

Margalida Pons i Josep Antoni Reynès (ed.)

Poètiques liminars:

imatge, escena, objecte, trànsit



Margalida Pons i Josep Antoni Reynés (ed.)

Poètiques liminars:

imatge, escena, objecte, trànsit



L'edició d'aquest llibre ha comptat amb un ajut del projecte de recerca *La poesia experimental catalana des de 1970. Dinamicitat en el camp literari: contactes i contextos* (FF12012-34772).

© del text: els autors, 2016

© de la introducció: Margalida Pons i Josep Antoni Reynés, 2016

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2016

Primera edició: gener de 2016

Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari
Cra. de Valldemossa, km 7.5 07122 Palma (Illes Balears)
<http://edicions.uib.es>

Directora de la col·lecció:

Mercè Picornell Belenguier (Universitat de les Illes Balears)

Consell editorial:

Joan Amer Fernández (Universitat de les Illes Balears)

Antonio Bernat Vistarini (Universitat de les Illes Balears)

Emilio Blanco Gómez (Universidad Rey Juan Carlos)

Laura Borràs Castanyer (Universitat de Barcelona)

Arturo Casas Vales (Universidade de Santiago de Compostela)

Enrique Santos Unamuno (Universidad de Extremadura)

Joaquín Valdivielso Navarro (Universitat de les Illes Balears)

Disseny de col·lecció i coberta: Susana Cardona

Impressió: Gráficas Planisi

ISBN: 978-84-8384-323-9

DL: PM 1252-2015

Imprès a Espanya

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes sense el permís dels titulars del copyright.

Índex

Presentació: circulacions en els límits	11
<i>Margalida Pons i Josep Antoni Reynés</i>	

I. Imatge

1. A poesia é imagem? Evoluções criativas e redefinições conceituais na contemporaneidade	23
<i>Rosa Maria Martelo</i>	
2. Entre l'avantguarda i la rereguarda. La poesia concreta brasilera a Catalunya	39
<i>Enric Bou</i>	
3. Experimentació transmèdia a <i>Poesia escènica 1966-1976</i> (1983), de Joan Brossa	59
<i>Montserrat Roser</i>	
4. La poètica visual de J. M. Calleja: el Mail Art i el Net.Art com a canals d'expressió alternatius	79
<i>M. Victòria Parra</i>	
5. La poesia concreta de Robert Montgomery a les tanques publicitàries urbanes. Una proposta artística postsituacionista	93
<i>Eva Figueras Ferrer, Bibiana Crespo Martín i Pilar Rosado Rodrigo</i>	

6. Una aproximació als trets del llibre poètic experimental 109
Emma Bosch, Ana Diaz-Plaja, Teresa Duran, Joan Manuel i Margarida Prats

II. Escena

7. La abyección como estrategia identitaria. Una revisión crítica del concepto de *autoodío* a la luz de la escena poético-musical gallega 125
Maria do Cebreiro Rábade Villar
8. Imaginarios poéticos y espacios coreográficos: la construcción de una recepción poética colectiva 143
Inatxe Retolaza Gutierrez
9. Poetes per-versos. La performativitat en la poesia catalana contemporània 165
Elisabet Gayà Duran
10. Xavier Sabater, polipoeta de tots els plecs 189
Lis Costa

III. Objecte, concepte

11. Francisco Pino y la transparencia de Dios 209
Felipe Cussen
12. Las liebres de Juan Luis Martínez: préstamos de Durero y Carroll ... 221
Marcela Labraña
13. Contra la guerra simulada. Escritura i matèria a «Objectes freds» (1991) de Francesc Torres 237
Mercè Picornell

IV. Trànsit

14. La transmedialitat com a eina de desestabilització
a *Ice Cream* d'Antoni Padrós 263
Elisenda Marcer
15. Poesia i identitat digital: els blogs de Josep Porcar,
Sònia Moll i Josep Pedrals 277
Teresa Iribarren
16. Poetics at the Edge of Vision and Art 295
Mary Modeen

2

Entre l'avantguarda i la rereguarda. La poesia concreta brasilera a Catalunya

ENRIC BOU

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort;
être d'arrière garde, c'est l'aimer encore.

Roland Barthes (1993: 1038)

Quan vam preparar amb Joaquim Molas l'antologia de poesia visual *La crisi de la paraula* (2003) vam tenir grans dubtes sobre si incloure-hi o no la poesia concreta alemanya i brasilera i possibles derivats catalans i espanyols. Ara sé per què. En aquestes pàgines reflexiono sobre els límits de la poesia concreta i l'impacte en l'avantguarda catalana de postguerra a partir d'alguns exemples extrets de l'obra de Joan Brossa.

1. LA POESIA CONCRETA

Com és sabut la poesia concreta nasqué d'una manera gairebé paral·lela al Brasil i a Alemanya. L'any 1952, al Brasil, Décio Pignatari i Augusto i Haroldo de Campos editaren el número 1 de la revista *Noigandres*. Aquest grup, Noigandres, estava format també per Ronaldo Azeredo i els poetes Ferreira Gullar i Wladimir Dias Pino, els quals el 1956 van fer una exposició internacional a São Paulo i hi publicaren un manifest. Max Bill i Eugen Gomringer foren els primers a escriure poesia concreta a Europa. Gomringer va publicar

Konstellationen el 1953, mentre que, entre 1954 i 1956, Pignatari viatjà a Europa i conegué Gomringer a Ulm. A partir d'aquest moment, podríem dir que el moviment s'estén per tot arreu amb el nom de «poesia concreta».

