

Margalida Pons
Josep Antoni Reynés
(editors)

Lírica i deslírica

Anàlisi i propostes de la poesia d'experimentació



Margalida Pons
Josep Antoni Reynés
(editors)

Lírica i deslírca:
anàlisis i propostes de la poesia
d'experimentació

Edicions UIB
2012

© del text: els autors, 2012
© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2012
Primera edició: setembre de 2012
Disseny de la coberta: Edicions UIB

El dibuix de la coberta
és d'Enric Casasses
i es va publicar al full *Obra d'Artesà*,
de l'Ateneu Artesà de Gràcia,
la primavera de 1986.

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

Impressió: Taller Gràfic Ramon
ISBN: 978-84-8384-223-2
DL: PM 716-2012

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.

Sumari

PRESENTACIÓ. LÍRICA, DESLÍRICA I REVERSIBILITAT, <i>Margalida Pons</i>	7
<hr/>	
ITINERARIS I DERIVES CRÍTQUES	
DE LA PARAULA A LA IMATGE. EL REPTE DE LA POESIA VISUAL, <i>Enric Bou</i>	19
LA POESIA CATALANA DELS ANYS VUITANTA I NORANTA A LA LLUM DEL PENSAMENT DE PAUL FEYERABEND, <i>Manuel Guerrero Brullet</i>	37
«NORD ENLLÀ, ON DIUEN QUE LA GENT ÉS NETA I NOBLE, CULTA, RICA, LLIURE, DESVETLLADA I FELIÇ». UNA DIMENSIÓ SEPTENTRIONAL EN LA POESIA DE VICENT ANDRÉS ESTELLÉS, <i>Dominic Keown</i>	49
CARLES HAC MOR CONTRA LA POESIA, <i>Jordi Marrugat</i>	65
CINTURONS DE CALMES I EXPERIÈNCIA CANSADA A <i>LATITUDS DELS CAVALLS</i> (1971-1972), DE FRANCESC PARCERISAS, <i>Montserrat Roser i Puig</i>	97
METALINGÜÍSTICA I METAPOÈTICA: LA DEFINICIÓ COM A OBERTURA, L'OCULTAMENT COM A AFIRMACIÓ, <i>Margalida Pons</i>	111
PUBLIC POETRY PERFORMANCES OF THE 1970S AND 1980S: RECONSIDERATIONS OF POETIC LICENCE, <i>Cornelia Gräbner</i>	141
<hr/>	
POÈTIQUES	
DE LA NO-POÈTICA, <i>Carles Hac Mor</i>	163
FRAGMENTS (I MANLLEUS) EN UNA POÈTICA, <i>Victor Sunyol</i>	167
SOBRE L'ÈTICA EN L'ART D'ACCIÓ, <i>Bartomeu Ferrando</i>	185
POÈTICA, <i>J. M. Calleja</i>	193

Enric Bou

Universitat Ca' Foscari, Venècia

En aquesta presentació vull tan sols proporcionar uns instruments mínims per entendre les relacions entre un tipus de literatura basada exclusivament en el text i un altre en el qual la imatge ocupa un lloc privilegiat. Ho faré a partir d'una visió històrica del paper de la poesia visual en les avantguardes i els efectes posteriors que ha tingut en el món de l'art i de la comunicació. Llegir i mirar la poesia visual ens fa replantejar la nostra actitud com a lectors —ens fa llegir més a poc a poc, perquè el missatge atreu l'atenció sobre ell mateix—, i fins i tot ens fa examinar sota una nova llum l'operació de llegir. O, almenys, «mirar-la» amb nous ulls, perquè ens atensem molt al nucli de la creació del signe lingüístic: a l'establiment d'unes zones de confusió —o d'ambigüitat— entre el significat i el significat. Per mitjà del repàs d'exemples de la tradició de la poesia visual es pot comprovar com progressa el concepte d'obra *oberta*. D'uns missatges estrictament unívocs en l'antiguitat arribem a uns de notablement complexos en el segle XX: plurisignificatius, amb recurs a la connotació, que exigeixen la participació activa del lector per tal de llegir dibuixos o mirar textos.

El caràcter experimental de la literatura, de la poesia en particular, és inherent a la mateixa acció d'escriure i de renovellar els mots de la tribu. Els antics poetes grecs van fer provatures de poesia visual amb el que ells anomenaven *technopaegnia*. Carles Miralles ha apuntat una explicació per justificar el sorgiment d'aquesta poesia experimental a Grècia. Segons ell, en una societat en què predominaven tres gèneres literaris com l'oratoría, la historiografía (que desplaçà el mite) i la comèdia (el moment del triomf d'Eurípides), hi havia un gènere que anava de baixa: la poesia lírica. És en aquest ambient que sorgeix un poeta com Cal·límac, concentrat en els llibres, allunyat del món real. D'aquest allunyament de la realitat i del subsegüent procés d'intel·lectualització neix el desig de l'experimentació amb els mots, que arriba a un extrem màxim en el cas de Símmies de Rodes:

se inicia con fuerza, la relación entre la escritura del poema y el lugar donde ésta tiene lugar, el papiro. Las palabras, conducidas por un ritmo acomodaticio y sofisticado, dibujan ahora diversas formas, relacionándose con el significado total: los significantes dibujan ingenuamente —gráficamente— la realidad significada; los poemas de Simias dicen un huevo o un hacha y son, a la vez, sobre el papel tales cosas. Se produce ahora el antecedente más antiguo de los caligramas, carmina figurata, poemas escritos donde el significante como dibujo y el significado como significado coinciden (Miralles, 1981: 56).

¹ Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca FFI2009-07086.

Aquesta tradició d'experimentalisme radical ha rebut diversos noms: *technopaegnia*, *carmina figurata*, *calligrammes*, *tavole parolibere*, *Figurengedicht*, *Bildgedicht*. En definitiva, combinacions de mots que formen un dibuix.

