poemes per a una oda*. Barcelona: Saltar i parar, 1970.
- . *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62, 1975.
- . *Poesia tipogràfica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Fundació Joan Brossa, 2004.
- . *Poemes inèdits*. Barcelona: Rata, 2017.
- Cortés Carreres, Santi. *Enric Soler i Godes: una aproximació bibliogràfica (1923-1993): nova antologia d'articles*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013.
- Fabra, Pompeu. Contribució a la gramàtica de la llengua catalana. Barcelona: L'Avenç, 1898. <https://ocpf.iec.cat/obres/02contribucio98.pdf>
- . *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: L'Avenç, 1912. [chrome-https://ocpf.iec.cat/obres/03Gramatica12.pdf](https://ocpf.iec.cat/obres/03Gramatica12.pdf)
- Fuster Ortells, Joan. *Joan Salvat-Papasseit, poeta amb majúscula: obra poètica completa*. Barcelona: Godall Edicions, 2024.
- Gadea i Gambús, Ferran. *Joan Salvat-Papasseit avantguardista: manifestos, cal·ligrames i altres poemes*. Barcelona: Pirene Editorial, 1994.
- Gavagnin, Gabriella. "Salvat-Papasseit, Joan (2014). *Il poema della rosa sulle labbra e prose scelte*. Introducció de Jaume Subirana. Traducció de Marcello Belotti. Roma: Editori Internazionali Riuniti, pp. 192." *Rassegna iberistica* 37, 102 (2014): 313-315.
- Junoy, Josep Maria. *Poemes & cal·ligrames*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1920.
- Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1980.
- Mas López, Jordi. *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.
- Mata, Fiona; Costa, Cuca R. "Dalí i la formiga. Cara a cara amb l'ésser superior." *La torre ferrera* 16 (2015): 20-25.
- Ochando, Francisco Javier. *Salvador Dalí: siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesia*. Jaén: Universidad de Jaén, 2020.
- Parra, Marina. "La hipótesis Sapir-Whorf." *Forma y Función* 3 (1988): 9-16. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/29488>
- Salvat-Papasseit, Joan. "Les formigues." *Proa*, 1 (2021): 1-2. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1597120
- Sánchez Martínez de Pinillos, Hernán. *Poemes en Ondes Hertzianes de Joan Salvat-Papasseit: una lectura iniciàtica*. Madrid / Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert, 2020.
- Soler i Godes, Enric. *Bestioles. Ni epigrames, ni faules*. València: Lletres Valencianes, 1952.
- Vallcorba Plana, Jaume. *La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura*. Tesi de Llicenciatura dirigida pel Dr. Joaquim Molas i Batllori, 1977.

- . "Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1936)." *Els Marges: revista de llengua i literatura* 13 (1978): 33-44.