

ENSAYOS

ENTRE LA LITERATURA I EL CINEMA. APUNTS SOBRE LES TEMPTATIVES CINEMATOGRÀFIQUES DE JOAN BROSSA¹

ÀNGEL COSTA I GIL

Universitat de Barcelona (UB)

Email: acostagil@ub.edu

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1761-0220>

Recibido: 28 de septiembre de 2025

Aceptado: 15 de octubre de 2025

Publicado: 30 de diciembre de 2025

ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: APUNTES SOBRE LAS TENTATIVAS CINEMATOGRAFICAS
DE JOAN BROSSA

Resumen

Las colaboraciones cinematográficas que Joan Brossa mantuvo con Pere Portabella entre 1966 y 1972 han sido, con toda certeza, el aspecto más estudiado de las relaciones del poeta barcelonés con el cine. Sin embargo, éstas no han sido las únicas incursiones que Brossa hizo en el mundo del séptimo arte. Por este motivo, en el presente artículo se recuperan todos los proyectos fílmicos de Joan Brossa y se hace una descripción a partir de la bibliografía más destacada que los ha tratado: los guiones de *Foc al càntir* (1948) y *Gart* (1948); los filmes *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972); los proyectos documentales sobre el music-hall (1982) y la obra de Antoni Tàpies (1969); su participación —como figurante o guionista— a las películas *És quan dormo que hi veig clar* (1988), *Entreacte* (1989) y al documental *Màgia a Catalunya* (1983); y la animación de algunos de sus poemas visuales para el Canal 33 de Televisió de Catalunya (1991-1992).

Palabras clave: cine, guion, Joan Brossa, película, Pere Portabella, vanguardia, cine de autor.

¹ Aquest article s'emmarca en el projecte "La influència del cinema en l'obra poètica de Joan Brossa: imatge, acció, transformació", que obtingué l'Ajut de Recerca Filològica sobre Joan Brossa i la seva obra ofert per la Càtedra Joan Brossa de la Universitat de Barcelona (2024).

ENTRE LA LITERATURA I EL CINEMA: APUNTS SOBRE LES TEMPTATIVES CINEMATogrÀFIQUES DE JOAN BROSSA

Resum

Les col·laboracions cinematogràfiques que Joan Brossa mantingué amb Pere Portabella entre 1966 i 1972 han estat, amb tota certesa, l'aspecte més estudiat de les relacions del poeta barceloní amb el cinema. Tanmateix, no han estat les úniques incursions que Brossa feu en el món del setè art. Per aquest motiu, en aquest article es recuperen tots els projectes filmics de Joan Brossa i se'n fa una descripció a partir de la bibliografia més destacada que se n'ha escrit: els guions de *Foc al càntir* (1948) i *Gart* (1948); els films *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) i *Umbracle* (1972); els projectes documentals sobre el music-hall (1982) i l'obra d'Antoni Tàpies (1969); la seva participació —com a figurant o guionista— a les pel·lícules *És quan dormo que hi veig clar* (1988), *Entreacte* (1989) i al documental *Màgia a Catalunya* (1983); i l'animació d'alguns dels seus poemes visuals per al Canal 33 de Televisió de Catalunya (1991-1992).

Paraules clau: cinema, guió, Joan Brossa, pel·lícula, Pere Portabella, avantguarda, cinema d'autor.

BETWEEN LITERATURE AND CINEMA: JOAN BROSSA'S CINEMATOGGRAPHIC ATTEMPTS

Abstract: The cinematographic collaborations that Joan Brossa maintained with Pere Portabella between 1966 and 1972 have undoubtedly been the most studied aspect of the Catalan poet's relationship with cinema. However, they have not been his only explorations in the world of seventh art. For this reason, this paper revisits all of Brossa's film collaborations and reviews the most significant bibliography written on the subject: the scripts for *Foc al càntir* (1948) and *Gart* (1948); the films *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) and *Umbracle* (1972); the video-documentary projects on music-hall (1982) and Antoni Tàpies' paintings (1969); his contributions —as an actor or screenwriter— to films such as *És quan dormo que hi veig clar* (1988), *Entreacte* (1989) and the documentary *Màgia a Catalunya* (1983); and, finally, the animation of some of his visual poems for Canal 33 of Televisió de Catalunya (1991-1992).

Keywords: cinema, script, Joan Brossa, film, Pere Portabella, avant-garde, film d'auteur.

1. INTRODUCCIÓ: UN CINEMA “AVANTGUARDISTA” EN UN TEMPS “POSTMODERN”

El cinema fou una de les grans passions de Joan Brossa (Bordons, 1988: 80), un dels poetes més destacats de la literatura catalana de postguerra i de la segona meitat del segle XX. El setè art no només va influir notablement la seva obra, sinó que ell mateix s'hi aproximà en diverses ocasions: sigui com a guionista, en tres etapes vitals diferents (finals dels anys quaranta, finals dels seixanta i finals dels vuitanta); sigui com a actor —de manera esporàdica— en alguns films (Minguet, 2023: 200-204). Com veurem, però, el cinema de Brossa —poeta hereu de l'herència moderna avantguardista— és deutor dels principis i mètodes que les avantguardes històriques practicaren en el món cinematogràfic. Segons la cineasta Germaine Dulac,

se puede calificar de vanguardista a todo aquel film cuya técnica, utilizada con vistas a una renovada expresión de la imagen y del sonido, rompe con las tradiciones establecidas para buscar en el terreno audiovisual acordes patéticos inéditos. [Langlois et al., 1979: 6]

Cal tenir present que, en origen, el cinema hagué de lluitar per construir el seu propi llenguatge, a fi de deslliurar-se de les herències narratives i teatrals que en condicionaven l'expressió (Moix, 1967: 47). Per aquest motiu, les avantguardes històriques rebutjaren els arguments lineals de les cintes —cosa que es concretà en la renúncia explícita del guió— i basaren el discurs fílmic en una successió d'imatges, relacionades mitjançant mecanismes d'associació (visuals, cromàtics o psicològics), les quals constituïren l'"argument" de les pel·lícules (Langlois et al., 1979: 10). Precisament, totes aquestes característiques són la base dels diferents guions que Joan Brossa feu al llarg de la seva trajectòria.

Igualment, arran de l'adveniment progressiu de la postmodernitat, que hom situa durant la dècada del 1960 (Huyssen, 1986), se succeïren, en el món del cinema, tot de moviments renovadors que recolliren l'herència avantguardista, els quals pretenien desmitificar l'espectacle cinematogràfic i destruir la moral imperant del moment (Langlois et al., 1979: 94). És el que s'ha batejat com a *nous cinemes* o *cinema underground*, el qual està format per "un reguitzell de films paranoics, poblats d'hermafrodites, *travesties*, estranyes divagacions sobre filosofia *beatnik* i tota mena d'antulls servits per una estètica tan caòtica com la temàtica que vol fer viable" (Moix, 1967: 85). Aquests nous cinemes comparteixen amb les avantguardes històriques el rebuig del guió i de l'argument lineal i la cerca constant per a trobar l'especificitat i els límits del llenguatge cinematogràfic (Langlois et al., 1979: 54). Justament, és en el context d'emergència d'aquests nous cinemes on hem d'emmarcar l'obra que el poeta feu amb Pere Portabella (Langlois et al., 1979: 123).

En aquest article, doncs, ressegurem els diferents guions que Joan Brossa va compondre al llarg de tota la seva producció poètica, a partir de la revisió de la bibliografia més rellevant que se n'ha escrit. Per a la classificació dels guions, partim de les tres etapes que Minguet (2023: 200) ha detectat en la trajectòria de Brossa: la més "avantguardista", als anys quaranta (*Foc al càntir* i *Gart*); la derivada de la "nova avantguarda" postmoderna, feta amb Pere Portabella entre els anys seixanta i setanta (*No compteu amb els dits*, *Nocturn 29*, *Vampir-Cuadecuc* i *Umbracle*); i la darrera, als anys vuitanta i noranta, més documental, en què el poeta participa en films d'homenatge a la seva obra o als espectacles populars (*Màgia*

a Catalunya, *És quan dormo que hi veig clar*, *Entreacte* i els “Molinets” per a Televisió de Catalunya).

2. LES PRIMERES TEMPTATIVES CINEMATogrÀFIQUES DE BROSSA

Com afirma Pere Gimferrer, objectivament, el cinema només existeix si hi ha un rodatge que el possibiliti. És a dir, únicament podem parlar de cinema si les pel·lícules han estat gravades, atès que el film es constitueix com a tal en la pantalla, en la moviola, en la cinta magnètica, en el vídeo o en qualsevol altre tipus de suport de síntesi i fixació del moviment (Gimferrer, 2012: 146). “Su punto de partida —el guión— será en sí mismo excelente, mediano o execrable, pero no es cine, mientras no sea rodado” (Gimferrer, 2012: 146). I sembla ser que Brossa era plenament conscient d'això, tal com deixa entreveure en alguns dels seus poemes —“les imatges eren mortes com les d'una pel·lícula / observada fora del projector” (Brossa, 2023: 637). Per tant, de manera estricta, no podem considerar els guions cinematogràfics de Brossa com a mostres de cinema, sempre que no hagin estat rodats.