El repte que significa la poesia visual pot ser llegit de diverses maneres. Té una important dimensió històrica —que s'accentua de manera considerable amb la renovació de la poesia que es produeix al llarg del segle XIX, amb el romanticisme i el simbolisme— i és també un repte formal, de renovació dels models de què disposaven els artistes per expressar-se i experimentar. Les formes de l'antigor són superades per l'explosió de les avantguardes amb unes contribucions ben específiques que després seran ampliades, en els anys seixanta, amb la poesia concreta, el lletrisme, etc. Resumint-ho de manera molt ràpida, la transformació tan profunda que representa la poesia visual es justifica en una doble perspectiva: *a)* no és sinó una evolució lògica de plantejaments poètics preexistents que arriben de la poesia grecollatina i barroca, però que maduren a finals del segle XIX amb obres com *Un coup de dés* de Mallarmé i la revolució imposada per les avantguardes; *b)* el romanticisme opera una sèrie de transformacions clau que són aprofitades posteriorment pel simbolisme. Entre aquestes transformacions destaquen el conreu del vers lliure, la difusió del poema en prosa i una sèrie de canvis estètics i morals. El món d'inicis del segle XX, hereu de les profundes transformacions del segle XIX, és un món diferent, exultant i a la recerca de nous camps d'experimentació. La poesia visual li ve com anell al dit, o, com diuen en anglès, *és a marriage made in heaven*.

Amb tot, cal advertir que l'experimentalisme ha tingut detractors de pes. L'opinió de Michel de Montaigne sobre les formes visuals de l'antigor ens posa sobre aquesta pista. Com diu als *Essais*:

Il est de ces subtilitez frivoles et vaines, par le moyen desquelles les hommes cherchent quelquefois de la recommandation: comme les poëtes, qui font des ouvrages entiers de vers commençans par une mesme lettre: nous voyons des oeufs, des boules, des aisles, des haches façonnées anciennement par les Grecs, avec la mesure de leurs vers, en les alongeant ou accoursissant, en maniere qu'ils viennent à représenter telle, ou telle figure. [...] C'est un tesmoignage merveilleux de la foiblesse de nostre jugement, qu'il recommande les choses par la rareté ou nouveleté, ou encore par la difficulté, si la bonté et utilité n'y sont joinctes (Montaigne, 1962: 428).²

Cal, doncs, parar atenció i que no ens donin gat per llebre. Amb tot, la crítica de Montaigne detecta els casos més coneguts d'experimentació amb la poesia visual.

Però anem per parts. Què és poesia visual? Segons la definició de Willard Bohn, la poesia visual és «poetry meant to be seen» (1986: 2).

² La citació correspon al capítol LIV, «Des vaines subtilitez».

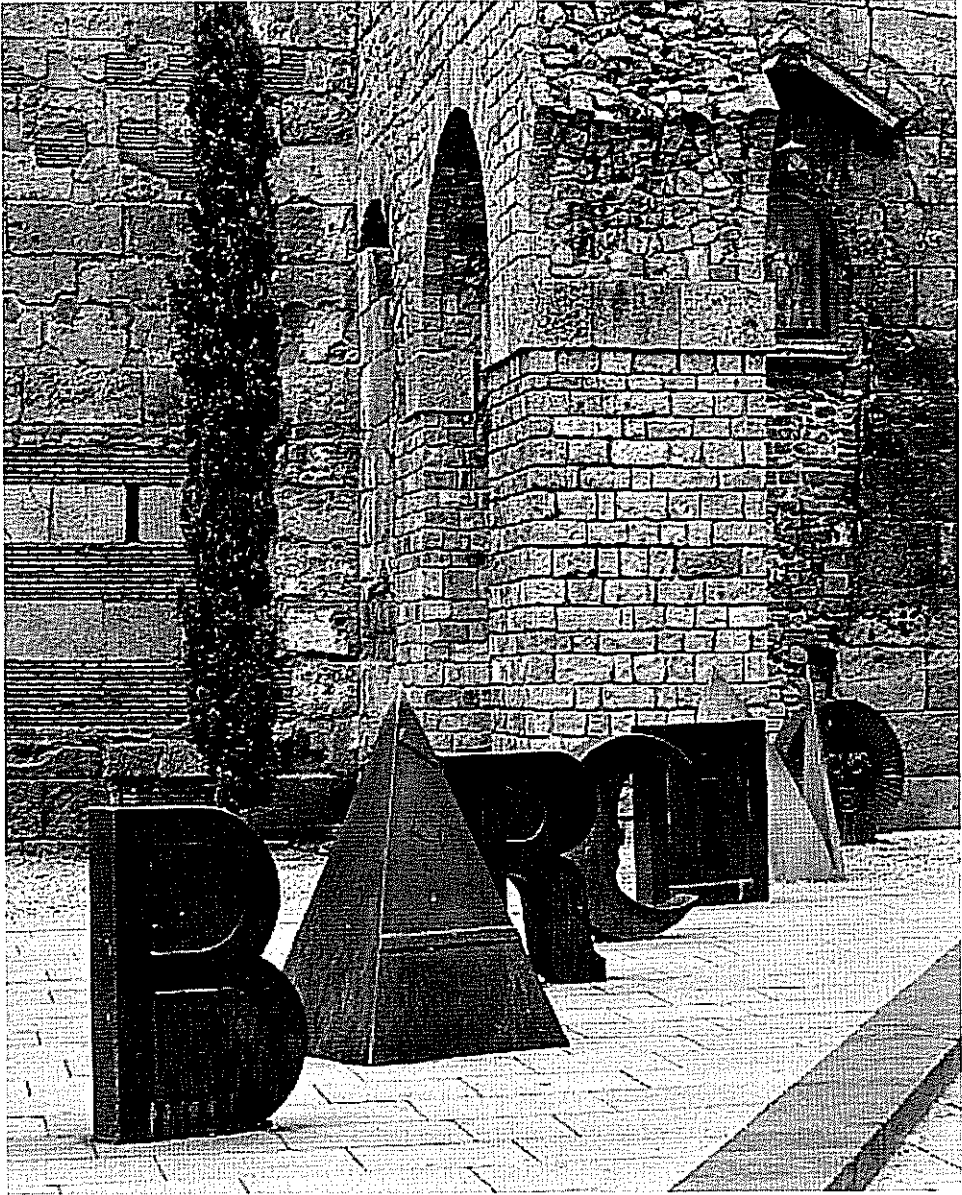


Figura 1. Joan Brossa, Barcino.

