

(Recibido: 08-04-05 / Aceptado: 12-12-05)

- Tomás Pedroso Herrera
Huelva

Joan Brossa y el cine

Joan Brossa and cinema

La relación entre poesía y cine ha sido desde siempre muy fructífera. Un caso especial es el de Joan Brossa, poeta catalán contemporáneo, en cuya obra abundan los poemas que tratan sobre el cine y cuya producción artística incluye la escritura de guiones cinematográficos. J. Brossa se interesó por los movimientos de vanguardia, en especial por el Dadaísmo, por la poesía objetiva y por la creación visual. De estas tres fuentes le viene al autor su interés por el cine: tanto el cine europeo de vanguardia como el cine comercial norteamericano. En su obra es posible hallar poemas en los que se equipara la producción poética (el folio en blanco) con la cinematográfica (la pantalla de proyección en blanco).

The relationship between poetry and cinema has always been very fruitful. A special case is that of Joan Brossa, a Catalanian contemporary poet, whose work is rich in poems about cinema, and whose artistic production includes writing cinematographic scripts. J. Brossa was interested in the far out movements, especially in Dadaism, with its objective poetry and visual creation. His interest in the cinema, both the European far-out cinema and the commercial North American cinema, springs from these three sources. In this work it is possible to find poems in which the poetical production (the blank sheet of paper) is put on the same level as the cinematographic one (the blank screen).

DESCRIPTORES/KEY WORDS

Cine, poesía, Joan Brossa

Cinema, poetry, Joan Brossa

Sólo es preciso hojear el número de la revista «Litoral» de 2003 para entender la íntima relación que ha habido entre cine y poesía. Desde el

conocido libro de Rafael Alberti publicado en diversas revistas desde 1929 «Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos», hasta el acercamiento de los poetas «novísimos» a la cultura de masas, un considerable número de autores han fundido creación literaria y cinematográfica con distintos modos y fines. El humor, por ejemplo, es uno de los ejes del citado libro del Alberti: en un claro homenaje a los cómicos del

❖ Tomás Pedroso Herrera es profesor de Literatura del IES «Pablo Neruda» de Huelva (tomaspedroso@hotmail.com).

cine mudo (Charlot, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon), nuestro autor frecuentemente plantea los poemas como una sucesión de elementos inconexos que narran las situaciones absurdas propias de los inicios del cine. Basta con detenerse en los títulos de los poemas para comprobarlo: «Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca» o «Stan Lauren y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 ó 76 automóviles y luego afirman que de todo tuvo la culpa una cáscara de plátano». Sin embargo, el cine para los poetas de los años sesenta y setenta es una forma de huir de la realidad circundante y acercarse melancólica o irónicamente a la contracultura norteamericana de esas fechas, oponiéndose a la poesía más tradicional. Desde «La muerte en Beverly Hills» de P. Gimferrer hasta los poemas de de Cuenca. De este último autor puede citarse como ejemplo el poema «El

tante y en el deseo de crear un arte revolucionario y nuevo que se opusiera al tradicional arte burgués.

Rodeado siempre de los grandes creadores catalanes, se sintió muy influido por J.V.L. Foix y por Joan Miró. Del primero, según cuenta el mismo Brossa en el suplemento «Culturas» del periódico Diario 161, recibió el consejo de utilizar la métrica tradicional: «Lo tuyo es realmente investigación. Y no estaría de más que te enfrentaras con la métrica. Le contesté que para mí la métrica era una peluca innecesaria, pero él insistió en que lo probara como un ejercicio y así lo hice. ¡No me arrepiento!» Del segundo, recibió el legado surrealista de expresar con libertad el subconsciente. De aquí nacen los poemas con imágenes hipnagógicas, que consisten en, según nuestro autor, «una experiencia paralela a la escritura automática». La fusión de ambas influencias cristaliza en los sonetos hip-

nagógicos que aúnan tradición métrica y modernidad temática y compositiva.