Aquest plantejament ens obliga a concebre el guió de cinema com a gènere literari en si, el qual “adquirirá una extraña y desazonadora autonomía” si es descarta que el film per al qual s'ha concebut no s'hagi de gravar mai (Gimferrer, 2012: 145). És el cas dels primers guions que Brossa va escriure l'any 1948, intitulats *Foc al càntir* (Brossa, 2013: 94-98) i *Gart* (Brossa, 2013: 99-105). En un inici, semblava que un d'ells, *Gart*, sí que havia de ser enregistrat, sota la direcció de Lluís Maria Riera, i amb els pintors Joan Ponç, Antoni Tàpies i Modest Cuixart com a actors protagonistes, però van sorgir un seguit de complicacions que varen impedir-ne la gravació —“Ara seria un document”, lamentava Brossa (Coca, 1971: 70). Tot sembla indicar que fou la “malaltia sobtada” de Riera el que ho impossibilità (Brossa, 2013: 101; Fanés, 2001: 327; Guerrero, 1990: 31), tot i que Brossa, en conversa amb Lluís Permanyer (1999: 97), parla de l'absència de diners per a gravar la pel·lícula com la causa principal de la seva no-realització². Així, els dos guions van quedar oblidats, fins que l'any 1965 Pere Gimferrer en publicà una traducció al castellà a la revista mallorquina *Papeles de Son Armadans* (Coca, 1971: 70)³.

² Justament, sobre la gravació, en la bibliografia no queda clar si era només *Gart* el que havia de ser dut a la pantalla (Coca, 1971: 70), o si ho havien de ser tots dos (Permanyer, 1999: 97). Igualment, a Guardiola (2001: 228) s'afirma: “El filme [*Foc al càntir*] iba a ser rodado con la colaboración artística de Lluís M^º Riera y financiado por Ricard Gomis, pero aunque no se realizó, sirvió de germen para un segundo guión, más extenso, llamado *Gart* que escribiría al año siguiente. En este último, deberían aparecer sus amigos Antoni Tàpies, Joan Ponç i Modest Cuixart (también componentes de *Dau al Set*) pero de nuevo se suspendió el rodaje cuando los preparativos se encontraban ya en una fase muy avanzada”.

³ Concretament, el guió de Brossa aparegué a les pàgines 88-94 del número CIX de la revista (abril de 1965). Guardiola (2001: 228) ens fa saber que també n'existeix una traducció francesa, recollida a les pàgines 85-89 del volum *Anthologie*

Això no obstant, el cineasta empordanès Pere Portabella, que entre 1966 i 1972 va col·laborar activament amb Brossa en el rodatge de quatre films, no es va mostrar interessat a convertir aquests guions en pel·lícules, ja que els considerava “una decantació, decantació encara literària” de la poesia brossiana (Fuster, 1972: 69). De fet, Portabella fou bastant crític amb la *cinematicitat* —és a dir, l'adequació al gènere cinematogràfic— de *Foc al càntir* i *Gart*. En conversa amb Xavier Pérez, Portabella els qüestiona, i posa en dubte la influència del cinema en l'obra del poeta:

Aquells dos vells guions de Brossa no pretenien ser filmats. Jo els entenc, sobretot, en el context de la seva poesia visual, i del teatre irregular, que també està construït amb seqüències; crec, a més, que la sensibilitat visual de Brossa és fortíssima però no necessàriament cinematogràfica. Ell va arribar a la realització d'imatges sense passar pel mecanisme del cinema. Brossa es realitza, en realitat, fent sortir els poemes de la pàgina escrita, i ràpidament té la necessitat de concretar aquesta aventura en la poesia visual i en la creació dels primers objectes. Però mai, abans jo no el cridés, li vaig sentir dir que tingués ni el desig ni la temptació de treballar directament amb cinema. El món de Brossa, intentant generalitzar una mica, està relacionat especialment a través de la seva poesia visual, a les imatges del *music-hall* i el transformisme, i és sempre visual amb una òptica d'escenari, no pas de pantalla cinematogràfica⁴. [Pérez; Portabella, 1992]

Per la seva banda, el poeta barceloní tampoc no va disposar d'altres mitjans per a durlos a la pantalla:

És un problema de pressupost i de mitjans. Jo sempre he treballat amb recursos molt pobres. Amb elements de cinema, sí: la pel·lícula, les bobines, la pantalla... les circumstàncies no m'han ajudat. A més, a mi la mecànica m'emprenya bastant, no m'he comprat mai cap càmera. [Coca, 1971: 31]

du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma (Ed. Christian Janicot, París, Arte Editions & Editions Jean-Michel Place, 1995).

⁴ Emmarquem aquestes crítiques en el context de les desavinences entre el cineasta i el poeta, esdevingudes arran dels malentesos i desacords durant el rodatge dels films que van fer conjuntament.

Cal assenyalar, però, que l'any 2000 el cineasta barceloní Frederic Amat va rodar una versió de *Foc al càntir* (Guerrero, 2001: V; Martí, 2019: 124). Amat, tal com faran altres autors, ressegueix alguns dels paral·lelismes entre aquests guions i la poesia de Brossa⁵:

En aquest guió fan aparició objectes lligats a una poètica de l'inconscient i propers a l'atmosfera surrealista en un joc de correspondències sorprenents per la seva capacitat de suggeriment poètic, que evocuen una història d'amor tot expressant el misteri sense evocar el secret. L'enamorament sobtat com una foguerada o un cop de fletxa i les seves vicissituds d'atzarós destí. Una imatgeria del desig que es presenta com a missatges de seducció i rastres cap a la trobada de la parella. Molts d'aquests objectes indicats per Brossa a *Foc al càntir* (1948) reapareixen un cop i un altre en la seva poesia objectual: antifaç, tisores, putxineli, guant, martell, la ferradura o el monocle amb una mitja lluna pintada... [Amat, 2001: 350]



Figura 1: fotograma de *Foc al càntir* (2000), en què apareix una actriu cosint un antifaç. Font: web personal de Frederic Amat (<https://www.fredericamat.com/>).

S'ha assenyalat que *Foc al càntir* és l'embrió de *Gart*, el qual ja "presenta l'aspecte d'una obra més complexa i madura que, partint del text anterior, en reprèn i n'amplia alguns temes" (Fanés, 2001: 327). Tanmateix, talment fa Minguet (2023: 200), voldríem apuntar que són guions que "llegits avui tenen vida autònoma". En aquest sentit, Bordons indica que *Foc al càntir* fou escrit d'una tirada i de manera espontània, davant l'oportunitat de poder rodar una pel·lícula, mentre que *Gart* fou concebut d'una manera més "conscient", apta per a ser dut a la pantalla

⁵ Les fronteres entre gèneres artístics es dilueixen en l'obra de Brossa. Ell mateix afirmava que les diferents "formes d'expressió artístiques són cares d'una piràmide que es troben en el punt més elevat" (Coca, 1971: 86). Pel que fa als transvasaments entre poesia i cinema, vegeu Fanés (2001) i Martí (2019).

(Brossa, 2013: 98). En tot cas, la realitat és que es tracta de dos guions que se situen fora de l'òrbita dels films comercials (Minguet, 2023: 203), propers a l'estètica avantguardista del grup artístic Dau al Set (Fanés, 2001: 327) i que consistien, segons el mateix Brossa, a aplicar "la meua poesia al cinema" (Minguet, 2023: 200). Sobre el contingut dels guions, el poeta afirma:

Els personatges, que tenien alguns trets característics dels seus protagonistes (de Cuixart l'astúcia, de Tàpies la mirada, de Ponç la histèria), es trobaven en un seguit de situacions completament insòlites. I al final hi havia una mena de confusió dels elements capil·lars: en plans fixes se'ls anaven canviant les barbes, els bigotis, les patilles, etc. I per fi la pel·lícula s'escapava de la màquina. Això és una obsessió. [Fanés; Herreros, 1979: 4]

Així, *Foc al càntir* enclou tot de referències plàstiques i surrealistes, i conté la majoria dels elements iconogràfics que definiran l'univers poètic brossià (Guardiola, 2001: 228), distribuïts al llarg de cinquanta-set escenes diferents:

14. La noia desclava un guant clavat amb una agulla de picar al tronc d'un arbre.
15. Peus del jove al moment de tocar a terra. El nen resta immòbil al peu de l'arbre.
16. Guant a terra, als peus de l'actriu.
17. Cara del jove mirant cap a l'esquerra.
18. Cara de la noia mirant cap a la dreta.
19. INSERCIÓ. *Els timbals no deixen passar res sense comentari.*
20. Vall boscosa. Al cel, grans llepades de pintura. La parella, immòbils d'esquena. De sobte tomben el cap vers la dreta com atrets per un fet inesperat.
21. Tren en marxa de dreta a esquerra. [Brossa, 2013: 95]