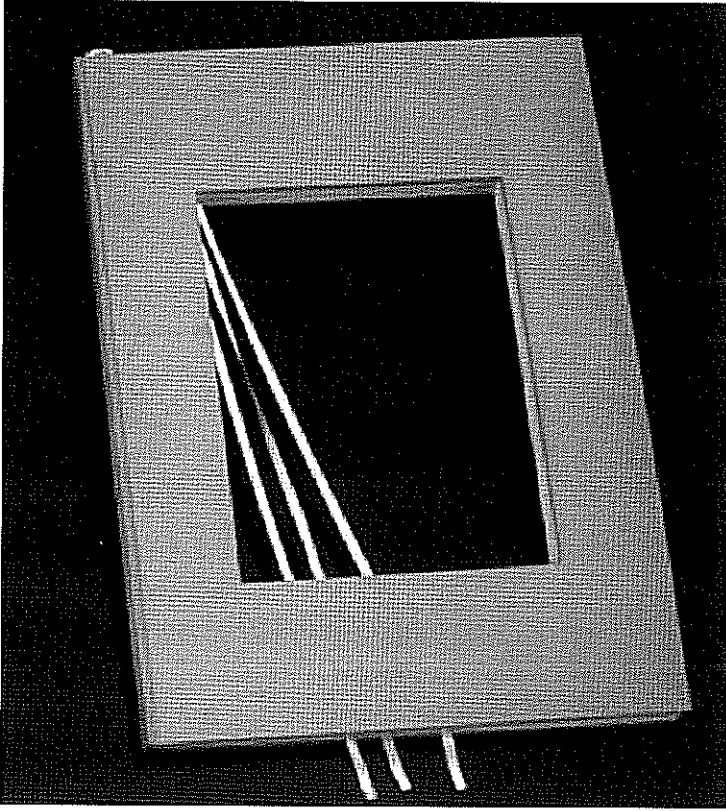


Figura 2. Vincenzo Agnetti,
«Libro dimenticato a memoria»

Aquest tipus de poesia és detectable al llarg de tota la història de la cultura occidental, però, curiosament, ha estat practicada amb més intensitat en aquells moments en què s'ha produït un interès alt per la interrelació entre arts plàstiques i literatura. La poesia visual coincideix amb moments en els quals impera una ètica que propicia el risc, la necessitat de gosar fer coses diferents. Tres poetes-artistes diferents ens donen una mesura de l'experimentació. Joan Brossa, en les lletres-escultures que componen el mot *Barcino*, recrea al peu de la muralla romana de Barcelona la història de la ciutat, bo i evocant alguns components d'un imaginari urbà inventat, d'eco neotradicionalista: el sol i la lluna (*fig. 1*). Vincenzo Agnetti, en l'escultura «Libro dimenticato a memoria» (1970), ens fa pensar en la convenció de l'aprenentatge i com el lector absorbeix les lletres/paraules d'un llibre, que passen de la materialitat del paper a la immaterialitat de la ment, a la memòria (*fig. 2*). El poema de Guerau de Liost «Revetlla», malgrat que és obra d'un autor no experimental, ens ajuda a entendre la pressió de les actituds d'avantguarda.

Lluna, barraca barroca;
 palp policíac del vent;
 grills, musiqueta que toca;
 taxi, pujol de forment.
 Passa, nocturna boirina,
 àvola fembra del xal,
 xal de penombra que fina,
 ombra de nit i de mal.
 Obre del taxi la porta.
 Fica't a dintre llisquent.
 Deixa-t'hi caure somorta.
 Para el motor del torrent.

En aquest poema són importants la musicalitat, el ritme i la construcció de dos mons paral·lels: nit de natura i nit de ciutat.

De fet, en aquests tres exemples tenim alguns dels ingredients més importants de la poesia visual. Són lletres fetes amb dibuixos, amb un component conceptual: un llibre i una frase que li dóna la volta, ens el presenta a l'inrevés. I amb un fort component metafòric: cal imaginar, visualitzar una altra realitat. És realitzar el principi de Pierre Réverdy tal com era citat en el Manifest Surrealista de 1924: «L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de la réalité poétique» (Breton, 1973: 31).

Reconeixem una actitud d'investigació hereva directa del romanticisme i del simbolisme. Del romanticisme deriva l'actitud d'atrevir-se a buscar noves coses. La llibertat de creació enfrontada als cànons i les impositcions del neoclassicisme. L'experimentació en la barreja de gèneres, el rebuig de les normes. La importància dels sentiments i la política (llibertat) que també s'aplica al terreny de l'art; o la importància dels sentiments, les emocions i les passions (trionf de l'amor, del patiment, de l'odi). I, també, la força que tenen la imaginació i la fantasia, o l'exotisme. La imaginació i la fantasia prenen relleu enfrontades al racionalisme classicista dels il·lustrats. Se'n deriva l'irracionalisme (la força de l'instint) i la concepció del poeta com a vident: l'instint s'oposa a la raó i les situacions límit s'oposen a l'equilibri i l'harmonia. Es desenvolupa un art secular que parla de la vida interior de l'ésser humà. Per la seva banda, el simbolisme accentua la recerca interior i la veritat universal a partir d'un rebuig del materialisme i del pragmatisme del món industrial. També s'incrementa el valor conceptual de l'obra d'art, l'obra entesa com a jeroglífic que cal desentrellar. Les reformes tècniques impliquen el vers lliure i el poema en prosa.

Escriptors com Novalis (i Maragall) poden exemplificar aquesta idea del poeta vident. A ell devem el concepte que la poesia és la religió originària de la humanitat. Novalis cerca un idealisme màgic que combini potència espiritual i creació literària. Aquest idealisme té com a objectiu sintetitzar formes diferents com el subjecte i l'objecte, i alhora pretén aconseguir gràcies a la imaginació creadora una harmonia global que Novalis anomena, seguint els neoplatònics, l'Edat d'Or. En particular, en la seva novel·la inacabada (traduïda per Maragall) *Enric d'Ofterdingen* (1876), apareix l'expressió *la flor blava* (*Die blaue Blume*), una flor que simbolitza l'amor absolut que Enric porta a Mathilde, però també la unió del somni i del món real, un dels grans objectius del romanticisme. Per a Novalis el poeta genuí és sempre un sacerdot. Novalis definí la poesia romàntica com l'art de fer aparèixer l'estrany d'una manera atractiva, com l'art de convertir un tema en remot i alhora familiar i plaent. El secret era donar una aparença misteriosa a allò ordinari, la dignitat d'allò desconegut a allò que és familiar i un sentit infinit a allò que és finit i concret.

En l'*Elogi de la paraula*, Joan Maragall posà en solfa i adaptà molts d'aquests conceptes, que provenien del romanticisme alemany. Ell fou l'autor del pròleg i de la traducció del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis:

Doncs jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món, perquè en ella s'abracen i's confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la nostra naturalesa.

[...]