Augusto de Campos, Haroldo de Campos i Décio Pignatari, a la revista que duia el mateix nom que el seu grup, *Noigandres*, van publicar manifestos i provatures d'iniciatives poètiques que s'inspiraven en la poesia visual de les avantguardes. En parcial col·laboració amb un grup de poetes de llengua alemanya promogueren la poesia concreta com a moviment literari. En el número 4 de la revista *Noigandres*, del 1958, es publicà el manifest «plano piloto para poesia concreta» on es proclamava l'adaptació de l'espai gràfic com element estructural del llenguatge, prescindint de l'estructura sintàctica i discursiva del vers.

El grup *Noigandres* es va iniciar entorn d'un vers misteriós d'Arnaut Daniel, que podem llegir en el poema «Er vei vermeills». Aquest és un vers particularment enigmàtic a causa d'aquesta paraula que apareix al vers final de la primera estrofa:

Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs,
vergiers, plais, plans, tertres e vaus;
e'il votz dels auzels son'e tint
ab doutz acort maitin e tart:
so'm met en cor q'ieu colore mon chan
d'un'aital flor don lo fruitz si'amors
e jois lo grans e l'olors d'anoi gandres. (Daniel, s.d.)

Va ser Ezra Pound qui, atret pels trobadors occitans, va consultar Emil Lévy, un professor alemany a la universitat de Freiburg expert en poesia trobadoresca. Pound reportà la conversa en el *Canto XX*. Com ha explicat Marjorie Perloff:

Noigandres, Augusto has explained, was taken from Ezra Pound's *Canto XX*, in which the poet seeks out the venerable Provençal specialist Emil Lévy, a professor at Freiburg, and asks him what the word *noigandres* (used by the great troubadour poet Arnaut Daniel) means, only to be told by Lévy that for six months he has been trying without success to find the answer: «Noigandres, NOIGandres! / You know for seex mons of my life / Ef-

fery night when I go to bett, I say to myself: / Noigandres, eh noigandres, Now what the DEFFIL can that mean!» (89-90) But despite this colorful disclaimer with its phonetic spellings, «Old Lévy» had, in fact, gone on to crack the difficult nut in question: the word, he suggested, could be divided in two —*enoi* (*ennui*) and *gandres* from *gandir* (to ward off, to remove)— and in its original troubadour context, the word referred to an odor (probably of a flower) that could drive ennui away. Other Provençalists have suggested that *noigandres* might also refer to *noix de muscade* (nutmeg), which is an aphrodisiac —a reading that is plausible given that Arnaut’s poem is a love poem. And since the nutmeg plant is prickly on the outside, silky on the inside, *noigandres* may also be a sexual metaphor. (Perloff, 2010: 65)

En efecte, com ha reconegut un crític brasiler, «[a] expressão provençal fora “tomada como sinónimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe”, informa, em comentário retrospectivo, a sinopse do movimento “concretista”, estampada em apêndice à “Teoria da Poesia Concreta”» (Risério, 1989: 94). A més hi ha un altre element important. Amb aquesta referència a Ezra Pound i Arnaut Daniel, se cercava una estirp literària: «Na classificação poundiana dos escritores, Arnaut é considerado o “inventor” típico. Exemplo de artista capaz de gerar novas matrizes estéticas. Deste ângulo, “noigandres” seria uma denominação poética para a invenção. Desafio assumido de produzir procedimentos inéditos no campo da poesia» (Risério, 1989: 95). Influència o coincidència, però Joan Brossa va ser un gran revitalitzador de la sextina, seguint les passes d’Arnaut Daniel.¹ Com és sabut,

¹ Ramon Balasch, al respecte, expressa: «He assistit meravellat i sorprès a l’eclosió de la sextina i d’altres estrofes trobadoresques entre els mortals literaris d’aquest país. La culpa, en darrera instància, era, és i serà de Martí de Riquer, amb la publicació del seus treballs sobre els trobadors, que es podien resseguir en publicacions universitàries especialitzades de Romàniques a les biblioteques i que, finalment, va aplegar en tres volums el 1975 a Editorial Planeta: *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Però no he tingut mai ocasió d’explicar, modèstia a part, que el primer culpable de les sextines brossianes d’aquest moment (1976) va ser un llibre meu inèdit titulat *Foc al timbal*. Un llibre i unes explicacions sobre la sextina que la Maria-Mercè i un servidor havíem fet conèixer a Joan Brossa abans que el mestre Josep Romeu li fes, per dir-ho d’alguna manera, classes particulars de sextines. [...] Sempre he tingut la impressió que va ser la Maria-Mercè Marçal que va empènyer Joan Brossa a l’art de la sextina» (Pinyol i Balasch, 2007: 41).

la sextina d'aquest trobador té a veure amb un joc de daus i les combinacions entre les seves cares (dau al set!). Com ha recordat Martí de Riquer:

En los dados, y desde los tiempos antiguos, la cara opuesta al punto uno es la de los seis puntos, la opuesta a los dos es la de cinco, y la opuesta a los tres es la de cuatro, de suerte que siempre las dos caras opuestas suman siete:

1 – 6

2 – 5

3 – 4 (Riquer, 1994: 33)

La idea principal del grup Noigandres era que utilitzar paraules en una obra visual permet que les paraules siguin part de la poesia, i no només vehicles per a les idees. En el manifest afirmaven:

La poesia concreta assumeix una responsabilitat total davant del llenguatge, bo i acceptant la premissa que la llengua és el nucli indispensable de la comunicació, rebutja absorbir les paraules com a mers vehicles indiferents, sense vida, sense personalitat i sense història, tombes tabús en les quals la convenció insisteix a enterrar la idea. (Campos i altres, 1987[1958]: s.p.)