Alhora, en aquest primer guió "el mundo de la magia y el espectáculo (referencias al *smoking*, la careta y la chistera), el sentimiento irónico, el humor del inconsciente (el hombre con bigote)" (Guardiola, 2001: 228) o la presència de Pulcinella —personatge de la *Commedia dell'Arte*— i d'Antoni Tàpies, anticipen tots els elements que retrobarem a *Gart*, constituït per cent escenes diferents. Fanés (2001: 327) el relaciona amb les "accions-espectacle" que Brossa feia aleshores, i Martí (2019: 124) n'assenyala l'excepcionalitat, causada per una "lògica poètica i surrealista que cap productor espanyol dels anys quaranta, cinquanta, seixanta, setanta o

actual no podria comprendre o assumir". N'és una mostra aquest fragment, pertanyent al final de *Gart*:

94. Cara d'un caçador de perfil tocant un corn de caça.
95. SO DEL CORN. Fons de quadres blancs i negres vist en diagonal.
96. SO DEL CORN. Gos que corre de dreta a esquerra.
97. SO DEL CORN. Cara d'Arlequí disminuïda i tenint amagada la meitat esquerra per una franja negra que parteix el fotograma.
98. SO DEL CORN. S'escapa la pel·lícula i veiem succeir-se les escenes lliurement. Es trenca.
99. SO DEL CORN. Fotograma negre.
100. SO DEL CORN. Apareix el mot Fi damunt una escena qualsevol d'una pel·lícula corrent. Es continua sentint el corn després de la projecció. [Brossa, 2013: 105]

La idea que la pel·lícula "s'escapi del projector" amb què Brossa acaba el guió de *Gart* la retrobem en algunes de les seves creacions poètiques, com el poema-objecte "Cinema" (1988), en què una tira de cel·luloide travessa el vidre d'unes ulleres:

La materialitat de la pel·lícula de cel·luloide és motiu inspirador per a Brossa, que relacionava els accidents que es podien produir durant una projecció —imatge desenfocada, brosses a l'objectiu, ratlles en el suport, salts d'imatges, descentrament, etc.— amb la manera mateixa amb què Antoni Tàpies tractava molt sovint les teles⁶. [Martí, 2019: 126]

Glòria Bordons (2024: 21) ha assenyalat que en aquests guions apareixen força característiques del cinema surrealista: des de les "transformacions constants dels personatges" fins als "cops d'efecte sorprenents"⁷. Al seu torn, hem d'advertir que retrobarem moltes de les escenes contingudes en aquests dos guions en el curtmetratge *No compteu amb els dits* (1967) —el primer dels films que Brossa feu amb Pere Portabella—, però en un

⁶ Com veurem després, un dels projectes cinematogràfics "frustrats" de Brossa fou la realització d'un documental sobre l'obra d'Antoni Tàpies que, precisament, s'acabava amb l'incendi del fotograma (Coca, 1971: 149; Fanés; Herreros, 1979: 4; Guerrero, 1990: 31).

⁷ A Langlois et al. (1979: 18) hi ha un fragment del guió d'*Entr'acte* (1924), de René Clair, que ha esdevingut un dels films més representatius del moviment avantguardista. Volem assenyalar les semblances que *Foc al càntir* i *Gart* hi mantenen, tant per la successió d'imatges aparentment inconnexes com per la inclusió d'artistes de renom com a actors del film: "Combate de boxeo con guantes blancos sobre pantalla negra. / Partida de ajedrez entre Duchamp y Man Ray. / Surtidor maniobrado por Picabia barriendo el juego. / Juglar y el Padre la Colique. / Cazador disparándole un huevo de avestruz sobre un surtidor; del huevo sale una paloma [...]".

estadi superior de desenvolupament. Així, l'escena 16 de *Gart*, en què “Un barber, de perfil cap a la dreta, ensabona la cara d'un actor vell” (Brossa, 2013: 100), ens fa pensar, sens dubte, en l'episodi de *l'opera prima* conjunta de Brossa i Portabella en què un barber posa crema i afaita el rostre d'un capellà —escena on, per cert, surt Brossa de figurant, assegut a la cadira de darrere; o encara l'escena 26 de *Foc al càntir*, en què apareix “Una mà dreta amb un ou” (Brossa, 2013: 95), ens remet al moment de *No compteu amb els dits* en què es contraposa un ou amb el rostre d'una actriu calba. Unes primeres temptatives cinematogràfiques, doncs, que ja anuncien, a finals dels anys quaranta, alguns dels motius cinematogràfics que Brossa recuperarà i desenvoluparà a les acaballes de la dècada del 1960.



Figura 2: fotograma de *No compteu amb els dits* (1967), en què es contraposa un ou al rostre d'una actriu calba. Font: *Filmin*.

Finalment, tot i que estrictament no siguin guions de cinema, no voldríem deixar d'esmentar algunes de les proses que Brossa va escriure durant els anys cinquanta, com ara *Carnaval escampat o la invasió desfeta* o les que conformen el recull *U no és ningú*, perquè utilitzen un llenguatge que remet, de manera implícita, al dels guions cinematogràfics (Bordons, 1988: 62; Permanyer, 1999: 97). En el cas de *Carnaval escampat o la invasió desfeta* s'estableix, a més, un paral·lelisme amb *Foc al càntir* i, sobretot, amb *Gart*, perquè és una novel·la curta protagonitzada, també, per Ponç, Tàpies i Cuixart (Bordons, 1988: 62):

Carrer de nit. Al balcó d'un principal tres personatges barbuts posen un domàs vermell. Saluden somrients i se'n tornen. Per la porta de l'escala surt Cuixart precipitadament i arrenca a córrer, cap a l'esquerra, carrer enllà. Quan ja l'hem perdut de vista, per la porta de l'escala apareix Ponç amb un paraigua al braç. Surt al carrer i obre el paraigua, ple de *confetti* que s'aboca al damunt. Amb el paraigua obert se'n va, per la dreta, carrer enllà. Quan s'ha perdut de vista, surt Tàpies per la porta, avança fins al mig del carrer,

gira en rodó i se'n torna a dins. Poc després peta a l'espai un coet multicolor. [Brossa, 2013: 167]

Bordons (1988: 62) descriu aquesta prosa com una “llarga i única acotació. És un text-acció, susceptible d'afegir-se-li el moviment, si es representa o es filma”. En canvi, en el cas de les proses d'*U no és ningú*, la reemissió al cinema pren una forma diferent: no es tracta de textos-acció, sinó de descripcions en prosa purament objectives, com si cada paraula fos la imatge que una càmera cinematogràfica capta en un moment determinat. Textos com “La persona i el sac” (Brossa, 2013: 193), “Badaluc” (Brossa, 2013: 218) o “Poble” (Brossa, 2013: 192) en són una mostra ben paradigmàtica:

Del costat d'una casa, en surt un camí que giragonseja.
El terra, per empedrar, és de terra maçonada. Les cases s'agrupen al voltant de la plaça. Darrera el vidre contemplem la muntanya. Hi ha un carrer obert entre cases amb robustos fonaments de pedra. Les parets són encalcinades i les portes pintades de color verd. Tot s'asserena en travessar el carrer i seguir un camí de carro entre boscos atapeïts de vegetació espessa. Les xemeneies no molesten. Tot és nou i humil. La plaça, vasta i alegre, amb arbres enlairats. Al capdamunt una casa feta de pedra negra, la bandera vermella onejant. [Brossa, 2013: 192]

Tot plegat, diferents mostres de les aproximacions al cinema que Brossa feu durant el tombant de la dècada del 1940-1950, i que anticipaven les col·laboracions —ara sí, plenament cinematogràfiques— que feu amb Pere Portabella vint anys més tard.