Aixís parlen també'ls poetes. Són els enamorats de tot lo del món, i també miren i s'estremeixen molt abans de parlar. Tot ho miren encantats i després se posen febreros i tanquen els ulls i parlen en la febre: llavors diuen alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, del caos ne surt la llum.

I aixís la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví del vers, veritable llenguatge de l'home (Maragall, 1990: 23).

Escriptors com Edgar Allan Poe, Baudelaire (el seu traductor al francès), Rimbaud i Mallarmé, entre d'altres, són etapes clau d'una transformació de l'art i de la poesia. Rimbaud deia en les *Cartes del vident*:

El poeta es fa vident mitjançant un llarg, immens i raonat desbaratament de tots els sentits. Totes les formes d'amor, de sofrença, de follia; cerca ell mateix, exhauereix en ell tots els verins, per a no guardar-ne sinó la quinta essència. Inefable tortura en la qual necessita tota la fe, tota la força sobrehumana, en la qual esdevé entre tots el gran malalt, el gran criminal, el gran maleït —i el Savi suprem! Car arriba a l'inconegut! Puix que ha cultivat la seva ànima, ja rica, més que ningú! Arriba a l'inconegut, i quan, esbalaït, acabaria per perdre la intel·ligència de les seves visions, les ha vistes! Que rebenti en el seu salt per les coses inaudites i innomenables: vindran altres horribles treballadors, començaran pels horitzons on l'altre s'és ensorrat! (Rimbaud, 1991: 25-26).

Arribats a Mallarmé, la transformació de la poesia es concreta en l'expressió d'una realitat interior, en les paraules amb sentit musical, en la relativa importància del sentit i en la intel·ligibilitat, que arriba a un màxim amb el poema *Un coup de dés*.³

L'eclosió dels moviments d'avantguarda en el primer terç del segle xx s'ha de relacionar amb l'assentament d'aquesta tradició de la ruptura que cerca la dissonància. La ruptura amb l'art establert fou defensada per grups importants d'escriptors i d'artistes al llarg del segle XIX, que començaren d'anomenar-se «avantguardistes» ells mateixos i aconseguiren d'imposar la marginalitat com a moda (Hardt, 1984: 50-57). Les avantguardes es fonamenten en una nova iconografia urbana: grans avingudes, l'asfalt, els anuncis lluminosos, els gratacels, la funcionalitat i l'asèpsia dels autòdroms o de les clíniques, etc.; la incorporació de la màquina com a nou objecte artístic, exemple de «bellesa»; de primer, la llum de gas, i després, l'elèctrica, el telègraf, els tramvies, els automòbils, els aeroplans, etc.; el cinema, que, a nivell tècnic, posa en un primer pla la fragmentació i el muntatge, és a dir, el pur artifici, contribueix a la creació de grans mites personals, que van de Rodolfo Valentino, la Garbo o la Dietrich als bigotis d'Adolphe Menjou. En són exemples la marginació sentimental de Charlot o la impassibilitat de Buster Keaton, aspectes que són poetitzats per Rafael Alberti en el llibre de poemes-filmets *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929); i l'esport, que en la societat industrial es va convertir en una de les activitats de lleure més representatives, i va contribuir a la mitificació de la màquina i de la velocitat i a la idea de joc i de lluita.

Tota aquesta sèrie de transformacions es tradueix en unes propostes ben concretes que són lligades als moviments d'avantguarda d'inicis del segle xx: les d'Apollinaire, en els poemes-conversa i els cal·ligrames; o les de Marinetti en la seva transformació de la tipografia i els referents de bellesa: «il lirismo è semplicemente la facoltà rarissima di inebbriarsi della vita e di inebbriarla di noi stessi». I, a partir d'aquí, justifica, amb una metàfora, que qui posseeix «questa facoltà lirica» es troba «in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto, ecc.)» i ha de reportar «immediatamente dopo» les «impressioni avute», les seves tres grans propostes estètiques: la destrucció de la sintaxi, la imaginació sense fils i les paraules en llibertat (Marinetti, 1980: 2). Els dadaistes van posar l'accent en l'atzar i en l'absurd. I els surrealistes, en l'estat del presomni i, sobretot, en la reivindicació del somni i la follia. André Breton i Philippe Soupault, inspirats en Freud, fan experiències d'escriptura automàtica. El pas més agosarat, el fa Salvador Dalí en inventar-se el mètode paranoicocrític: «L'activité paranoïaque-critique» és un «méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interpretative-critique des phénomènes délirants» (Dalí, 1935: 16).

³ Accessible a <<http://issuu.com/forlane/docs/coupededes?mode=embed&documentId=080318111642-3a2f96be91a47e5b515f7fd9f6a782a&layout=white>>.

1. POESIA VISUAL I AVANTGUARDA

La necessitat de noves formes expressives, més completes i dinàmiques, empenyé les avantguardes a interessar-se per la poesia visual. L'inici d'aquest interès, cal relacionar-lo amb els esforços complementaris de futuristes i cubistes. En tots dos casos cal entendre l'interès com un pas important en el rebuig de la retòrica rebuda. A partir d'una contribució simbolista, el vers lliure, assajaren d'explotar fins als límits les possibilitats que ofería aquesta innovació. La revolució que significà el poema en prosa implicava també una obertura vers noves experimentacions. Ho prova l'exclamació de Marinetti publicada el dia 11 de maig de 1912 en el *Manifesto tecnico della letteratura futurista*: «Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!» (De Maria, 1973: 84). Un any més tard, en el manifest *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, de l'11 de maig de 1913, Marinetti ho reblava: «Per immaginazione senza fili io intendo la libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura» (De Maria, 1973: 104). Aquesta declaració complementava el valor i les possibilitats que l'escriptor italià atribuía a l'alteració de l'ús tradicional d'altres recursos expressius: l'ús dels verbs en infinitiu; els adjectius semafòrics (adjectiu far o adjectiu atmosfera) separats del substantiu; o bé la incorporació al text de les onomatopeies i els signes matemàtics. En essència aquesta era la base per a la «rivoluzione tipografica»: «La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli escoppi dello stile che scorre nella pagina stessa» (De Maria, 1973: 108).

Cubistes i futuristes, doncs, reobriren les portes a una determinada experimentació amb mots i imatges, i progressaren de manera sensible en aquella vella pruija de molts escriptors i pintors d'atansar les dues formes d'expressió. Mario Praz ha vist amb exactitud com les provatures d'uns i altres eren una forma d'art abstracte, «disociación violenta de la oración respecto de todo tema; reducción de la misma a mero signo gráfico para el ojo y sonoro para el oído» (Praz, 1967: 207). Segons Praz (1967: 213), les afinitats entre poesia i pintura són explicables, en part, per l'existència de bons escriptors que són també pintors i de pintors que són bons escriptors.