Entre els principis més importants es poden esmentar el rebuig de qualsevol relació amb allò que és natural, objectiu i simbòlic; la representació de les idees abstractes en una nova realitat de caràcter universal i constant; la preocupació per l'expressió plàstica basada principalment en la línia, la superfície i el color; l'ús de formes geomètriques senzilles (cercles, quadrats, triangles); les composicions geomètriques que formen estructures associades amb les construccions i l'arquitectura (Clüver, 2007: s.p.). Això implica, entre altres característiques, el major rigor constructiu en relació amb les experiències gràfiques de futuristes i dadaistes; una més gran concentració de vocabulari; l'èmfasi en el caràcter no discursiu de la poesia; la supressió o la relativització dels enllaços sintàctics; fer explícita la materialitat del llenguatge en les seves dimensions visuals i sonores; i la comunicació lliure entre els nivells verbals i no verbals (Campos, 1995: s.p.).

Des de ben aviat els poetes brasilers es van distanciar dels seus homòlegs alemanys. «The Gomringer poetry», va afirmar Haroldo de Campos, «is very interesting, but very limited» (Jackson, 2005: 173). Les diferències de judici sobre el surrealisme es van revelar com a fonamentals. Per als brasilers, el surrealisme era una nosa més que no pas una manera de progressar. Haroldo el va qualificar de

A kind of conservative avant-garde [...]. All the emphasis on the unconscious and on figurality. I think French poetry did not free itself from surrealism until now. They did not understand *Un coup de dés*. [...] No poet after Mallarmé was as radical as Mallarmé. Not even Apollinaire. Apollinaire is decorative where Mallarmé is structural. (Jackson, 2005: 175)

A més Augusto de Campos citava Pignatari fent la broma que «Brazil never had surrealism because the whole country is surrealist» (Jackson, 2005: 176).

Aquesta posició tan crítica es pot relacionar amb una afirmació de Roland Barthes: «être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore» (1993: 1038). La funció de l'*arrière-garde* és salvar allò que està en perill. En opinió de Marjorie Perloff:

The *arrière-garde*, in contrast, treats the propositions of the earlier *avant-garde* with respect bordering on veneration. One can't imagine Marinetti or Malevich using the words of their nineteenth-century precursors as epigraphs, but Fahlström certainly does so. And the Brazilian *Noigandres* group specifically derives its names from a passage in Pound's *Cantos*. Thus Concretism, cutting-edge (literally!) as this *arrière-garde* was vis-à-vis the normative verse or painting of its own day, transformed the Utopian optimism and energy of the pre-World War I years into a more reflective, self-conscious, and complex project of recovery. (Perloff, 2010: 56)

Això és clau: el concretisme vist com un moviment de recuperació autoconscient i reflexiu.

En el poema «Lygia Fingers» d'Augusto de Campos podem constatar la preocupació de l'autor per l'aspecte visual quan observem la composició de color i la disposició de les paraules a la pàgina en blanc.

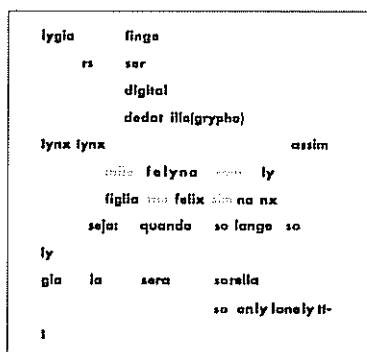


Fig. 1. Augusto de Campos, «Lygia Fingers» (1953).

En el poema hi ha cinc colors diferents que es poden dividir en «calents» i «freds» (vermell, verd, groc, blau i porpra). El poema comença amb la paraula «lygia» (nom propi femení), seguit de la paraula «fingir». Així, des del primer moment s'estableix una ambigüitat en el poema: és «Lygia» un vocatiu, i el verb és, per tant, l'imperatiu?; o deu ser «Lygia» simplement el subjecte del verb en tercera persona? Només el desenvolupament del text podria ajudar a resoldre l'ambigüitat, però no és el cas, i les dues lectures semblen possibles. El poema, com ha explicat el mateix poeta, era una representació ideogràfica del tema de la dona estimada que es produeix a través de la juxtaposició associativa i per acumulació de substantius (*mãe*, *figlia*, *sorella*), de l'adjectiu *felina*, de variacions semàntiques (*fingers*, *digital*, *dedat*, *grypho*, *tinco*) i de la paraula «Lygia», que és nom propi i que es transforma en una mena d'anagrama: (fe-ly-na) (figlia) (only) (lonely). Això dona un efecte d'ubiqüitat a la presència femenina i culmina en l'última lletra del poema, la *l*, que remet de manera circular al començament (Campos, 1966: s.p.).² Eugen Gomringer,