3. LES COL·LABORACIONS AMB PERE PORTABELLA

Pere Portabella ha explicat en diverses ocasions per què va recórrer a la col·laboració de Joan Brossa per al rodatge de les seves pel·lícules⁸. Després de certes desavinences amb el guionista Joaquim Jordà (Guardiola, 2001: 228), Portabella va voler fer un canvi radical en la seva cinematografia, a fi de deixar de concebre “el cine desde el cine” (Martínez-Torres; Molina-Foix, 2001: 245) i explorar les diferents possibilitats expressives del gènere cinematogràfic. El cineasta empordanès trobava el cinema d'aleshores marcat per l'academicisme, “i ell volia fer

⁸ Vegeu Portabella (2001a), Fuster (1972), Galt (2001), Martínez-Torres; Molina-Foix (2001) o Pérez; Portabella (1992), entre d'altres.

una mena de salt en el buit, fins on això és possible" (Coca, 1971: 147). En conversa amb Joan Gart, Portabella deia que

intenté partir de cero, cuestionarme el medio, inicié un proceso de reflexión sobre la misma práctica cinematográfica. Busqué la colaboración de personas que estuviesen distanciadas y no deformadas por el problema del cine con el propósito de dar un paso adelante en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico ética y culturalmente arraigado a nuestra realidad, capaz de reflejarla en nuestras circunstancias actuales y dejando el camino libre a la constante mutación del lenguaje, a las nuevas necesidades de expresión. Con esta actitud, lo que yo no necesitaba era precisamente un "guionista de cine". [Gart, 2001: 169]

Per tant, Portabella, el que cercava, era un poeta. I Brossa adorava el cinema (Portabella, 2001a: 342). Per aquest motiu, el cineasta s'encuriosí per l'univers poètic brossià —"como poeta es el que más me interesa en lengua catalana" (Martínez-Torres; Molina-Foix, 2001: 245)— i li plantejà les seves inquietuds sobre la reflexió envers el llenguatge cinematogràfic i les limitacions expressives del gènere —recordem que Brossa, des dels anys quaranta, s'havia centrat, des del camp de la poesia, a explorar els límits del llenguatge, en un procés de coneixement i experimentació constant que el menà de les imatges hipnagògiques cap a la poesia quotidiana, essencial, visual i objectual (Bordons, 1988). "Entonces me sentí atraído por el mundo poético de Joan Brossa y por su espíritu de búsqueda, era una persona que reunía unas condiciones que eran muy válidas, y conocía sus claves y afinidades" (Gart, 2001: 169). A més, la casualitat volgué que Portabella visqués, llavors, just davant de l'estudi del poeta: "por lo tanto fue también un acto muy sencillo: cruzar la calle y plantearle mis problemas" (Gart, 2001: 169). Brossa s'avingué a treballar amb Portabella, i el resultat foren quatre films, de plantejaments i concepcions diverses, rodats entre 1966 i 1972: el curtmetratge *No compteu amb els dits* (1967) i els llargmetratges *Nocturn 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) i *Umbracle* (1972).

Hem de tenir present que, en sentit estricte, Brossa no és cineasta (Minguet, 2023: 200) —i ell tampoc no se'n va considerar mai, atès que es reivindicava com a poeta. Era, però, un cinèfil empedreït, que tenia unes idees sobre el cinema —deutores de les avantguardes històriques— molt concretes, les quals recuperaven els noms, mitjans i mètodes dels primers temps —Méliès, Lumière, els grans còmics del cinema mut, la moviola, el blanc i negre, Frègoli o la llanterna màgica (Porter-Moix, 1992). A més, Brossa defugia el cinema narratiu i argumental

que s'estilava llavors, el qual considerava “caduc i castrador” (Minguet, 2023: 200). És, sobretot, en aquesta antinarrativitat del cinema on coincidia més amb Portabella —tots dos entenien el guió com “una *suite* de seqüències interrelacionades per associacions, suggeriments o ressonàncies poètiques” (Portabella, 2001a: 342); i, per tant, no ha d'estranyar que l'entesa entre tots dos, en un inici, fos absoluta (Gart, 2001: 169). En el conjunt de les obres, doncs, poeta i cineasta

recercàvem plegats els mecanismes d'interrelació d'imatges i seqüències, una mecànica interna que produís una motivació imaginativa per part de l'espectador. Lluitàvem contra el film argumental, volíem anar cap als aspectes més específics del cinema. Els guions eren sempre curtíssims, escrits com esquemes, i prescindien del caràcter literari de l'escriptura. [Pérez; Portabella, 1992]

¿Quin fou realment, però, el grau de col·laboració de Brossa en aquests films? Oficialment, en les lletres de crèdits de cadascun d'ells, el poeta hi consta com a “guionista”. Tanmateix, una de les característiques que agermanen totes quatre pel·lícules és l'absència d'un guió, entès en el sentit tradicional del terme (Martínez-Torres; Molina-Foix, 2001: 246). El mateix Brossa ho afirma de manera rotunda: “De les col·laboracions amb Portabella no hi ha guió escrit. Ens reuníem, apuntàvem algunes idees, però no hi ha guió” (Guerrero, 1990: 31). Al seu torn, Portabella explica que, a l'Estat espanyol, el terme *guionista* està “hipotecat” a l'herència teatral i narrativa, i que la funció de Brossa era la de

donar un pas en la recerca d'un llenguatge cinematogràfic ètnicament i culturalment arrelat a la nostra realitat, capaç de reflectir-la en les nostres circumstàncies actuals, retornant a la nostra cultura el seu autèntic significat i deixant el camí lliure a la constant mutació del llenguatge, a les noves necessitats d'expressió. [Fuster, 1972: 65]

Per tant, més que com a *guionista*, hem d'entendre el paper de Brossa en tots aquests films com el d'*artífex* (Guardiola, 2001: 227) o *coautor* (Gart, 2001: 172). En efecte, el poeta barceloní és qui en suggereix a Portabella la temàtica (Coca, 1971: 147; Guardiola, 2001: 228-229; Parcerisas, 2001: 80-81); i el fet de veure les seves idees diluïdes o menystingudes per part de Portabella un cop el cineasta les duia a la pantalla és el que justificaria la insatisfacció explícita de Brossa amb el resultat de totes quatre pel·lícules (Minguet, 2023: 203-204). En aquest sentit, Brossa manifesta:

Per mi, totes estan inacabades. Hi ha seqüències que haurien de ser refetes, i altres són incompletes. Portabella és voluble i treballa a glops. De fet no tracta la pel·lícula com una unitat. Afina com ningú les seqüències que li plauen, però després es trenca el fil de l'entusiasme, li agafa mandra i abandona les bones ànsies dies i dies. El considero un bon cineasta [sic] a qui la voluntat juga males passades. Llàstima! Tant que abunden els mediocres volenterosos! [Coca, 1971: 148]

Dit d'una altra manera: Brossa “volia controlar, que la pel·lícula fos el que ell havia imaginat i escrit i no el que Pere Portabella, amb la seva posada en escena, materialitza” (Martí, 2019: 124). En aquest sentit, Portabella explica dues anècdotes sobre les dinàmiques de treball amb Brossa que poden ajudar a il·lustrar aquest “control” de què parla Martí. Segons el cineasta, Brossa

tenia les seves fixacions. Algunes les compartia, d'altres no. El transformisme l'obsessionava, per mi fins a uns límits incomprensibles. La seva passió tenia un nom: Frègoli. En una ocasió em va demanar que un cartell del seu espectacle sortís en un dels plans. No importava massa on, però que sortís. Vaig estar a punt de fer-lo servir de pas d'una seqüència a una altra, per donar-li satisfacció. No funcionava. Així, doncs, el vaig penjar on vaig poder perquè sortís en una panoràmica. Joan Brossa va considerar que el seu idolatrat actor no es mereixia ni el lloc ni molt menys la panoràmica. Ho va considerar com un cert menyspreu. Per a ell aquest fet deixava la pel·lícula una mica “tocada”.

A *Nocturn 29* hi surt una imatge d'un bosc cremat. Naturalment, la vaig buscar d'arxiu. Afortunadament no es va cremar cap bosc durant el rodatge. Quan va veure el film, tot anava divinament, fins que va arribar el pla del bosc cremat. No fumejava. Segons ell, sense una mica de fum, no s'entenia. La pel·lícula, mai la va considerar acabada del tot.

A partir d'aquí, ja no va voler veure cap més pel·lícula meva. Almenys això és el que m'ha arribat. [Portabella, 2001a: 343]



Figura 3: fotograma de *Nocturn 29* (1968) on apareix el bosc cremat. Font: *Filmin*.

Certament, la col·laboració entre tots dos esdevingué més tensa a mesura que se succeïen els rodatges (Zunzunegui, 2001: 36), fins al punt que el poeta deixà d'assistir-hi (Pérez; Portabella, 1992) i, fins i tot, declinà de mirar *Umbracle* “per tal de no agafar un atac de nervis”, atès que, segons ell, la intervenció de Portabella “traeix la idea inicial” (Fanés; Herreros, 1979: 4). Brossa es considera mal pagat i, sobretot, poc reconegut (Martí, 2019: 124):

Part de la decepció té a veure amb el fet que Portabella sabés envoltar-se de col·laboradors amb molt talent [...], però el prestigi dels projectes acabés recaient sempre i de manera quasi absoluta sobre el seu nom. La lògica del sector cinematogràfic, si més no quan parlem de *cinema d'autor*, fa que el director s'emporti la fama i els guionistes quedin relegats a l'estatut de *col·laboradors*, quan el cert és que els films de Portabella, per no parlar de cap altre, són ben diferents quan al darrere hi ha Brossa o quan els que treballen amb ell es diuen Pellissa o Santos. I, malgrat la diferència, tots seguim dient que són pel·lícules “d'en Portabella”. [Martí, 2019: 124-125]

En tot cas, talment Parcerisas (2001: 80) o Guardiola (2001: 228), podem afirmar que hi ha una “gradació” o “disminució” de les col·laboracions de Brossa al llarg dels quatre films. Així, el “món brossià” és present de forma absoluta a *No compteu amb els dits*, ateny el seu zenit a *Nocturn 29*, decau notablement a *Vampir-Cuadecuc* —film que s'havia d'intitular, només, *Cua de cuc*⁹ i que Portabella ja materialitza en solitari (Pérez; Portabella, 1992)— i és pràcticament

⁹ Brossa diu: “Així es va fer *Cua de cuc*, que no sé per què després Portabella li ha plantificat *Vampyr*, que és el mateix nom que la gran pel·lícula de Dreyer” (Fanés; Herreros, 1979: 4). Paral·lelament, el mateix any 1970 Joan Brossa intitulà amb el nom *Cua de cuc* un dels llibres de poesia visual que conformen la sèrie dels *Poemes habitables*.

inexistent a *Umbracle* —el rodatge del qual quedà suspès durant dos anys i que Brossa ja no volgué reprendre (Fanés; Herreros, 1979: 4; Permanyer, 1999: 158-159). Vegem, però, cada film de manera més detallada.