Apollinaire era molt conscient dels deutes amb la tradició i d'allò que l'en separava. Quan començà d'escriure (o compondre?) cal·ligrames hagué de suportar els comentaris mofetes d'alguns crítics que l'acusaven de no innovar, i de limitar-se a seguir la tradició. El 22 de juliol de 1914 Apollinaire els contestà a *Paris-Midi*: «Les figures uniques de Rabelais et de Panard sont inexpressives comme les autres dessins typographiques, tandis que les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout aussi expressifs que les mots qui le composent. Et là, au moins, il y a, je crois, une nouveauté» (Bohn, 1986: 47). Apollinaire era molt conscient del valor innovador, del fet que s'inspirava en una tradició de poe-

sia visual i la recuperava, però també del fet que introduïa un salt qualitatiu. Donava importància al valor significatiu de les imatges representades, però també al valor de la combinació d'aquestes amb els mots que les dibuixen. Els textos visuals compostos pels avantguardistes són notablement més complexos que els dels seus antecessors en el conreu del gènere. Per això pot ser útil d'apuntar una gramàtica mínima del cal·ligrama, com una mena d'instruccions elementals per operar com a lectors davant del text. Un cal·ligrama planteja una lectura complexa i, sobretot, diferent de la de qualsevol altre text: perquè sempre hi ha implícita una forta càrrega simbòlica que cal desxifrar; i perquè té un estatus pròxim al d'un quadre. En el resultat de la lectura és important la intervenció activa del lector.

Això implica un procés específic de lectura: *a)* el lector percep les formes visuals i n'extreu un o més missatges visuals instantàniament; *b)* bo i retenint aquestes imatges en la memòria, sotmet el text a l'operació de cercar una interpretació consistent per mitjà d'un procés d'anticipació i retrospecció (Bohn, 1986: 66-67). Cal afegir que quan el receptor assaja d'interpretar el missatge, en el nivell referencial, ha de jugar amb tres tipus d'informacions: l'estrictament visual (el dibuix), la que relaciona el dibuix i el text, i la que proporciona el text *per se*, com a acte de parla. D'aquí deriva que la poèticitat del missatge depengui de la combinació d'aquestes

tres possibilitats amb major o menor intensitat: d'una manera molt referencial —directa i denotativa— en l'antiguitat clàssica; i totalment ambigua —jugant a fons la carta de la connotació— en el cas de les avantguardes.

2. TIPOLOGIES

En primer lloc cal parlar de l'alliberament de la paraula. Destaquen dues tècniques que, fins a cert punt, corresponen a moviments concrets i literatures nacionals: les paraules en llibertat i el cal·ligrama. Les paraules en llibertat són característiques dels futuristes italians. L'alliberament es produeix en la pàgina, seguint l'exemple de Mallarmé, i el cal·ligrama proposat pels cubistes francesos representa la progressiva descomposició del discurs tradicional i l'atansament a les arts plàstiques. En un procés d'increment experimental es purifiquen les tècniques de com-

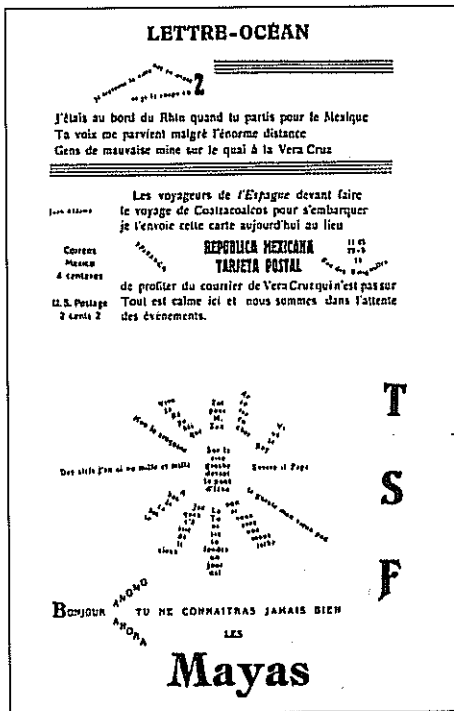


Figura 3. Guillaume Apollinaire, «Lettre-Océan» (primer full).

binació de mots i dibuix, o de reproducció gràfica amb mots. Es combina dibuix i lletra/paraula; s'arriba al cal·ligrama pur, aquell que representa una idea abstracta o bé el moviment. Els exemples més importants, els trobem en el conreu del cal·ligrama que introdueixen els cubistes francesos, en especial en els *Calligrammes* d'Apollinaire. El cal·ligrama és un poema en el qual la disposició gràfica de les paraules en la pàgina forma un dibuix relacionat (per afinitat o negació) amb el que diu el text. Els consells d'Apollinaire per llegir el seu primer cal·ligrama —«Lettre-Océan»— poden ser útils per entendre aquest procés. El

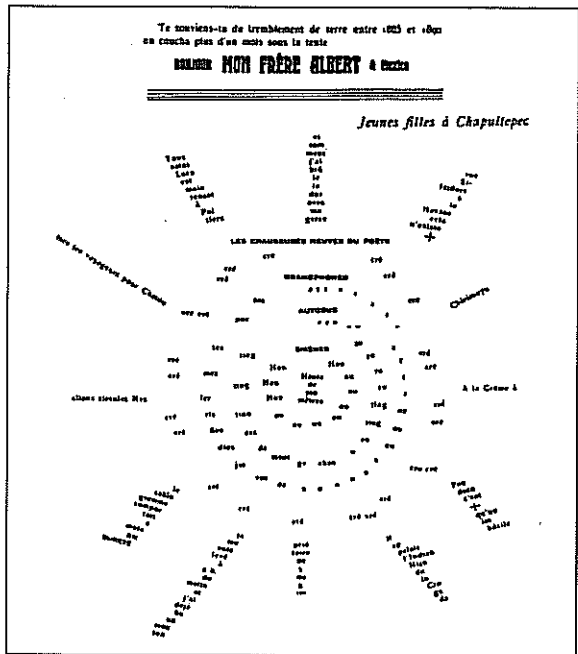


Figura 4. Guillaume Apollinaire, «Lettre-Océan» (segon full).

poema reproduceix una carta adreçada al seu germà Albert, que se n'havia anat a Mèxic (fig. 3 i 4). Apollinaire era conscient que aquell experiment exigia noves maneres de lectura. Si amb la poesia simultaneïsta havia intentat «habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie», ara volia acostumar «l'oeil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche» (Bohn, 1986: 18). El testimoni és decisiu altre cop, no només per la lliçó pràctica que conté, sinó també per la sèrie d'associacions que insinua, en particular amb el referent dels anuncis.