² Per a una lectura detinguda del poema, vegeu el que en diu M. Perloff: «This love poem juxtaposes the "red" title word with green, yellow, blue, and purple word groups to create a dense set of repetitions with variations and contrasts. The need for translation is minor here, since Augusto himself has invented a multilingual poetics that curiously anticipates twenty-first-century "translational" poetics. *Lygia* contains English, Italian, German, and Latin words and phrases, bristling with puns and double entendres. Thus *finge* ("feints" or "tricks") in line 1 becomes *fingers* (line 2). Do Lygia's fingers play tricks? The third and fourth lines confirm this possibility with the anagram *dig-*

en el llibre titulat *Konstellationen constellations constelaciones* (1953), proposà que la plasticitat de l'escriptura fos l'element fundacional de la seva poètica. Fa veure la paraula com el medi en el qual s'incrusta, en la seva materialitat, la poesia concreta. Així fa avançar de manera radical una de les maneres d'escriure poesia visual en el segle xx. La naturalesa gràfica de l'escriptura esdevé un valor fonamental del text del poema. Des del primer manifest, «From Line to Constellation» (1954), va posar l'èmfasi en la necessitat de la reducció, la concentració i la simplificació com «l'essència mateixa de la poesia». «Titulars, lemes, grups de sons i lletres», va escriure, «donen lloc a formes que podrien ser models per a una nova poesia a l'espera de ser considerada amb sentit» (Solt, 1971: 67). El «nou poema» ha de ser «simple» i s'hauria de poder captar «visualment en el seu conjunt, així com en les seves parts. Es converteix en un objecte... la seva preocupació és la brevetat i concisió». Un poema d'aquest tipus es coneix com a «constel·lació», que «agrupa un grup de paraules com si estigués dibuixant estrelles juntes per formar una constel·lació» (Solt, 1971: 67). Poc després, el 1958, al text «El poema com a objecte funcional», Gomringer parlava de «llenguatge reduït», si és necessari, per a «l'assoliment d'una major flexibilitat i llibertat de comunicació». «Els poemes resultants», va escriure, «haurien de ser, si és possible, tan fàcils d'entendre com les indicacions en els aeroports i els senyals de trànsit»

ital and dedat illa[grypho]. As Sergio Bessa has explained, in lines 3-4, Augusto deconstructs the Portuguese verb *datilografar* (“typewriting”) in order to insert his beloved’s name into the scene of writing: *grypho*, moreover, can be read both as “glyph” and “griffin.” By the time we reach line 5, *Lygia* has morphed into a *lynx*, a feline creature (*fēlynia*), but also a daughter figure (*figliu*), who makes, in a shift from Italian to Latin, *me felix* (“me happy”). Note too that *Lygia* contains as paragram the suffix *-ly* (repeated five times, twice color coded so as to stand out from the word in which it is embedded) — a suffix that functions as teaser here, given that the adjective it modifies (happily? deceptively? treacherously? generously?) is wholly indeterminate. The German phrase *so lange so* in line 8, puns on *Solange Sobl*, whose name Augusto, as he tells it, had come across in a newspaper poem and had celebrated as the ideal beloved in the Provençal manner *ses vezer* (“without seeing her”) in his 1950 poem *O Sol por Natural*. In line 10, the second syllable of *Lygia* morphs into Italian to give us *gia la sera sorella* — “already evening, sister”, where *sorella* may be addressee or an epithet for *sera*, the longed-for evening. The poem then concludes with the English words *so only lonely tt-* and then the solitary red letter *l*, recapitulating the address to *Lygia*, but this time reduced to *she* whisper or tap of *tt* and a single liquid sound» (2010: 68).

(*apud* Solt, 1971: 69-70). La poètica relativament provocativa alemanya es pot comprovar en un poema de Gomringer, «Wind»:

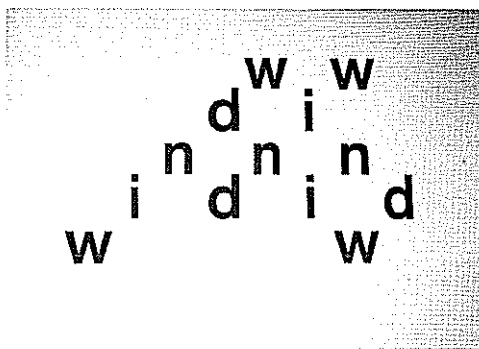


Fig. 2. Eugen Gomringer, «Wind» (1953).

Gomringer ordena espacialment les lletres de la paraula «Wind» i així podem llegir-la en quatre direccions, de manera que s'introdueix un element de joc en la «lectura» del poema que captura la naturalesa del vent d'una manera molt més acurada que una llarga frase poètica. Les lletres en realitat semblen flotar com si fossin mogudes pel vent (Solt, 1971: 9).

Perloff ha explicat que els experiments de la poesia concreta són un primer pas per als complexos jocs de paraules que trobem en l'obra d'Öyvind Fahlström: collages, obres teatrals per a la ràdio, instal·lacions, composicions musicals i documentals. I afegeix:

Fahlström had dissociated himself early from the Surrealists who were his contemporaries, remarking that his aesthetic differed from theirs in that «the concrete reality of my *works* is in no way opposed to the concrete reality of real life. Neither dream sublimates nor myths of the future, they stand as an organic part of the reality I inhabit».

In its inattention to sound and syntax, Fahlström implies, surrealism should be understood as a deviation from the true avant-garde path. The new poetics thus positions itself elsewhere —as the *arrière garde* of Italian and Russian Futurism,

of the «destruction of syntax» (Marinetti) and the «word set free» (Khlebnikov). (Perloff, 2010: 59-60)

En aquest breu repàs podem constatar l'existència de dues maneres d'entendre la poesia concreta, una de més experimental, lligada a una de les matrius de les avantguardes, Cubisme i Futurisme, que es manifesta al Brasil i a Europa; i una altra de més decorativa, que es limita a fer jocs conceptuals, especulatiu i sense risc.