3.1 *No compteu amb els dits* (1967)

Brossa explica que, quan el cineasta el va anar a veure i li proposà de col·laborar-hi, l'advertí que no disposaven de gaires diners per a produir la pel·lícula —a Guardiola (2001: 225) s'especifica que el pressupost del film fou d'1.578.907 pessetes, que fou enregistrat en format de 35 mm., que el rodatge durà nou dies i que comptà amb un equip de quatre persones, a més del repartiment, format per actors i models publicitàries—; per tant, el resultat hauria de ser un curtmetratge (Fanés; Herreros, 1979: 4)¹⁰. “Aleshores jo vaig pensar que hi ha un temps cinematogràfic nou, que és la projecció dels films publicitaris; un seguit de pel·lícules curtes que els espectadors lliguen malgrat no tenir res a veure l'una amb l'altra” (Coca, 1971: 147). Justament, aquesta successió d’“anuncis” publicitaris és el que vertebrava *No compteu amb els dits*, que es presenta com una reflexió radical sobre el metallenguatge cinematogràfic (Pérez; Portabella, 1992) —Guardiola (2001: 235) parla de “divertimiento pop”— basada en la successió aparentment inconnexa d’imatges-seqüència que els espectadors han de relacionar a partir dels suggeriments que els susciten les mateixes escenes (Brossa; Portabella, 2001a: 222). Fins i tot, Portabella explica que per tal de remarcar més el trencament, “entre seqüència i seqüència [...] hi vàrem incloure aquelles figures geomètriques o *catches* que separen els *spots* a la televisió” (Fuster, 1972: 66).

En conjunt, *No compteu amb els dits* és un “autèntic exercici de llibertat” (Portabella, 2001a: 342) que subverteix el món de la publicitat, de la societat de consum i del món de la imatge i la informació que als anys seixanta, amb l'adveniment de la postmodernitat, tot just s'havia estès i consolidat a Espanya (Guardiola. 2001: 229-230). Un film, doncs, que respon a la voluntat de Portabella de fer un cinema arrelat a la realitat del seu temps:

Partimos de una experiencia visual que el espectador ya conocía, y nuestro trabajo consistía en utilizar este tiempo y este espacio cinematográfico extrayendo su significado, sustituyendo los elementos ligados al consumo por contenidos distintos

¹⁰ Vegeu Torrell (2001a: 311) per a l'anàlisi de la distribució i impacte del film en diversos festivals de cinema. Sobre la recepció crítica, hem de dir que, en general, el film no fou comprès. A tall d'exemple, citem un fragment de la ressenya que Josep Maria López-Llaví feu a *Serra d'Or* (gener de 1968): “Tal com ho mostra *No compteu amb els dits*, la TV, la publicitat, i d'altres elements d'alienació han suplert el seny que hom atribuïa al nostre poble i que avui, salvant honorables excepcions, no es deixa veure enlloc” (López-Llaví, 1968: 80).

(subversión de signos) que ya dependían de nuestros presupuestos ideológico-políticos, siendo al mismo tiempo una propuesta de narrativa cinematográfica (en esquema no aristotélico). [...]

A partir de ahí creamos una serie de “situaciones” no ligadas anecdóticamente o argumentalmente entre sí, pero sí relacionadas internamente con una temática cuyos elementos pueden ser la represión, la alienación, los mecanismos de poder... Algo así, y a modo de ejemplo, como un libro de poemas, en el cual los poemas son aparentemente independientes, pero si suprimes alguno de ellos la unidad, el ritmo e incluso el sentido del libro queda alterado. [Gart, 2001: 172]

Justament, en moltes de les escenes de *No compteu amb els dits* hi apareixen poemes de Brossa (Bordons, 2022: 9), traduïts al castellà per Portabella. Glòria Bordons ha detectat alguns d'aquests poemes, que una veu en *off* recita mentre a la pantalla s'hi projecten escenes diverses, com ara “Bàquic”, d'*El saltamartí* (Brossa, 2022: 194); o “Finestra temporal”, d'*El cigne i l'oc* (Brossa, 2022: 349) —que clou la pel·lícula. Al seu torn, Pilar Parcerisas vincula les figures geomètriques o *catches* de què ens parlava Portabella (Fuster, 1972: 66) amb els poemes visuals de Brossa, com ara “los castillos de naipes, el sombrero de copa en homenaje a Joan Prats, [...] los jeroglíficos y laberintos [...], el transformismo, el disfraz o los postizos (como el personaje que se quita el bigote en una de las últimas escenas del corto)” (Parcerisas, 2001: 81) —elements, tots ells, que formen part de l'univers brossià que el poeta materialitzà en la seva obra visual. I, finalment, Llorenç Mas ha localitzat en un dels números de la revista *Dau al Set* —el d'abril de 1950— la prosa sobre les constel·lacions que la veu en *off* llegeix en un moment determinat del film (Mas, 2018: 203)¹¹. De tota la bibliografia consultada, però, l'única referència poètica que sembla que ningú no ha anotat fins ara és la de l'escena amb el logotip de la marca *Anís del Mono*, que Brossa, posteriorment, introduirà dins del llibre d'artista *Frègoli*, fet l'any 1969 en col·laboració amb Antoni Tàpies. Potser és, precisament, perquè la pel·lícula conté molts poemes brossians que, de totes quatre col·laboracions amb Portabella —i en mots del mateix Brossa—, *No compteu amb els dits* sigui la que “menys problemes em posa” (Fanés; Herreros, 1979: 4).

¹¹ Mas també analitza altres escenes del curtmetratge i les situa en relació amb els interessos poètics de Brossa. En aquest sentit, vegeu els comentaris sobre les animacions de la baralla de cartes, que associa a la prestidigitació i als trucs de màgia (Mas, 2018: 194); o sobre l'escena en què l'actor Mario Cabré pinta i contempla l'ombra del mànec de l'escombra, que vincula amb la fascinació del poeta per les ombres xineses (Mas, 2018: 204).



Figura 4: fotograma de *No compteu amb els dits* (1967), amb el logotip de la marca de licors *Anís del Mono*, que Brossa també inclourà dins del llibre d'artista *Frègoli* (1969). Font: *Filmin*.

3.2 Nocturn 29 (1968)

Nocturn 29 fou la continuació de l'experiència assajada a *No compteu amb els dits*, però traslladada a l'àmbit del llargmetratge (Martínez-Torres; Molina-Foix, 2001: 250). Brossa explica que

Portabella tenia aleshores alguns recursos econòmics —no pels col·laboradors— i volia fer una pel·lícula llarga. Jo sempre he pensat que el cinema que correspon a la nostra època no ha de ser un cinema de ficció, sinó un cinema de “mostrament”. És a dir: que si en un film s'ha de pelar un pollastre s'ha de fer de debò, perquè pelar un pollastre de goma ja ho fan al teatre. El cinema, crec, ha de ser un testimoni de l'època. Ara, això es pot fer de moltes maneres. En aquest sentit se'm va ocórrer de fer una radiografia de la nostra societat a través d'una parella que fes de nexa entre diverses seqüències representatives. En el fons partíem de l'estructura dels filmets, com en la pel·lícula anterior, però substituint-los per seqüències documentals. [Fanés; Herreros, 1979: 4]

D'aquesta manera, el film no presenta un argument lineal, sinó que són tot d'escenes, protagonitzades per Lucía Bosé i Mario Cabré, en què “l'espectador es veia forçat a plantejar-se el fet que assistia a una projecció” (Fuster, 1972: 67). És una pel·lícula en què les imatges i els sons no tenen cap mena de relació aparent, i que vol fer evident el “silenci”¹² immanent de la realitat social de l'època —cal tenir present que el títol fa referència als vint-i-nou anys de foscor (“nocturn”) que s'havien succeït d'ençà de la victòria del bàndol sollevat i l'inici de la dictadura