La distribució gràfica i espacial dels elements visuals i verbals del poema crea un doble efecte: de reproducció d'experiències sensorials (la plaça i els elements-mots en disposició circular) i de comunicació (la presència d'elements de collage que remetent a la comunicació i a la distància entre els germans). Les lletres en disposició de mots en llibertat o de record d'un acròstic reblen aquest darrer efecte. Les inicials TSF, remetent a «télégraphie sans fils», la que es realitzava a través de les ondes hertziànes, les mateixes que van impressionar Joan Salvat-Papasseit i li van donar el títol del seu millor llibre, *Poemes en ondes hertziànes*.

En el poema de Corrado Govoni «Autoritratto» (fig. 5), publicat en el llibre *Rarefazioni e parole in libertà* (1915) (Caruso, 1974-1977: 122), es pot observar

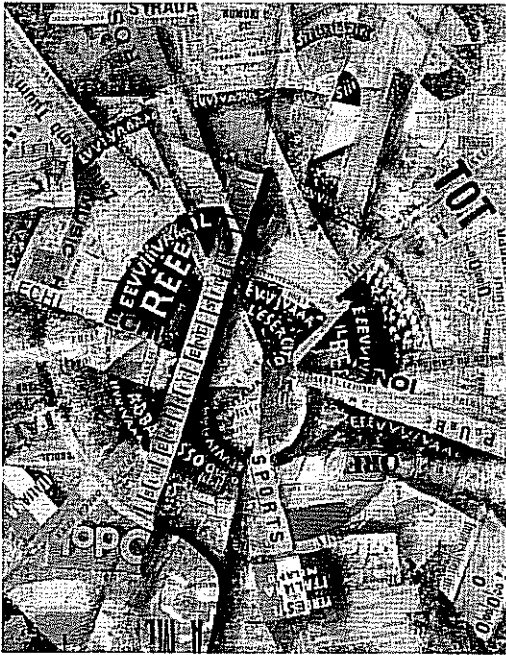


Figura 6. Carlo Carrà, *Manifestazione interventista* (*Festa patriottica – dipinto parolibero*).

alfabets o falsos acròstics. Es promociona la poesia concreta o abstracta. Això es pot comprovar en l'obra en collage de Raoul Hausmann *Critic d'art*. En un article titulat «Definition of Photomontage», Hausmann explicava el poder i la màgia del fotomuntatge:

its contrast of structure and dimension, rough against smooth, aerial photograph against close-up, perspective against flat surface, the utmost technical flexibility and the most lucid formal dialectics are equally possible... The ability to manage the most striking contrasts, to the achievement of perfect states of equilibrium...ensures the medium a long and richly productive span of life.⁴

Combinant detall i visió general, volum i superfície, l'artista cerca un apropament contradictori que es tradueix en obres com *Critic d'art* (fig. 7), en la qual mots sense sentit, expressats a crits, construeixen el fons del pensament d'un crític que té una sabata al cervell i la vista i la boca bloquejades amb un efecte de collage. Un altre bon exemple és l'obra del mateix Hausmann *El fonema kp'erio UM* (1919) (fig. 8), en la qual constatem la presència de mots sense sentit, amb una disposició

⁴ Citació extreta de <<http://paperstreetsupplies.com/art-and-artists/dada-collage-photomontage-by-raoul-hausmann>>.

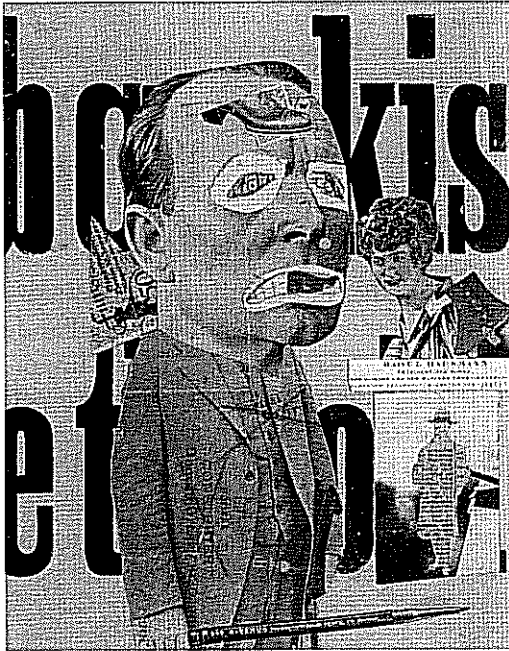


Figura 7. Raoul Hausmann, *Critic d'art*.

tipogràfica que sembla indicar una manera de pronunciar (o entonar) els mots.

La quarta opció és la destrucció dels lligams racionals de la paraula. Els mots encara tenen un sentit com a entitats aïllades, però la sintaxi tradicional resulta capgirada. L'organització del discurs assaja d'imitar el fluir de la consciència i les associacions irracionals d'imatges en els processos de follia preonírics o postonírics, desvirtuant així el discurs convencional. Som en els marges de la poesia estrictament visual. Distingim el monòleg interior, el mètode narratiu segons el qual el novel·lista exposa, sense recórrer al diàleg o a la descripció, els sentiments i pensaments no expressats exteriorment pels personatges. Les imatges hipnagògiques. L'escriptura onírica, és a dir, els flaixos imaginatius, la narració de somnis, amb un major o menor grau de consciència. L'escriptura automàtica útil per a l'exploració i expressió del subconscient. En són exemples també l'antipoema, o l'inventari de paraules o fets de la realitat, com és el cas dels textos de Joan Brossa *Novel·la* i *Em va fer Joan Brossa*.

Finalment, podem considerar la substitució de la paraula. El final d'aquest procés mena a la desaparició de la paraula i a la substitució d'aquesta pels objectes que designa. Són els objectes trobats, en els quals l'expressió lingüística no té cap paper, llevat del títol. Una segona possibilitat l'ofereixen els objectes construïts surrealistes.



Figura 8. Raoul Hausmann, *El fonema kp'erioUM*.