2. LA POESIA CONCRETA A CATALUNYA. JOAN BROSSA

La poesia concreta va tenir un cert impacte a Catalunya gràcies a la presència de João Cabral de Melo Neto, que era secretari del consolat de Brasil a Barcelona, i a les traduccions d'Àngel Crespo. Els principals seguidors en van ser poetes com Joan Brossa, Guillem Vilador i Josep Iglésias del Marquet. João Cabral de Melo³ arribà a Barcelona a finals dels anys quaranta. Era un poeta brasiler que residia a Barcelona com a vicecònsol del seu país. Hi ha dos aspectes de la poesia brasilera que són importants per a l'evolució de Joan Brossa i del grup Dau al Set i altres de similars. El primer és el coneixement del marxisme. Cabral de Melo els explicà la necessitat que l'artista es comprometés amb la societat. Gràcies a ell, l'obra de Brossa donà un gir cap a la realitat amb el llibre *Em va fer Joan Brossa*, del 1950, el qual duia un pròleg del mateix Cabral. En una entrevista el prologuista afirmava:

Cuando comencé a escribir yo ya tenía cierta idea del tipo de poesía que quería hacer. Tal vez lo mejor sería decir que tenía cierta idea del tipo de poesía que no quería hacer, que es exactamente esa de la emoción, eso que se llama emoción y

³ João Cabral va ser impulsor de la *Revista de Cultura Brasileira*, que va fundar, el 1962, amb el poeta espanyol Àngel Crespo. L'objectiu era divulgar la cultura i la literatura brasileres. En la seva primera etapa, des de juny de 1962 a març de 1970, sota la direcció d'Àngel Crespo, es va difondre fonamentalment la poesia brasilera: Murilo Mendes, João Cabral, Drummond de Andrade, Oswald i Mário de Andrade, Cecília Meireles, Lêdo Ivo, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schimdt i Raul Bopp, traduïts per Àngel Crespo (Massucci Calderaro, 2009: s.p.).

que en el fondo es un sentimiento barato y fácil. La emoción, para mí, es otra cosa. [...] Yo me considero un poeta cerebral. Porque soy un tipo cerebral. Yo soy un poeta artificial, no soy un poeta romántico, yo no tengo nada de espontáneo. O sea, yo soy un tipo que trabaja. (Kovadloff, 2000: s.p.)

Apostava, doncs, per una poesia cerebral, intel·lectual, allunyada de sentimentalisme, atansada a la realitat. Això va tenir un impacte en Brossa. João Cabral de Melo ho va explicar molt clarament en el pròleg a *Em va fer Joan Brossa*:

Contràriament a tota la poesia catalana actual, preocupada sempre pel vocable noble, poc corrent, erudit o arcaic, era en la realitat més humil, en el lèxic de cuina, de fira i de taller, on Brossa anava a buscar el material per elaborar les seves complicades mitologies. Per això és comprensible que, en pressentir la falsedat de tota la seva temàtica anterior, s'hagi encarat al seu vocabulari concret de la realitat de cuina, de fira i de taller, on l'havia trobat. (*apud* London, 2010: 42)

D'una manera semblant Pere Gimferrer va detectar l'element motor de la poesia de Joan Brossa: «La comesa fonamental de la poesia brossiana ha estat, en darrer terme, la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i del realisme dues tendències irreconciliables». I hi afegia: «El primer tema de la poesia d'en Brossa [...] és la paraula mateixa» (Gimferrer, 1972: 78). És des d'aquesta perspectiva que el projecte brossià s'atansa al de la poesia concreta brasilera.

El segon aspecte de la connexió amb Cabral és el coneixement de la poesia concreta del grup Noigandres. No podem considerar que Joan Brossa fos influït de manera decisiva per aquesta poesia, però de tota manera hi ha punts de coincidència sorprenents.

L'any 1971 es va organitzar una exposició titulada «Poesia concreta» a la Petite Galerie de l'Alliance Française de Lleida. Aquesta va ser una de les primeres exposicions de poesia visual que es realitzaven a l'Estat espanyol després de la guerra. El títol relacionava els poetes exposats dins del moviment nascut a Brasil i ampliat a Europa a començaments dels anys cinquanta: la poesia concreta. Aquesta era, d'una banda, una hereva fidel del

dadaisme, el qual reivindicava la validesa de tots els materials en poesia i la independència de la lletra com un material més, i de l'altra, de l'art concret. La importància de l'exposició de Lleida s'explica perquè va ser la primera aparició pública de la poesia catalana experimental de postguerra: Joan Brossa, Josep Iglésias del Marquet i Guillem Viladot. L'exposició agrupava tres escriptors que arribaven de mons diferents, però que compartien unes referències internacionals a través de les quals havien descobert la poesia concreta (Parcerisas, 2007: 201-218; Masgrau, 2006: 157-159).