A finales de los años cuarenta, varios pintores, poetas y artistas se reúnen en torno al Grupo «Dau al Set». Joan Brossa es miembro fundador del grupo y uno de sus colaboradores más prolíficos y, según él, quien bautizó definitivamente al colectivo: «Alguien pensó que el dau (el dado) era poca cosa. Yo empecé «dau al

1», otro siguió «dau al 2» (...). Confieso que lo solté sin pensar». Todos estos autores pretendían introducir y continuar las vanguardias que no habían sido conocidas debido a la llegada de la dictadura de Franco; Cuixart, Ponç, Tàpies, entre otros, publicaron la primera revista en 1948 e intentaron difundir los ideales dadaístas y surrealistas, reivindicando a autores como Paul Éluard, André Bretón o Paul Klee.

Después de reivindicar desde su poesía los presupuestos propios del teatro del absurdo, incidiendo en la inutilidad del lenguaje como medio de comunicación (ejemplo de este ideario es el poema-representación «La madre máscara», fechado en 1948), nuestro autor entra en un periodo que la crítica ha calificado de «antipoesía», porque sus creaciones huyen de las convenciones poéticas tradicionales y se centran en un prosaísmo que pretende reflejar de manera veraz la vida cotidiana. Durante esta época resulta evidente el magisterio de Joao Cabral de Melo, poeta brasileño perteneciente a la generación del 45, quien trabajó como diplomático en Barcelona y con el que Brossa

Joan Brossa, uno de los poetas contemporáneos catalanes de mayor renombre, se inserta en esta tradición de «poesía cinematográfica» y utiliza el cine de diversas maneras dentro de su obra poética: como juego, como elemento que fusiona artes diversas o como medio para reflexionar sobre la realidad.

editor Francisco de Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro». En este curioso soneto, L. de Cuenca entrecruza referencias culturales dispares (del pop al barroco) y finaliza con unas palabras de Bogart: «Somos el sueño de una sombra, amigo».

Joan Brossa, uno de los poetas contemporáneos catalanes de mayor renombre, se inserta en esta tradición de «poesía cinematográfica» y utiliza el cine de diversas maneras dentro de su obra poética: como juego, como elemento que fusiona artes diversas o como medio para reflexionar sobre la realidad.

1. Semblanza poética de Joan Brossa

Nacido en 1919, Joan Brossa conoció antes de 1998, fecha de su muerte, todos los honores reservados para los grandes creadores. Durante toda su vida, se esforzó por avanzar en el desarrollo de las vanguardias mediante la constante experimentación. Toda su obra puede resumirse en el afán de búsqueda cons-

trabó una feraz amistad. De este autor brasileño provienen la actitud racionalista y objetivadora que fraguan en poemas de denuncia social o en textos metalingüísticos, que se indagan en los mecanismos del proceso creador. También el fragmentarismo como técnica poética constructiva y el humor son rasgos de este momento. «Sale un hombre» es un breve poema que compendia algunos de los rasgos anteriores: «Sale un hombre y entra en una gruta./ Cruza una mujer y se va por la derecha./ Pasa, volando, un pájaro y se va./ A lo lejos se oye silbar un tren./ Son las tres y media por mi reloj./ El cielo se oscurece y creo que va a llover».

La denuncia política se acentúa en estos años y se convierte en eje poético esencial, apareciendo poemas en los que se lucha contra el franquismo. Así en «Un hombre reparte...» aparece un verso que se repite continuamente («Un hombre reparte hojas clandestinas»); el resto del poema presenta dos mundos diferentes enzarzados en una lucha política apenas insinuada: de una parte se hallan los obreros, los estudiantes, los criados, la gente sin casa ni zapatos que vive en cuevas en los suburbios y, de otro lado, están los Ministros, los jefes, las personas de categoría y un señor con abrigo y sombrero que denuncia que un hombre reparte hojas clandestinas.

A finales de los años cincuenta, Brossa encuentra otros intereses, y así lo expresa en una interesante entrevista que concedió en 1988 a la revista «El Europeo»² en la que expone «la poesía es una sola, pero sus canales son diversos, como requiere el resultado de indagar el mundo en profundidad». A lo que nuestro autor se refiere es a la aparición en su poética del código visual: la palabra ya no es suficiente, y es necesario recurrir a la suma de códigos comunicativos diferentes para expresar la complejidad de lo real. El resultado de estos presupuestos se materializa en las «suites de poesía visual» que aparecen en 1959. Nos hallamos ante la producción más personal de Brossa, ante su obra más apreciada por la crítica y más reconocida por el gran público: los ejemplos pueden ser numerosos, pero es famoso el dibujo de un revólver cuyo cañón se transmuta en la palabra «poema»; también es conocido el poema visual que presenta un triángulo recortado de un libro o periódico sobre el que se superpone el dibujo de las galerías de una pirámide, con lo que aparece una chispa metafórica que viene a expresar que hay que perderse en los túneles de las palabras para llegar a la cámara del tesoro... El humor también está presente en esta etapa y así encontramos el poema titulado «Sonet», que es la suma de $4+4+3+3$.