Aquest procés desemboca, més enllà d'aquestes cinc possibilitats de joc amb la paraula, en el silenci, el buit, el blanc, el no-res. Entre els treballs que s'escapen dels nostres objectius, es poden esmentar algunes obres de Marcel Duchamp i de Joan Brossa («Pluja»), els poemes escultura, els poemes corporis, els títols dels quadres de Joan Miró i el joc amb la paraula en l'obra d'Antoni Tàpies.

3. POESIA CONCRETA, LLETRISME, ART SCOTCH

En els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial es desvetllà de nou l'interès per la poesia visual, i sorgí la poesia concreta. Imitant i recreant les troballes de les avantguardes històriques, els aspectes visual i espacial tenen la mateixa importància que la rima i el ritme en la poesia lírica. L'adjectiu *concret* fou utilitzat pels artistes i escriptors brasilers del grup Noigandres, format per Augusto i Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo i els poetes Ferreira Gullar i Wladimir Dias Pino, que el 1956 van fer una exposició internacional a São Paulo i publicaren un manifest. La idea principal del moviment és que utilitzar paraules en una obra visual permet que siguin part de la poesia, i no només vehicles per a les idees. El manifest deia:

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; Pignatari; Campos, 1958 [la traducció és meua]).

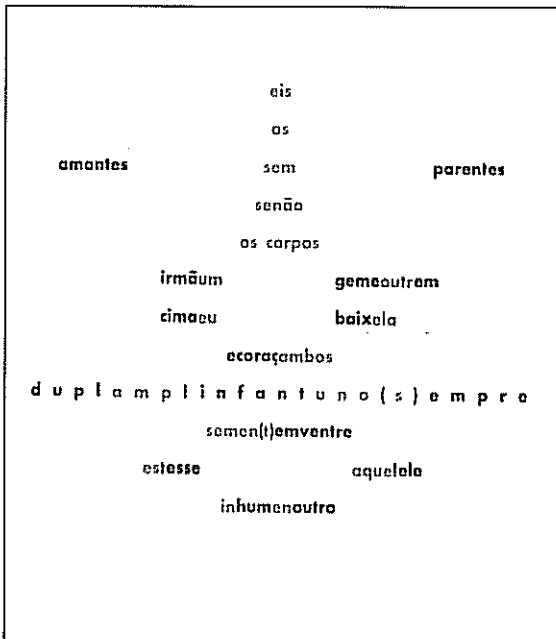


Figura 9. Augusto de Campos, «Eis os Amantes».

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 (cerques, quadrats, triangles) i

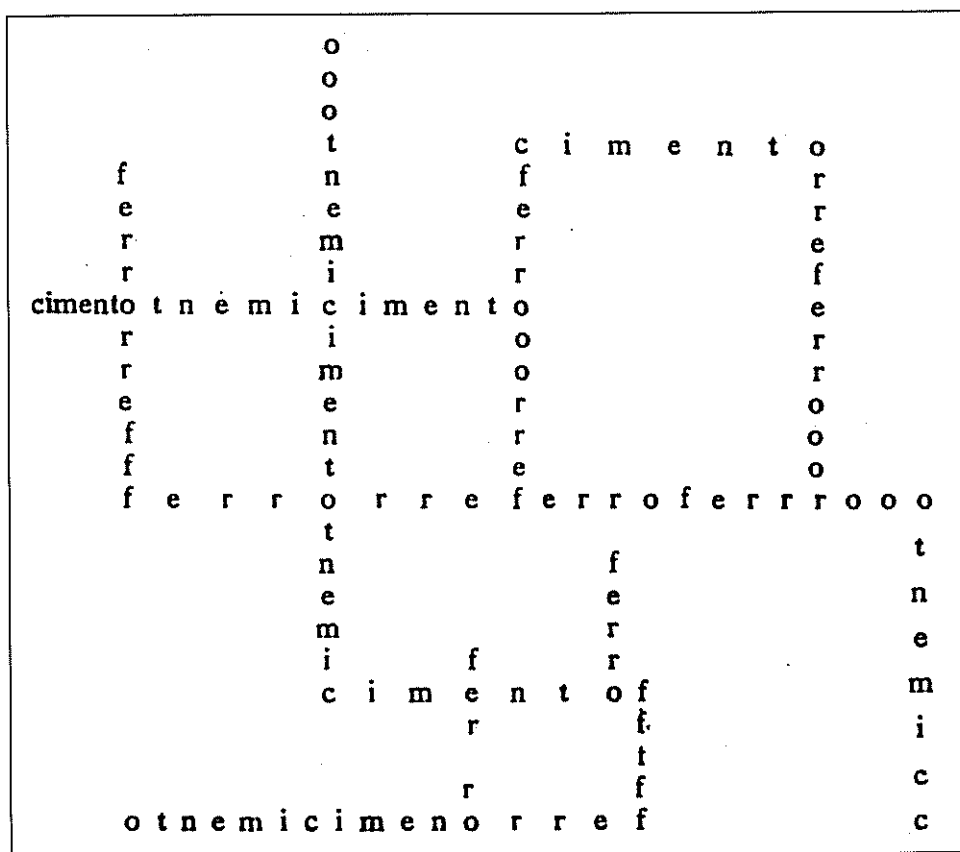


Figura 10. E. M. de Melo e Castro, «Edifício».

les composicions geomètriques que formen estructures associades amb les construccions i l'arquitectura (Clüver, 2007: s. p.).

En el poema «Eis os Amantes» (1953) d'Augusto de Campos es pot comprovar la importància que els concretistes brasilers donen a l'estructuració espacial del sentit a partir d'una disposició gairebé arquitectònica de les paraules (fig. 9). Els poemes tenen forts deutes amb la tradició del cal·ligrama, com també es pot veure en el poema «Edifício» d'E. M. de Melo e Castro, en el qual se subratllen els elements físics que constitueixen un edifici: el ferro i el ciment (fig. 10).