Però després d'aquest primer contacte cal ser molt prudent amb la contribució de Brossa a la poesia visual. Què ha fet Joan Brossa? Ell no ha fet poesia concreta. Ho va aclarir molt bé Haroldo de Campos:

Brossa, cabe esclarecer, não foi jamais um poeta concreto, no sentido mais estrito que demos ao termo em nosso «plano-piloto para poesia concreta» (1958). Foi, sim, habilíssimo, sutilíssimo poeta de concreções visuais na linha do «poeme-object» surrealista, do «ready-made» de Duchamp e do construtivismo dadaísta de Kurt Schwitters. (Campos, 2004: s.p.)⁴

Aquesta afirmació sobre la poesia de Brossa per part d'un dels fundadors del moviment brasiler deixa molt ben resolt el dubte: «mai no va ser un poeta concret, en el sentit més estricte que donem al terme en el nostre "pla pilot per a la poesia concreta"». De fet, reconeixem l'actitud experimentadora (potser més que no pas experimental), és a dir, de provar registres i formes i gèneres diversos. Brossa utilitza les diverses modalitats d'experimentació, el repertori de la tradició d'avantguarda, per apropiarse temporalment del *poème-objet* surrealista, del *ready-made* de Duchamp i del constructivisme dadaïsta de Kurt Schwitters.

Campos li reconeix la gràcia chapliniana, la ironia, la personalitat, bo i destacant alguns dels models imitats o amb què coincideix, un accent irònic i un segell ben personalitzat als seus treballs del gènere: «De seus poemas, os mais próximos das composições brasileiras são, exemplificadamente, composições como "Poema-pistola" (1969-71); a "Elegia al Che" (1971-78); o poema visual "Chave" (1972-82); também se acercam dela o caligrama "Dessora el estels" (1941)» (Campos, 2004: s.p.).

⁴ Vegeu-ne la versió catalana a Campos (2001: 139).

Per entendre millor la prevenció de Campos, convé fer un pas enrere i recordar el que plantejaven els poetes brasilers en el seu manifest fundacional. Ells consideraven la poesia concreta com un

produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta —analógica, não lógico-discursiva— de elementos. «il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement» (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem. (Campos i altres, 1987[1958]: s.p.)

Així declaraven molt clarament la importància de la combinació espai-temps, contra una linealitat que reprenia algun dels arguments dels manifestos de Marinetti, a favor d'una comprensió sintètica i ideogràfica. Després, en el mateix text, els poetes brasilers destaquen precursors:

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: «subdivisions prismatiques de l'idée»; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*ulysses e finnegan's wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): «em comprimidos, minutos de poesia». joão cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro* e a *psicologia da composição* mais *antiode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (Campos i altres, 1987[1958]: s.p.)

En tercer lloc destaquen:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música —por definição, uma arte do tempo— intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais —espaciais, por definição— intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral). (Campos i altres, 1987[1958]: s.p.)

És important aquesta obertura multimèdia perquè reprèn un dels fonaments de les avantguardes històriques, i és una de les característiques de l'art de Joan Brossa.

Abans he esmentat que els poetes brasilers feien una distinció entre Mallarmé i Apollinaire, reclamant la radicalitat del primer davant del decorativisme del segon. I, curiosament, Brossa la repeteix gairebé *verbatim* en una declaració citada per Arthur Terry:

El que em sedueix de Mallarmé és aquest afany de portar el poema fins a un punt increïble de rigor. Va ser un poeta molt del seu moment i després ha servit de punt de partida per a la poesia concreta. Ell és el veritable precursor i no pas Apollinaire. Els cal·ligrames, més que en el llenguatge en ell mateix, es basen en la plasticitat dels versos damunt el paper. Mallarmé va més a fons; despulla la paraula i aleshores en fa unes ordenacions que ningú no havia imaginat abans que ell. Podríem parlar de «metallenguatge» o del llenguatge del llenguatge. (Terry, 2001: s.p.)

Brossa s'inclina així a qüestionar el mateix procés poètic i, seguint Mallarmé, és conscient de la discrepància entre significat i significat, entre el mots i les coses representades.

Malgrat tot, Brossa mai no va reflexionar sobre la poesia que feia amb la profunditat dels poetes brasilers. Els poemes que Haroldo de Campos esmenta ens poden servir de guia indicativa per als paral·lelismes entre Brossa i la poesia concreta brasilera. Recordem que són: «Poema» (1970),

que representa una pistola; l'«Elegia al Che» (1967); el «Poema visual», concebut el 1971 i realitzat el 1982, que representa una clau; i el «Poema experimental» (1947), poema objecte fet amb agulla i llapis sobre paper, que considerava gairebé un dibuix xinès amb l'elegància despullada dels seus traços dispersos i síl·labes soltes. I indica algunes clares coincidències entre el poema visual de Brossa, «Desmuntatge» (1974), i els poemes de Décio Pignatari, «Life» (1958) i «Organisme» (1960).

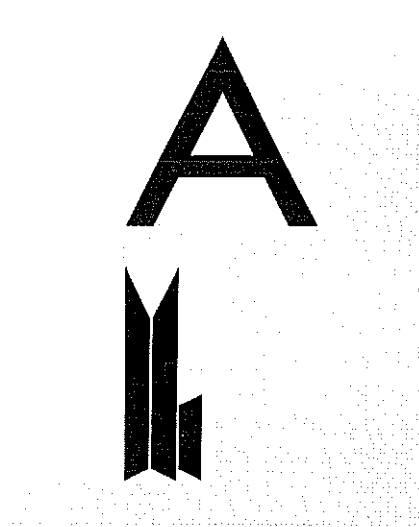


Fig. 3. Joan Brossa, «Desmuntatge» (1974).

El poema de Brossa és d'una gran simplicitat. Evoca un objecte, potser una cadira plegable. Obre dos camps semàntics: la festa popular, i, més clarament, la destrucció del llenguatge, la descomposició dels elements (els tres barrots) que configuren la lletra A. Desmuntar i plegar, desaparició dels referents visuals que ens permeten de reconèixer les lletres.