¹² Joan Brossa, en la seva poesia, també va trobar en el silenci un “espai silent primordial constitutiu del món” (Mas, 2018: 196), tal com palesen alguns dels seus versos: “El silenci és l'original, / les paraules són la còpia” (Brossa, 2007: 215).

franquista fins al moment en què s'estrenà el film (Parcerisas, 2001: 83). Ahora, el mot “nocturn” —tan present en la poesia brossiana— remet a les peces musicals decimonòniques, que permeten als autors evocar

la distancia entre un mundo vibrante, entonces en pleno cambio (y que se hace patente en ciertos signos de modernidad inequívocos que recorren la película: desde los *beatniks* de la secuencia del comienzo hasta el propio estilo *godardiano* con que están filmados, por ejemplo, los diálogos de la parte final) y una España triste e inmóvil, anclada en la noche de los tiempos, que manifiesta su carácter siniestro a lo largo de todo el filme (una de las escenas sintomáticas sería la del desfile militar ante el que el personaje que lo contempla por televisión se quita, parsimoniosamente, los ojos de cristal). [Villota, 2001: 258]

Aquest contrast entre realitats i entre so i imatge es fa evident en la seqüència final, on “fracassa” el diàleg entre Bosé i Cabré, potser agreujat perquè “uno espera encontrar la clave de la película y no es más que una pseudo repetición del proceso que ha evolucionado con la película” (Gart, 2001: 176). Tots aquests diàlegs són obra de Joan Brossa (Gart, 2001: 175), i recorden, indubtablement, els diàlegs que empra en la seva poesia —lletrista i escènica— per a “denunciar la inutilitat del llenguatge en la comunicació” (Bordons, 1988: 125).



Figura 5: fotograma de *Nocturn 29* (1968), en què un telespectador s'arrenca els ulls després de contemplar-hi una desfilada militar. Font: *Filmin*.

Talment havíem vist en *No compteu amb els dits*, el món poètic de Brossa es torna a fer palès durant el transcurs de *Nocturn 29*. Aquí, però, a diferència de l'anterior, Portabella ja

mostra alguns dels viaranyos que transitarà la seva futura cinematografia, com la crítica a la burgesia i al capitalisme o l'erotisme de moltes de les escenes (Parcerisas, 2001: 83). El mateix Portabella ho explicava en aquests termes: mentre que “durant el rodatge de *No compteu amb els dits* vaig respectar l'origen literari d'algunes idees amb un tractament diferenciat per posar en evidència el caràcter interdisciplinari en l'escriptura del guió” (Portabella, 2001a: 342), a *Nocturn 29*, amb Brossa,

treballàvem dialogant. Les idees més literàries i les més cinematogràfiques s'alternaven d'una manera fluida i molt estimulant. Suggeríem una imatge, un fet, una acció i a mesura que avançàvem, quedaven fixades en el lloc i en l'ordre d'una *suite* de seqüències que anaven creixent. Tant el principi com el final del film apareixien inesperadament, però d'una manera irrefutable. El procés s'acabava quan el mateix guió deia prou; arriba un moment que no hi tens res més a fer. [Portabella, 2001a: 342].

Això no obstant, “la secuencia del juego, Joan Ponç como arlequín, el gran alfiler punzante que transforma la imagen, la simbiosis entre actor y personaje real [...], la presencia de un pierrot, el erotismo de la máquina” o “el mar que gira invirtiendo la posición del paisaje” (Parcerisas, 2001: 82-83) són tot d'escenes de fretura plenament brossiana, que tenen paral·lelismes o referents en la seva obra poètica. Igualment, retrobem altre cop el transvasament literal d'alguns dels seus poemes. Per exemple, el poema “La pilota va al camp contrari”, de *Poemes civils* (Brossa, 2021: 1356), esdevé una escena a *Nocturn 29*, quan la pilota del partit de futbol es transforma, per art de prestidigitació, en un globus terraquí (Fanés, 2001: 331). Malgrat tot, el film va patir mutilacions a causa de la censura (Gart, 2001: 177) i fou retirat d'alguns festivals de cinema per part del mateix Portabella, “como un gesto para llamar la atención sobre el estado de excepción y la política represiva de las autoridades franquistas, que a principios de ese mismo año le habían denegado la renovación del pasaporte” (Torrell, 2001a: 311)¹³.

3.3 *Vampir-Cuadecuc* (1970)

La realització d'aquest film va partir d'uns pressupòsits diferents. D'una banda, Portabella, entre 1969 i 1970, s'havia aproximat cinematogràficament a quatre arts diferents: la pintura (Joan Miró), la dansa (Antonio Gades), la poesia (els poetes catalans al Price) i la música (Carles

¹³ Sobre la distribució clandestina de les còpies no-censurades de *Nocturn 29*, vegeu Torrell (2001a: 312).

Santos): “solo me quedaba la aproximación al cine” (Gart, 2001: 188). D'altra banda, el fet que una productora estrangera rodés una versió de *Dràcula* a Espanya, amb Christopher Lee com a protagonista: “necessitaven la col·laboració d'un productor espanyol, i en Portabella, en lloc de demanar diners, va posar com a condició poder rodar el que li semblés mentre ells filmaven” (Coca, 1971: 148). Per tant, el projecte que sorgí d'aquest context consistia a rodar un film a partir d'un altre film —un exercici de metacinema o, en mots de Portabella, un “filme vampiro de otro” (Gart, 2001: 189)—, a fi de desmitificar l'espectacle cinematogràfic i denunciar un tipus concret de cinema, sotmès a les lleis de la demanda i el consum, que Brossa i Portabella consideraven altament alienador (Brossa; Portabella, 2001b: 276)¹⁴. Portabella diu

me interesaba concretamente el hecho de que la película que se estaba rodando fuese del género de terror porque es un género muy popular en el cine de consumo y porque el actor (Christopher Lee) es un especialista. Éste estuvo dispuesto enseguida a trabajar conmigo; además, el cine fantástico es uno de los que más me interesan. Los resultados fueron sorprendentes. [Gart, 2001: 189]

La desmitificació del gènere cinematogràfic fou, també, quelcom que Brossa practicà habitualment en la seva poesia¹⁵. En el llargmetratge, aquesta desmitificació es manifestà, sobretot, en la confusió constant entre la realitat fílmica de la pel·lícula sobre la qual feien la gravació (*Count Dracula*, de Jesús Franco) amb la quotidianitat dels actors durant el rodatge (Gart, 2001: 189) —una confusió que té una de les màximes manifestacions en l'escena final del film, quan Christopher Lee, l'actor que, segurament, més vegades ha encarnat el personatge del comte Dràcula (Gimferrer et al., 1978: 202), apareix llegint la novel·la *Dràcula*, de Bram Stoker, cosa que evidencia la ficció i l'artifici de l'espectacle (Villaplana, 2001: 297). Alhora, la desconstrucció del gènere cinematogràfic es fa evident amb la inclusió de tot de defectes volguts (Gart, 2001: 190) —tonalitats borroses del blanc i negre, desenfocaments, revelació dels “trucs” i dels efectes especials, etcètera—, així com amb el “desmuntatge” de les escenes (per exemple, mostrant, primer, l'escena de la pel·lícula “real” i, després, la seva preparació). Una concepció de l'art cinematogràfic, doncs, que lliga amb la manera com Brossa construïa la seva poesia: presentant-ne primer el truc, l'efecte; i, a continuació, ensenyant-ne la trampa (Guerrero, 1990: 29).

¹⁴ Brossa inclogué la presentació del film com a poema al recull *Ot* (Brossa, 2023: 55).

¹⁵ Poemes com “Terra negra”, de *La clau a la boca* (Brossa, 1997: 52), en són una mostra: “Durant la projecció la gent / relega a l'oblit el rodatge: cal / destruir tot allò que fa possible / l'acceptació de la ficció argumental”.



Figura 6: fotograma de l'escena final de *Vampir-Cuadecuc* (1970), en què Christopher Lee llegeix *Dràcula*, de Bram Stoker. Font: *Filmin*.

En aquest cas concret, no hi havia cap concepció prèvia de com havia de ser el film (Coca, 1971: 148). “Sin guión previo fui rodando y montando, después lo vio Brossa y discutimos sobre el material rodado” (Gart, 2001: 188). La pel·lícula s'estrenà als EUA, i fou tot un èxit dins dels circuits alternatius (Torrell, 2001a: 310). Malgrat això, la presentació, que es feu al MoMA de Nova York, anà acompanyada de polèmica, atès que les autoritats franquistes havien retirat el passaport a Portabella, i el cineasta no hi pogué assistir (Torrell, 2001a: 309)¹⁶.