Un altre exemple del desenvolupament de les propostes visuals de les avantguardes històriques és representada pel lletrisme. Aquest és un moviment artístic que perseguia el refinament hiperminimalista de l'art cap a la seva forma més simple i més pura. Segons explica Jean-Paul Curtay a *La Poésie Lettriste* (1974), el moviment va ser creat el 1942 a Romania per Isidore Isou, que llavors només tenia setze anys, i era originalment una resposta al que els seus adeptes interpretaven com l'excés de control del surrealisme per part d'André Breton, i també un intent de fer una po-

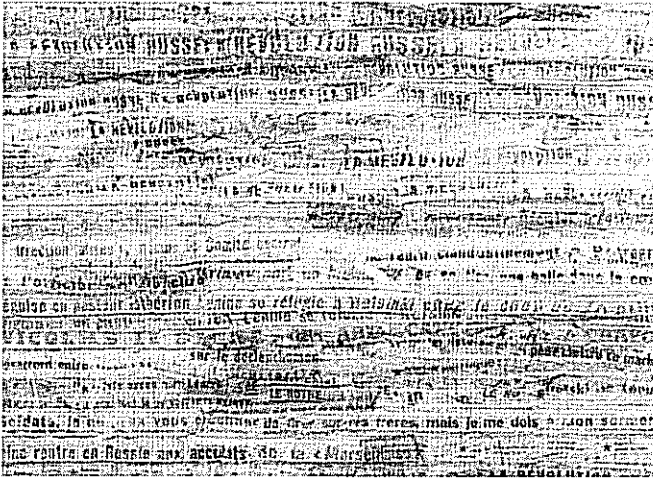


Figura 11. Gil J. Wolman, *La revolució russa*.

el lletrisme buscava un refinament superior a la seva forma original. La punyent simplicitat de l'art lletrista, tot i que encara molt abstracte, marcava un contrast amb el recargolament ocasional del moviment surrealista, encara que ambdós estils tenien les seves arrels en el moviment dadà (Sabatier, 2006).

Una altra iniciativa de renovació de la poesia experimental es pot associar amb el nom de Gil J. Wolman, que fou un artista que hauria pogut ser només un poeta, però que va triar de construir una complexa obra en la qual barrejava poesia, escrits, collages, pintures, cinema i vídeo. És l'artista multidisciplinari per excel·lència que, com Picabia o Duchamp, canvia de suport segons la seva inventiva. El 18 de maig de 1963 Wolman inventa l'*art scotch*, que defineix de la següent manera: «amb l'ajuda d'una cinta adhesiva, arrenco les impressions d'una pàgina de diari. obtinc una escriptura ordenada sobre la superfície plana d'una nova dimensió efectiva. descobreixo el futur del que jo anomeno art scotch en la tria de les diverses notícies quotidianes, els tipus d'impressió i la qualitat de les tintes, la tria de les impulsions comunicades per mitjà del gest que fixa i arrenca» (Acquaviva, 2010: 27; la traducció és meua; les particularitats tipogràfiques, de l'original). En l'obra *La revolució russa* (1967) unes tires de cinta adhesiva presenten i amaguen en un efecte de superposició fragments de frases que remetien a episodis clau de la revolució russa del 1917. La desaparició de conceptes i paraules, el mal envel·liment d'aquest tipus d'art, augmenta la tensió entre espectador/lector, l'objecte representat i la consideració d'aquell moment històric (fig. 11).

4. CONCLUSIÓ. LLEGIR MIRANT

És possible que, d'aquí a molts anys, la gent parli del segle xx com de l'època en què es va produir el pas d'una cultura fonamentada en la paraula escrita a una de domi-

esia més popular. Els lletristes treballaven amb el so i amb les arts gràfiques, sempre amb la presència de lletres. Isou comentà que el dadàisme havia cisellat l'art a la mesura de la paraula, mentre que el seu moviment tenia la pretensió de refinar-lo fins a la lletra (d'aquí el seu nom). Mentre que el moviment dadà duia l'art a un estadi simple i implausible,

nada per la imatge i l'element visual. Només cal pensar en els molts canvis que hem vist al llarg d'aquell segle que tenen com a centre d'interès la imatge: la pervivència de les auques i els boixos, la fotografia i el cinema, el vídeo (i en especial els videoclips!), la publicitat (pòsters i anuncis), etc. Des d'aquesta perspectiva més àmplia, la poesia visual pot ser considerada com un episodi singular en la transformació dels nostres paràmetres dels lectors. I com un dels components indiscutibles del moviment de deute i préstec entre alta cultura i cultura majoritària. Un component que aconsegueix de desfer les fronteres d'una civilització basada en l'alfabet per mitjà d'una elocució mental: les paraules es diuen i se senten amb els ulls i amb la ment.

REFERÈNCIES

- ACQUAVIVA, F. [2010]. *Gil J. Wolman. I Am Immortal and Alive*, Barcelona: MACBA.
- BOHN, W. [1986]. *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914-1928*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BRETÓN, A. [1973]. *Manifeste du Surréalisme*, París: Gallimard.
- CAMPOS, A. de, D. PIGNATARI i H. de CAMPOS [1958]. «Pilot Plan for Concrete Poetry», <http://www.ubu.com/papers/noigandres01.html>.
- CARUSO, L. [1974-1977]. *Tavole parolibere futuriste (1912-1944) I-II*, Nàpols: Liguori Editore.
- CLÜVER, C. [2007]. «The Noigandres Poets and Concrete Art», *Ciberletras*, 17 (juliol). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>.
- CURTAY, J. P. [1974]. *La Poésie Lettriste*, París: Seghers.
- DALÍ, S. [1935]. *La conquête de l'Irrationnel*, París: Éditions Surréalistes.
- DE MARIA, L. (ed.) [1973]. *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Verona: Arnoldo Mondadori Editore.
- HARDT, M. [1984]. «Sul l'avanguardia letteraria: concetto, storia e teorie», *Intersezioni*, IV, 159-171.
- MARAGALL, J. [1990]. *Elogi de la paraula*, Barcelona: Edicions 62.
- MARINETTI, F. T. [1980]. «L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto Futurista», doc. 36: *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944*. Ed. Luciano Caruso, Florència: Coedizioni Spes-Salimbeni. Caixa 1. Docs 0-5.
- MIRALLES, C. [1981]. *El helenismo*, Barcelona: Montesinos.
- MONTAIGNE, M. [1962]. *Ceuvres complètes*, París: Gallimard.
- PRAZ, M. [1967]. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, Madrid: Taurus.
- RIMBAUD, A. [1991]. *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*. Versió, introducció i notes de Josep Palau i Fabre, Barcelona: Edhasa.
- SABATIER, R. [2006]. «Positions du lettrisme», *Le Tas d'esprits Les limites de l'art? Pourquoi l'art? Où va l'art?*, París: Jnf Productions. Consultable en línia: http://web.mac.com/rolandsabatier/Site_36/ROLAND_SABATIER_Positions_du_lettrisme.html.