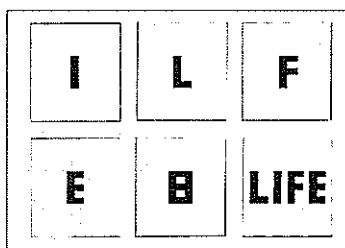


Fig. 4. Décio Pignatari, «Life» (1958).

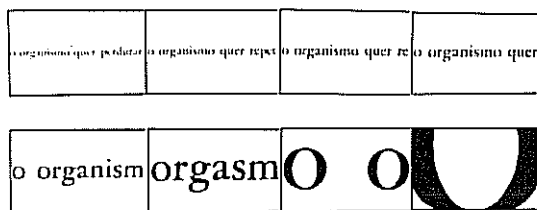


Fig. 5. Décio Pignatari, «Organismo» (1960).

En canvi en el primer poema de Pignatari, «Life» (1958), hi ha un procés de desplegament, com si es tractés de vinyetes de còmic. Els elements gràfics d'una pàgina se sumen als de la següent fins a crear l'ideograma xinès de «sol». Arribats a aquest punt les lletres anteriors es converteixen en el mot «life» (vida). Gonzalo Aguilar ha comentat que és un bon exemple del poema com a trama, en una exhibició de la teoria de la Gestalt. Amb un eco del muntatge cinematogràfic el poema s'organitza com una acumulació a partir de les lleis de semblança, d'impregnar (Aguilar, 2005: 196-199). En el segon exemple, «Organisme» (1960), seguint el mateix sistema de vinyetes ens presenta un procés d'atansament, com el que podem fer amb un zoom fotogràfic o un microscopi. En atansar-nos massa als mots, li permet de fer una sèrie d'associacions en la segona línia: organismo > orgasm > o > u. Són al·lusions al moviment de l'organisme, a les possibilitats d'acoblament entre els cossos.

Altres coincidències ens remetent al joc amb la publicitat de marques molt conegudes. Els poemes «Cubagrama» (1961), d'Augusto Campos, i «Coca-Cola» (1957), de Pignatari, són relacionables amb «Wolkswag-

ner» (1988), de Brossa, tot i que els dels brasilers són molt més punyents. També «Cr\$isto é a solução» (1966), de Pignatari, es pot relacionar amb «Fe eclesiàstica» (1994) de Brossa. En ambdós casos els bitllets de banc expressen l'opinió sobre els interessos econòmics de la religió.



Fig. 6. Décio Pignatari, «Cr\$isto é a solução» (1966).

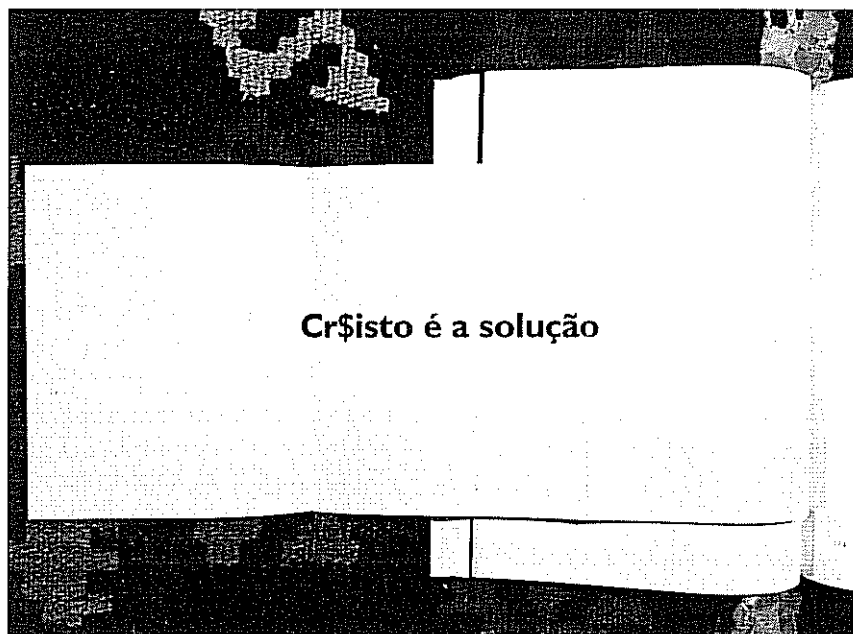


Fig. 7. Décio Pignatari, «Cr\$isto é a solução» (1966).

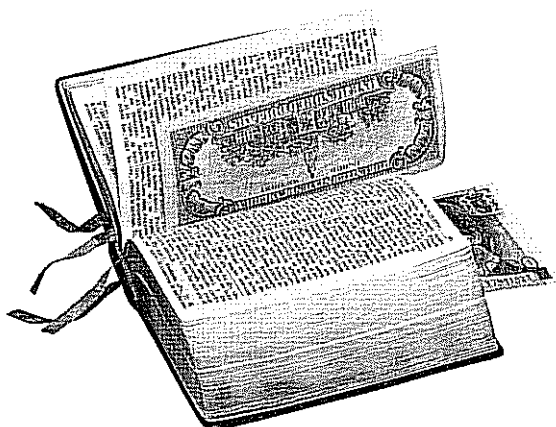


Fig. 8. Joan Brossa, «Fe eclesiàstica» (1994).