A partir de 1960, Brossa se centra en el mundo de los objetos y retoma aspectos del surrealismo que le permiten unir objetos descontextualizados que adquieren unas significaciones profundas al ser unidas por medio de la analogía.

Esta tendencia, existente ya desde el Dadaísmo, se intensificó con el auge del Surrealismo al surgir los «objetos de funcionamiento simbólico», después de que L. Aragon hubiera indagado en las técnicas del «collage» y del «assemblage». A los surrealistas les interesaron especialmente los «contra-objetos», es decir, objetos «desfuncionalizados» que se convertían en falsos objetos: una plancha erizada de clavos que rasga los tejidos que debería alisar, un reloj blando que no puede marcar el tiempo o una taza, un plato y una cuchara forrados de piel son objetos surrealistas que son encumbrados como obras de arte al poseer cualidades incompatibles con su naturaleza esencial. De aquí aprende Brossa para sus poemas visuales que se convierten en esculturas expuestas en las galerías de arte: unas esposas, una de cuyas muñequeras es una joya, un balón de reglamento con una peineta o una máscara que lleva grabada las letras del abecedario. Por este camino llega Brossa al concepto de «ready made» de M. Duchan, una de las claves del arte de vanguardia del siglo XX: el objeto no es un «Ob.jeto», es decir, no está «colocado» («¡jacta») «delante» («ob»), sino que se convierte en una realidad desnaturalizada que suscita emociones en el sujeto, que permite el asombro, la burla, la ironía, la crítica...

2. Joan Brossa y el cine

Los poemas y los textos que J. Brossa escribe sobre el cine son muy diferentes y pueden ser clasificados en diversos apartados³. Los poemas dedicados a grandes personajes del cine son el objeto de la primera clasificación. Entre ellos destaca «En la muerte de Theodor Dreyer» que, con forma de soneto clásico, es un canto elegíaco a la muerte del gran director. Con una técnica surrealista que abarca los cuartetos, indaga Brossa en la angustia que expresa el cine del realizador, llamado «maestro» en el primer verso. En el primer terceto nuestro autor solicita al director de cine que se convierta en referente moral que ayude a distinguir el bien del mal; la alabanza se incrementa en el final del texto al establecer una igualdad entre el cine de Dreyer y la poesía. He aquí el texto completo: «Bajo coronas respiras, maestro,/ y en todo vive la angustia del nudo/ que junta árbol y pez en un solo huso/ allende el llanto del bosque y las olas.// Un blanco callejón lleno de gente/ besa la niebla, pero ser confuso/ no perfuma tu obra, y el rechazo/ de intolerancias,

a veces tan solo, // virtud le infunde. Ofrecenos tu norte, / el resplandor perfecto del acorde, / y la bondad ya no será dilema. // Se aferra el pensamiento a tu recuerdo, / tú, la roca final, el gran poema / sonoro y solo, altivo, del cinema».