3.4 *Umbracle* (1972)

Arran de la coneixença de Christopher Lee durant el rodatge de *Vampir-Cuadecuc* sorgí la possibilitat de gravar *Umbracle*. Brossa considerava que aquest actor tenia “unes possibilitats que el mal cinema no li donava” (Coca, 1971: 148). Justament, es tractava de continuar els camins oberts amb *Vampir-Cuadecuc* de desmitificació de l'espectacle cinematogràfic, tot jugant amb la mitologia que Christopher Lee, arran de totes les seves pel·lícules sobre Dràcula, tenia associada. “Si filmaves Christopher Lee sortint d'una boca de metro, en efecte, veies Lee utilitzant les escales automàtiques, però també una encarnació del Mal emergint de l'avern. O un vampir que venia de les tenebres” (Martí, 2019: 123). En canvi, a la pel·lícula, Lee fa de “senyor que es passeja tranquil·lament pels carrers de Barcelona” (Gart, 2001: 191), fet que volia causar un “xoc” en el públic de l'època: “la figura de Christopher Lee, asimilada por el gran público a la de Drácula, señor de las tinieblas, es uno de los casos miméticos más destacados del cine,

¹⁶ A Portabella (2001b) s'hi recull el text que el cineasta envià a Nova York perquè fos llegit durant l'acte de presentació de la pel·lícula. Torrell (2001a: 309) explica que durant la seva lectura els periodistes i intel·lectuals afins al règim franquista interromperen l'acte, i acusaren el cineasta barceloní de mentir sobre la realitat política espanyola.

perfectamente comparable a los de Karloff-Frankenstein, Weissmuller-Tarzán o Connery-Blond” (Gimferrer et al., 1978: 200).

Tanmateix, *Umbracle* és un film completament polític (Parcerisas, 2001: 84): Portabella s'abeurà de les experiències documentals que havia practicat anteriorment i inclogué el testimoni directe de Romà Gubern, Joan-Enric Lahosa i Miguel Bilbatúa, que intervenen en el film per a denunciar les lleis de censura que limiten els cineastes espanyols (Parcerisas, 2001: 81; Torrell, 2001b: 325). De fet, en el film hi conflueixen dos eixos argumentals: la indagació sobre els mètodes de representació cinematogràfics —amb la figura de Lee al centre— i la proposta d'una imatge crítica a la de l'Espanya franquista (Torrell, 2001b: 320). Molt segurament, per aquest motiu *Umbracle*, de totes quatre pel·lícules, és la que s'allunya més de les concepcions brossianes que havíem vist fins ara (Guardiola, 2001: 228). En aquest sentit, cal tenir present que aquest film també es veié afectat per la interrupció que va patir el seu rodatge (Permanyer, 1999: 158). Brossa explica que

Portabella va rodar primer totes les intervencions de Christopher Lee, però això només era la meitat de la pel·lícula. I aquí el film va quedar penjat. Carles Santos [que en componia la banda sonora] se'n va anar a Nova York [...] i, en quedar-se sense motor, Portabella va plegar veles. Al cap d'un parell d'anys em va venir a veure per acabar la pel·lícula, però a mi això no em va semblar correcte. La pel·lícula, acabada a corre-cuita i fragmentada, no l'he vista mai. [Fanés; Herreros, 1979: 4]

Així, si bé és cert que, en un primer moment, Portabella havia consensuat amb Brossa la idea inicial¹⁷, el cineasta admeté que feu unes “certes correccions del guió original” per a portar-lo al seu “terreny personal” (Pérez; Portabella, 1992), i que l'hagué d'acabar en solitari. Després d'aquesta experiència, Brossa i Portabella ja no van tornar a col·laborar junts.

4. MÉS ENLLÀ DE PORTABELLA: ALTRES PROJECTES CINEMATOGRÀFICS I AUDIOVISUALS

Si deixem de banda les composicions de Brossa que adopten un to o un estil cinematogràfic —com el “Guió sextina” (Brossa, 1987: 268-269) o el poema “Fulla de pols” (Brossa, 2021: 1020-1021)— i ens centrem, estrictament, en els guions fílmics que va compondre, veurem que,

¹⁷ Ens sembla interessant d'assenyalar que Brossa havia escrit, l'any 1968, el poemari *Fora de l'umbracle*, un recull que Glòria Bordons ha definit com una “petita revolució personal del maig del 68” (Bordons, 2014). Més enllà de la semblança del títol, el fet que *Umbracle* sigui un film polític també pot ser degut a aquest esperit revolucionari de Brossa.

després de les col·laboracions amb Pere Portabella, el poeta encara confeccionà un programa televisiu dedicat al music-hall, enregistrat el desembre de 1982 —però que, fins al dia d'avui, no s'ha estrenat mai (Minguet, 2023: 140). Diu Brossa:

En aquest programa he reunit set de les millors figures que han contribuït que el music-hall català esdevinguí un món viu dins el conjunt de les activitats parateatral que conrea el jovent. Pep Bou, Tortell Poltrona, Christa Leem, Kirman, Selvin, Hausson i Manel Barceló informaran els vostres capricis. [Minguet, 2023: 140]

A part d'aquest programa, retrobem Brossa en el curtmetratge *Màgia a Catalunya* (1983): primer, com a col·laborador, juntament amb Pilar Parcerisas, en la redacció dels diàlegs, sota la direcció de Manuel Cussó-Ferrer (Guerrero, 1990: 32; Minguet, 2023: 103); i, després, com a actor durant el rodatge del film (Guerrero, 2001: V), tant en el paper de presentador com fent jocs d'ombres (Minguet, 2023: 103)¹⁸. L'any 1989 tornà a treballar amb Manuel Cussó-Ferrer i Pilar Parcerisas (Minguet, 2023: 204), en una pel·lícula, *Entreacte*, que es basava en el seu univers poètic. Brossa els assessorà en el guionatge —“com testimonien les acotacions que el mateix poeta feu sobre el guió, dipositat a la Cinémathèque de Toulouse” (Minguet, 2023: 204)—, tot i que no quedà gens satisfet amb el resultat, que considerava “ambiciós però poc convincent” (Guerrero, 1990: 32)¹⁹. En aquest sentit, Jordi Bordas (1999: 46) explica que *Entreacte* fou

un projecte completament fallit, en què la manca d'inspiració i de rigor converteixen un homenatge a la imatgeria —l'il·lusionisme màgic— del creador barceloní [...] en una successió vàcua i exànime de plans incapaçs de traspuar unes mínimes dosis d'encís i de coherència.

A més, entre 1991 i 1992, alguns dels poemes visuals de Brossa —com, per exemple, “Blasfèmia”, de *Gual permanent* (Brossa, 2017: 79)— esdevingueren animacions fetes amb programa informàtic per a ser emeses com a transició entre els diferents espais televisius de la graella de Televisió de Catalunya (Guardiola, 2001: 223). Aquests poemes —anomenats, en

¹⁸ A Brossa (2013: 580-585) hi ha el text que el poeta va escriure per al curtmetratge. Aprofitem l'avinentsa per a assenyalar que Brossa també participà com a actor esporàdic en el film *És quan dormo que hi veig clar*, de Jordi Cadena (1988), basat en l'obra poètica de J. V. Foix (Guerrero, 1990: 28; Porter-Moix, 1992).

¹⁹ L'any 1991 Manuel Huerca dirigí el documental *Joan Brossa per Joan Brossa*, amb guió de Manuel Guerrero. A Brossa (2013: 683) s'hi recull el text que el poeta els trameté amb les seves valoracions sobre el resultat del film.

conjunt, “Molinets”— es van emetre al Canal 33, entre els programes de televisió i els espais publicitaris (Minguet, 2023: 204). Volem assenyalar que Parcerisas (2001: 81) vincula aquests molinets amb els *catches* o figures geomètriques que havien aparegut, entre escena i escena, a *No compteu amb els dits* —els quals també mantenien paral·lelismes amb la poesia visual de Brossa.

Finalment, voldríem esmentar el projecte de documental que l'any 1969 Joan Brossa volgué fer sobre l'obra d'Antoni Tàpies (Coca, 1971: 148-149), tot i que mai no es va arribar a fer segons els paràmetres brossians —“el va realitzar, en color, Clovis Prevost, finançat per la Maeght. Però, malauradament, de la meua idea, no en resta res” (Coca, 1971: 149). La idea de Brossa consistia a tractar el documental de la mateixa manera que Tàpies tracta els materials amb què treballa:

La pel·lícula començava amb un seguit de quadres de Tàpies en blanc i negre retratats de la manera més vulgar, però amb la particularitat que durant la projecció havien de passar a la cinta totes les falles cinematogràfiques possibles: aquesta havia d'aparèixer desenfocada, descentrada, ratllada, etc. [...] La pel·lícula s'havia d'acabar en una recepció a casa dels Maeght, en color, tots emperrucats, ben llepats, ben francesos, i, aleshores, el fotograma es cremava. Temps després vaig veure aquesta mateixa idea del fotograma cremat en una pel·lícula de Bergman, *Persona*. [Fanés; Herreros, 1979: 4]

En definitiva, tot de projectes que, sigui com a guionista, sigui com a actor, han vinculat Brossa amb el món del cinema: un món pel qual sentia una gran fascinació, però que quedava lluny de les seves possibilitats —“de moment topo amb la tristesa dels meus mitjans econòmics” (Coca, 1971: 149). Potser, justament, per això, el desig d'apropar-se al cinema ha estat tan constant en la seva obra.