Una de les moltes dificultats d'avaluació i lectura que presenta la poesia concreta brasilera és el perill de descontextualitzar-la de la importància que el moviment *Modern* va tenir al Brasil. No es pot deslligar de la fundació de Brasília el 1960, del *cinema novo* o del *Tropicalismo* (Aguilar, 2005: 331-334). La distinció entre *arrière-garde* i *avant-garde* és pertinent per llegir la poesia visual de Joan Brossa. Utilitza, com havien fet els poetes concrets brasilers, una sèrie de repertoris. Molts dels seus poemes visuals, amb notables excepcions, no són més que poemes-acudit. Fins i tot, com va fer Gomringer, una part important de la seva obra visual és de caràcter «publicitari». Com els poetes brasilers, és més proper a una investigació del joc verbal i a una prefiguració del digital, si bé no va poder desenvolupar-la. Amb tot, com va indicar Marjorie Perloff, la «fusion of expression and content» que defensaven els poetes concretistes era un exemple del que Umberto Eco va anomenar la fal·làcia icònica, és a dir la fal·làcia «that a sign has the same properties as its object and is simultaneously similar to, analogous to, and motivated by its object» (Perloff, 2010: 51).

La poesia concreta brasilera ha trobat una nova forma de difusió, però també de desplegament i presentació en el format digital. Si Brossa hagués pogut experimentar amb aquest nou mitjà, potser li hauria passat el que li va passar a Pignatari:

I was stunned. Everything [Pignatari] was saying seemed to predict the mechanics of the internet [...]: delivery, content, interface, distribution, multi-media, just to name a few. Suddenly it made sense: like de Kooning's famous statement: «History doesn't influence me. I influence it», it's taken the web to make us see just how prescient concrete poetics was in predicting its own lively reception half a century later. I immediately understood that what had been missing from concrete poetry was an appropriate environment in which it could flourish. For many years, concrete poetry has been in limbo: it's been a displaced genre in search of a new medium. And now it's found one. (Goldsmith, 2001: s.p.)

REFERÈNCIES

- AGUILAR, Gonzalo Moisés (2005). *Poesia concreta brasileira. As Vanguardas na Encrucilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP.
- BARTHES, Roland (1993). *Oeuvres complètes*, III. Paris: Seuil.
- CABRAL DE MELO, João (1950). «Pròleg», a Joan BROSSA. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Edicions Cobalto. Reproduït a *Pausa (Revista de la Sala Beckett)*, 12 (juny 1992) (monogràfic dedicat a Joan Brossa), 7-9.
- CAMPOS, Augusto de (1966). «Poesia concreta: memória e desmemória», <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/mem_desmem.htm>.
- (1995). «Questionnaire of the Yale Symposium on Experimental, Visual And Concrete Poetry since The 1960's» (5-7 abril), <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleeng.htm>>.
- CAMPOS, Augusto de i altres (1987[1958]). «Plano-piloto para poesia concreta», *Noigandres*, 4, s.p. Reproduït a Augusto de CAMPOS i altres (ed.). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 156-158.
- CAMPOS, Haroldo de (2001). «Joan Brossa i la poesia concreta», a Manuel GUERRERO (ed.). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura i Fundació Miró, 138-140.
- (2004). «Joan Brossa», <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/joan_brossa.html>.
- CLÜVER, Claus (2007). «The Noigandres Poets and Concrete Art», *Ciberletras*, 17, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>>.
- DANIEL, Arnaut (s.d.). «Er veí vermeills», <http://www.trobar.org/troubadours/arnaut_daniel/arnaut_daniel_06.php>.
- GIMFERRER, Pere (1972). «Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa», *Estudios escénicos*, 16, 77-85.
- GOLDSMITH, Kenneth (2001). «From (Command) Line to (Iconic) Constellation», *Ubuweb Papers*, <http://www.ubu.com/papers/goldsmith_command.html>.
- JACKSON, K. David (2005). *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Poet*. Oxford: Center for Brazilian Studies i Oxford University Press.
- KOVADLOFF, Santiago (2000). «João Cabral, poeta insomne», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 255-256: 65, 137-152, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>

obra-visor/boletin-de-la-academia-argentina-de-letras--0/html/ff8e7f46-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.html>.

LONDON, John (2010). *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

MASGRAU, Mariona (2006). «La revolta de la poesia visual als anys seixanta i setanta, un gènere de revolta», a Pilar ARNAU i SEGARRA (ed.). *Identitat, literatura i llengua. Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català (Colònia 2003)*. Barcelona: PAMSA, 152-163.

MASSUCCI CALDERARO, Sérgio (2009). «La literatura brasileña en España a lo largo del tiempo: intentos de divulgación», *Especulo*, 43, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/librasi.html>>.

MOLAS, Joaquim i Enric BOU (2003). *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.

PARCERISAS, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Madrid: Ediciones Akal.

PERLOFF, Marjorie (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: Chicago University Press.

PINYOL I BALASCH, Ramon (2007). «La memòria que intento recuperar pivota sobre tres cicles marçaians: el familiar, l'escolar i universitari i el de "Cau de llunes"», *Urc. Monografies literàries de Ponent*, 22, 27-42.

RIQUER, Martí de (ed.) (1994). *Arnaut Daniel. Poesías*. Barcelona: Sirmio i Quaderns Crema.

RISÉRIO, Antonio (1989). *Cores vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

SOLT, Mary Ellen (1971). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.

TERRY, Arthur (2001). «La idea del llenguatge a la poesia de Joan Brossa», *Journal of Catalan Studies*, 4, <<http://www.anglo-catalan.org/jocs/brossa/articles/terry.html>>.