Pero la influencia del cine sobre Brossa no proviene sólo del hondo cine expresionista europeo y de su atormentada temática que mezcla reflexión ética y religiosidad, sino también del divertido cine americano de los años treinta y cuarenta. Tal es el caso de «Sextina a Busby Berkeley, el mago del musical» donde celebra la vida y la obra de este director y coreógrafo americano que revolucionó el cine musical de los años treinta. B. Berkeley realizó varias películas para la Warner y ha pasado a la historia del cine por algunos hallazgos técnicos propios, como el colocar la cámara sobre la coreografía, lo que conseguía que la mirada del espectador volara sobre la escena y contemplara formas cambiantes de gran belleza. El cine de este realizador ayudó a que el gran público americano, aquejado por la crisis de finales de los años veinte, buscara refugio en un mundo de lujo y fantasía que lo alejaban de las consecuencias desastrosas de la Gran Depresión. Y esto es justo lo que retrata Brossa en este poema: las chicas y sus piernas que forman estrellas, que se convierten en ramilletes de flores y que son pulpa de un fruto que se agita al ritmo de la alegre música. El poema completo es: «Un bosquecillo de chicas. / Años luz del teatro. Son las lunas / que dan vueltas en los estudios Warner / y que han abierto al cine nuevos círculos; / pulpa son de otros frutos brazos, piernas. / Tan sólo el cine consiguió ese ritmo. // Allá al fondo, a flor de ritmo, / se hace y deshace el nudo de las chicas; / por el calidoscopio de unas piernas / contemplamos el aro de las lunas; / cada centro da origen a mil círculos / en los films musicales de la Warner. // ¡Buen olfato el de los Warner! / Un mar de encajes que consigue el ritmo / y cae desde el más alto de los círculos. / Se lanza el ramillete de las chicas. / ¿Cuáles son las primeras: soles, lunas? / ¿Grandes estrellas sólo hechas de piernas? // Las cámaras son las piernas. / El sino que ha nacido de la Warner / gira encima del fuego con sus lunas; / parece lejos todo: atrae al ritmo / de la caballería de las chicas, un mosaico de ángulos y círculos. // Cuadros vueltos en círculos, / en la alta copa de un árbol de piernas / el tránsito geométrico de chicas / es ala alegre de los films de Warner. / También el agua empuja, vibra el ritmo: / ánima sola de un millar de piernas / (contra la opinión técnica), en la Warner / baila la cámara, no ya las chicas. // Fanal de chicas, inventadas lunas... / Inauguró la Warner nuevos círculos / con piernas que no pierden nunca el ritmo».

Siguiendo la estela del libro ya citado de Alberti, Brossa rinde también un homenaje a los grandes actores del cine mudo. La composición, que es un soneto con tres tercetos titulado «Antes de los Marx», se construye como una enumeración de actores que realizan alguna acción. Sólo en la conclusión aparece la voz del sujeto lírico para expresar cuál es su cómico preferido, aquel que es el «rey de los gags»: «Keaton por la maroma del tejado. / Langdon coge tomillo y sube al Ford. / Laurel y Hardy comen sin pudor. Linder a contraluz se va de lado. // Chaplin reposa triste sobre un prado. / Harold Lloyd en el puerto estibador. / Keaton abre una tienda al pormayor. / Larry Semon ensucia lo lavado. // Laurel contempla un camino sin fin. / Langdon, de fiesta, no acierta la rima. / Hardy se pincha con un peine estrecho. // Linder, espada en mano ante el derecho. / Chaplin se limpia manchas de carmín. / Y Keaton se despeina con la lima. // Todos maestros de la pantomima; / pero de todos el rey de los gags / me parece, sin duda, Harpo Marx».

Además de estos poemas, en «La piedra abierta» se incluye el texto «Film» en el que J. Brossa alude a su película «Cua de cuc» (cuyo título proviene de un juego de palabras catalán que significa «cola de gusano»). El breve fragmento indica que el mencionado film tiene como finalidad «poner al descubierto el poder de sugestión del espectáculo cinematográfico». Pero en tan corto espacio también critica al cine «nefasto cuando no consigue otros fines que el lucro y la dispersión». A este cine le llama seguidamente «artística y humanamente caduco y castrador» y no es otro que el reflejo «de la sociedad que cínicamente hace de él un arma de afianzamiento». En este escrito nos hallamos ante algunas de las ideas cinematográficas que sustentaron la creación de Brossa, quien no sólo fue guionista (por ejemplo, en su época de Dau al Set, escribió «Foc al Cántir»), sino que también mantuvo una estrecha colaboración con Pere Portabella, artista relacionado con la llamada Escuela de Barcelona.