5. CONCLUSIONS

En aquest article hem resseguit les diferents aproximacions que el poeta català Joan Brossa feu com a guionista al món del cinema i dels mitjans audiovisuals, a partir d'una revisió de la bibliografia més destacada sobre el tema. Hereu dels postulats i principis de les avantguardes històriques, al llarg de tota la seva producció poètica maldà per a fer un cinema antinarratiu, basat en la imatge i en les associacions inconscients que relliguen les escenes. Els seus primers guions, *Foc al càntir* i *Gart*, escrits als anys quaranta, són la mostra més clara d'aquest

avantguardisme. Com que no foren gravats en el mateix moment de ser concebuts, actualment constitueixen un document cabdal per a la història literària catalana, que reforça aquesta connexió de Brossa amb el món de les avantguardes històriques.

Als anys seixanta, l'adveniment de la postmodernitat, concretada amb el postmodernisme artístic com un ressorgiment de les avantguardes, afavorí el naixement de nous cinemes que exploraven els límits del llenguatge cinematogràfic i apostaven per un cinema alternatiu, no-comercial i *underground* —com el de Pere Portabella. Per a Brossa, la coneixença de Portabella fou una oportunitat per a poder dur a la pantalla les seves idees poètiques, malgrat que els resultats dels films (*No compteu amb els dits*, *Nocturn 29*, *Vampir-Cuadecuc* i *Umbracle*) no l'acabessin de satisfer. Els films de Brossa amb el cineasta empordanès foren una crítica a la societat del moment, caracteritzada per l'auge del consum, l'alienació social i la repressió encara vigent de la dictadura franquista —un règim agonitzant en un món canviant. A causa de les seves possibilitats econòmiques, la voluntat de Brossa de treballar més amb el cinema es veié limitada. Això no obstant, als anys vuitanta i noranta col·laborà amb diversos directors de cinema (com Manuel Cussó-Ferrer i Pilar Parcerisas, a *Màgia a Catalunya* i a *Entreacte*, o Manuel Huerca, a *Joan Brossa per Joan Brossa*), participà com a figurant en algun film (*És quan dormo que hi veig clar*, de Jordi Cadena) i fins i tot convertí en animacions televisives alguns dels seus poemes visuals.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amat, Frederic (2001). L'onada Brossa. A Manuel Guerrero. *Joan Brossa o la revolta poètica* (348-355). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Bordas, Jordi (1999). "Vint-i-quatre poemes per segon", *El Pou de Lletres*, 13-14, 44-47.
- Bordons, Glòria (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.
- Bordons, Glòria (2014). "Fora de l'umbracle, de Joan Brossa: una petita revolució personal del maig del 68", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20(3), 243-257.
- Bordons, Glòria (2022). Introducció. A Joan Brossa. *Poesia completa. Volum II. 1961-1970* (7-28). Barcelona: Univers.
- Bordons, Glòria (2024). Estudi introductori. A Joan Brossa. *Un viatge a l'inconegut (antologia de poesia i prosa)* (7-50). València: 3i4.
- Brossa, Joan (1987): *Viatge per la sextina (1976-1986)*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Brossa, Joan (1997): *La clau a la boca*. Barcelona: Barcanova.

- Brossa, Joan (2007): *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelona: Edicions 62.
- Brossa, Joan (2013): *Prosa completa i textos esparsos*. Barcelona: RBA Libros.
- Brossa, Joan (2017): *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*. Barcelona: :Rata_.
- Brossa, Joan (2021): *Poesia completa. Volum I. 1940-1960*. Barcelona: Univers.
- Brossa, Joan (2022): *Poesia completa. Volum II. 1961-1970*. Barcelona: Univers.
- Brossa, Joan (2023): *Poesia completa. Volum III. 1971-1976*. Barcelona: Univers.
- Brossa, Joan i Portabella, Pere (2001a). Prólogo de Pere Portabella y Joan Brossa al guión de *No contéis con los dedos*. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (222). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Brossa, Joan i Portabella, Pere (2001b). Notas sobre *Vampir-Cuadecuc*. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (276). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Coca, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic.
- Fanés, Fèlix (2001). Em va fer Douglas Fairbanks. A Manuel Guerrero. *Joan Brossa o la revolta poètica* (326-341). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Fanés, Fèlix i Herreros, Ramon (1979). "Conversa amb Joan Brossa", *Arc Voltaic*, 5, 4-6.
- Fuster, Jaume (1972): "L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella", *Estudios Escénicos*, 16, 64-69. URL: <https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/656/807> [Consulta el 28 de setembre de 2025].
- Gart, Joan (2001). Portabella años sesenta. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (149-191). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Gimferrer, Pere (2012): *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, Pere et al. (1978). Cine fantástico y terrorífico. A Emili Teixidor. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 1: Cine romántico. Cine fantástico y terrorífico* (3ª ed.) (152-280). Barcelona: Salvat.
- Guardiola, Juan (2001). *No contéis con los dedos* (...el cine irregular). A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (223-243). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Guerrero, Manuel (1990). "Nocturnlândia: Joan Brossa i el cinema, una conversa", *Lletra de canvi*, 29, 28-32.
- Guerrero, Manuel (2001): "Joan Brossa o la revolta poètica", *Avui Cultura*, 22-03-2001, I-V. URL: <https://traces.uab.cat/record/36751?ln=ca> [Consulta el 28 de setembre de 2025].

- Huyssen, Andreas (1986): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Langlois, Gérard, et al. (1979). Cine de vanguardia. A Emili Teixidor. *El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte. Tomo 5: Cine de vanguardia. El drama psicológico* (3ª ed.) (3-139). Barcelona: Salvat.
- López-Llaví, Josep Maria (1968): "No compteu amb els dits, traduïts els rètols al castellà per força major, ha estat estrenada en un local d'art i assaig, de Barcelona", *Serra d'Or*, 100, 79-80.
URL: https://www.cervantesvirtual.com/portales/serra_dor/obra-visor/serra-dor-47/html/eb4924d2-abe5-11e1-b1fb-00163ebf5e63.html [Consulta el 28 de setembre de 2025].
- Martí, Octavi (2019). Joan Brossa i el cinema: una relació amb la realitat molt rica. A Pilar Garcia-Sedas. *Irradiacions brossianes. Amb motiu del centenari Joan Brossa* (122-128). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Martínez-Torres, Augusto i Molina-Foix, Vicente (2001). Nocturno año 30. Entrevista con Pere Portabella. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (245-255). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Mas, Llorenç (2018). Anàlisi a partir d'una selecció de seqüències del curt *No compteu amb els dits*, dirigit per Pere Portabella amb textos de Joan Brossa. A Ester Capdevila i Clara Plasencia. *Poesia Brossa* (193-208). Barcelona: MACBA.
- Minguet, Joan Maria (2023): *Altres Brosses. Joan Brossa i la poesia d'acció, el parateatre*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Ajuntament de Barcelona.
- Moix, Ramon (1967): *Introducció a la història del cinema (1895-1967)*. Barcelona: Bruguera.
- Parcerisas, Pilar (2001). El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (75-92). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Pérez, Xavier i Portabella, Pere (1992): "Brossa cinematogràfic: (Una visió de Pere Portabella)", *Pausa*, 12, 45-49. URL: <https://www.revistapausa.cat/brossa-cinematografic/>. [Consulta el 28 de setembre de 2025].
- Permanyer, Lluís (1999): *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: La Campana.
- Portabella, Pere (2001a). Joan Brossa, poeta, guionista. A Manuel Guerrero. *Joan Brossa o la revolta poètica* (342-347). Barcelona: Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

- Portabella, Pere (2001b). Presentación de *Vampir-Cuadecuc* en el Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 1972. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (281-284). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Porter-Moix, Miquel (1992): "Brossafilm", *Pausa*, 12, 42-44. URL: <https://www.revistapausa.cat/brossafilm/> [Consulta el 28 de setembre de 2025].
- Torrell, Josep (2001a). *Cuadecuc* en Norteamérica. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (307-317). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Torrell, Josep (2001b). Espejo de sí. Apuntes sobre *Umbracle*. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (75-92). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Villaplana, Virginia (2001). Visiones transversales: realización metapoética, escrituras interdisciplinarias y producción independiente en los márgenes del cine experimental. Notas a *Vampir-Cuadecuc*. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (285-299). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Villota, Gabriel (2001). Sesenta y un nocturnos (y suma y sigue). Una reflexión —de la esperanza a la frustración— a partir de *Nocturno 29*. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (257-269). València: Edicions de la Mirada / MACBA.
- Zunzunegui, Santos (2001). Portabella extraterritorial. A Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (29-41). València: Edicions de la Mirada / MACBA.