La Escuela de Barcelona es un movimiento cinematográfico que nació a finales de los años sesenta y que congregó a un importante número de escritores, pintores, directores, actores... que se propusieron introducir los movimientos cinematográficos punteros que estaban desarrollándose tanto en América como en Europa, haciendo converger diversas disciplinas artísticas. Heredera de la «Nouvelle Vague» francesa y el «New American Cinema Group», los ideales de la Escuela de Barcelona aparecieron en la revista «Nuestro Cine» en 1967 y supusieron una renovación que iba contra el cine español de aquellos momentos y también contra el cine comercial americano. El pre-

supuesto principal era la audacia estética que llevaba a buscar las raíces de este nuevo cine en el surrealismo o, incluso, en las enseñanzas dadaístas. Este deseo de vanguardismo se completaba con el deseo de un cine no profesional que rompiera con el lenguaje cinematográfico al uso y que se alejara de la gran industria. Por esto se desarrolló la interdisciplinariedad y la colaboración entre artistas de diversas ramas; además se reivindicó el autodidactismo y se apoyó la interpretación de actores no profesionales. En el fondo de sus presupuestos la Escuela de Barcelona alentaba una lucha contra el control que la dictadura franquista ejercía sobre cualquier forma de arte, lo que tuvo como consecuencia que la censura actuara con frecuencia contra sus producciones. Con P. Portabella, Brossa realizó cuatro películas que siguen los presupuestos anteriores: «No contéis con los dedos» (1967), «Nocturno 29» (1968), «Cuadecuc-Vampir» (1970) y «Umbracle» (1972).

En tercer lugar se pueden hallar poemas que, sin mencionar directamente a actores o al cine, lo recuerdan por su forma compositiva, basada fundamentalmente en la yuxtaposición de diversos elementos que parecen imitar los planos que se suceden de un «film noir». Esto ocurre en «Un espía ronda por las calles de Washington»: Un hombre lleva abrigo y botines grises./ Pasa una mujer, muy guapa, enlutada./ Un muchacho, con gafas de miope, explica con profusión de detalles/ cómo es el que le ha sustituido en el cargo. Un hombre con una cicatriz en la mano, sale apresuradamente de un edificio/ con una cartera bajo el brazo./ Un transeúnte se queja de que es indigno cómo atropellan a la gente por la calle./ Pasa un muchacho con un viejo encorvado./ Un militar, huraño, sube a un coche, que arranca./ Una mujer entra en una óptica./ Un hombre se mete en una cabina telefónica./ Pasan

grupos de jóvenes./ Un hombre, que lleva bigotes, se quita las gafas».

Este tipo de composiciones abundan en la obra de J. Brossa y en el fondo de todas ellas late lo que él mismo expone en «Sumario Astral» al escribir «En forma humana/ y habitado por el lenguaje,/ tiro los dados/ y abro los libros». La cita de Mallarmé resulta meridiana y en ella se expresa la idea de que la creación poética, siguiendo al lenguaje musical, debe basarse en la amalgama impresionista de elementos diversos, liberados incluso de carga semántica lógica. Aquí vuelve a unir J. Brossa poesía y cine: ahora en su forma misma de creación. Esta poesía que recoge lo cotidiano y que parece la lente de una cámara que refleja objetivamente la anodina realidad, como puede leerse en «Un hombre estornuda»: «Un hombre estornuda./ Pasa un coche./ Un tendero echa la puerta metálica./ Pasa una mujer con un garrafón lleno de agua./ me voy a dormir./ Eso es todo». El cine es para Brossa la continuación natural de la poesía: ambos se confunden en sus fines y en sus formas. El cine transporta a otros lugares y otros tiempos, según el poema «Ventana temporal»: «Y, cuando se apaga el proyector, no queda/ sino una tela blanca». Tela blanca que puede parecerse al papel que desafía al poeta. «Chinesco» es un hermoso poema que muestra la identidad del cine y la poesía: «El poema recibe la sombra de las manos,/ el aparato de cine más antiguo».

Notas

¹ La entrevista fue publicada en el suplemento «Culturas» de *Diario 16* con fecha de 3 de junio de 1986. El periodista entrevistador fue Alfonso Alegre.

² Entrevista realizada por Antonio Zaya en *El Europeo*, 7 de diciembre de 1988.

³ Todos los poemas están extraídos de *La piedra abierta*, antología editada por Galaxia de Gutenberg/Círculo de Lectores en 2001.