

Brossa, Ponç y Brasil

Ejercicios literarios y pictóricos

Margareth dos Santos

marsanto@usp.br

Los años cincuenta del siglo XX presupusieron un periodo de reacción artístico-cultural en los áridos años de la posguerra civil española, marcado por el impulso vanguardista como una forma de resistencia al sistema dictatorial franquista. En ese contexto cabe destacar la trayectoria y actuación del grupo Dau al Set, conformado por los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats, el poeta Joan Brossa y el filósofo Arnau Puig. Su revista, que llevaba el mismo nombre del grupo, se constituyó como el principal medio de propagación de sus ideas y, pese a su irregularidad, la publicación logró sacudir el panorama desalentador de la producción artística y literaria a principios de los años cincuenta.

A partir de la idea de resistencia y crítica a símbolos franquistas relacionados con el opio de las masas, como la religión y la tauromaquia, buscaremos trazar un panorama de las relaciones entre imagen y palabra en dos momentos: primero, nos detendremos en la amistad entre Joan Ponç y Joan Brossa y sus relaciones con el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, constituidas como ejercicios artístico-literarios a favor de la libertad de creación en el arte y en la lengua catalana; ya en un segundo momento, analizaremos cómo Joan Ponç, cuando parte hacia Brasil, arma un importante proyecto de crítica hacia esos mismos símbolos en suelo latinoamericano, que propaga en las redes culturales establecidas en el país. Tales redes, guiadas por su arte, se constituyeron como una voz disonante y necesaria frente a la violencia de Estado perpetrada por el franquismo.

* Las imágenes y documentos inéditos utilizados en ese artículo han sido amablemente cedidos y autorizados por las siguientes personas e instituciones, a las cuales se lo agradezco inmensamente: familia Rabinovich (en especial, Paulina Rabinovich, Lygia Rabinovich y Kátia Rabinovich); Associació Joan Ponç (en especial, Jordi Carulla y Sara Sabine Pons); el Museu de Arte Contemporânea (MAC); Centre d'Estudis i Documentació del Archivo del Macba (en especial, Antònia Maria Perelló, Mar Manen y Núria Montclús), y, por fin, la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Sin la contribución de dichas personas e instituciones, este estudio no hubiera alcanzado la densidad necesaria.

Así, para que podamos pensar el tránsito del pintor Joan Ponç entre España y Brasil, hace falta ordenar ese texto en dos tiempos y espacios: de 1944 a 1952, en la España bajo la dictadura franquista, y de 1953 a 1962, periodo en el que Ponç vivió en Brasil y presencié una época de profundos cambios en el paisaje físico y artístico de São Paulo. Dicha división se hace necesaria, a fin de que podamos acompañar el periplo ponciano y para que comprendamos su actuación crítica en el escenario artístico barcelonés y paulistano.

Entender la amistad entre Ponç y Brossa supone pensar, aunque muy brevemente, el contexto de algunas de las primeras reacciones artístico-literarias en Cataluña: en 1944 se publica la revista *Poesía* liderada por el poeta Josep Palau i Fabre:

La revista va ser una iniciativa personal de Josep Palau i Fabre, en un intent d'aportar als membres dels cercles literaris de l'època que residien en el feixuc exili interior, una visió renovada i renovadora del panorama literari català i internacional. La revista, de la qual van sortir publicats 20 números durant els anys 1944 i 1945, té el mèrit –o, més aviat, la circumstància– de ser la primera publicació periòdica en català de la postguerra (Perera Roura, 2013: 32).

Dos años más tarde, dichas reacciones seguirían con la edición de la revista *Ariel*, dirigida por Miquel Tarradell, Frederic-Pau Verrié, Joan Triadú y Josep Palau i Fabre. Ambas publicaciones (*Poesía* y *Ariel*) tenían el catalán como símbolo de resistencia, puesto que esta lengua, prohibida por el régimen dictatorial de Francisco Franco, tendría preponderancia en gran parte de sus números. En la misma época, en 1946, sin tomar a rajatabla la cuestión de la lengua catalana, se funda *Algol*, una publicación efímera, de tan solo un número, con la colaboración de los pintores Francesc Boadella, Jordi Mercader, Joan Ponç, del poeta Joan Brossa, del filósofo Arnau Puig y del tipógrafo Enric Tormo.

La tapa de la revista se abría con un «bodegón» al estilo cézanniano, en el que la perspectiva singular se sobreponía al carácter verista de los bodegones cultivados en el siglo XIX.

La imagen parece acompañar la paradoja cézanniana de que las sensaciones conducían la perspectiva del objeto:

Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro. A isso chama Bernard o suicídio de Cézanne: visa à realidade e se profíbe os meios de atingi-la. Residiria nisso a razão de suas dificuldades e também das deformações que se encontram sobretudo entre 1870 e 1890. Os pratos ou as taças colocadas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses mas os dois extremos da elipse são exagerados e dilatados [...] Deixando de lado o desenho, Cézanne ter-se-ia entregado ao caos das sensações. Ora, as sensações fariam soçobrar os objetos e sugeririam constantemente ilusões, como acontece algumas vezes - por exemplo, a ilusão de um movimento dos objetos quando mexemos a cabeça (Merleau-Ponty, 2004: 116).



Fig. 1. Cubierta revista *Algol*, n.º 1, 1947. Fuente: Fondo Joan Brossa. Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

Al bodegón estilizado, cuyo fondo parece acompañar el movimiento del cáliz levemente distorsionado, se sumaba el texto de apertura de la revista a cargo del poeta Joan Brossa. Allí, Brossa caracterizaba la revista como una desobediencia demoníaca frente a una «época nebulosa» y de «tumores nocturnos» (Brossa, 1948: 9).

Su texto, titulado «Presença forta», funcionaba como una carta de intenciones del periódico, en el cual, lo demoníaco se distinguía como un signo en distintos aspectos de la publicación: ya en su título, que enunciaba el nombre indicado al diablo por los astrólogos árabes en la Edad Media, «la estrella que aparece y desaparece en contraste con el ángel blanco Ariel» (Massot, 2011: 57), y se fundaba en la idea de lo diabólico como posibilidad de oposición a una supuesta armonía, a través de una «perspectiva propia», «ubicada en el presente y en constante acción», como afirmará el filósofo Arnau Puig en su ensayo «Dados de un problema» (Puig, 1948: 18) ,en ese mismo número único.

Aunque fugaz, el periódico cargaba en sí el germen de una necesidad latente en aquel momento: la urgencia de discutir el arte y la literatura libremente, sin la defensa de matiz nacionalista, tan pregonado por otras publicaciones de la

época. Sin embargo, ese deseo de libertad solo se concretaría con *Dau al Set* –la segunda publicación de Joan Ponç y compañía– a partir de 1948, bajo un régimen dictatorial que seguía determinando la homogeneidad como único elemento posible, tanto en el plano discursivo como en el social:

Los años 1947 a 1950 pertenecen al período de profunda degradación material de las condiciones de vida, precisamente cuando el resto de Europa se recuperaba de la Segunda Guerra Mundial. Algunas de las ventajas económicas que había aportado neutralidad, en forma de ventas de minerales a ambos bandos (entre otros ejemplos), o que había implicado la orientación pro alemana del Régimen entre 1939 y 1943, en forma de importación a crédito de algún equipo industrial, material de transporte, y vehículos sobre todo alemanes, no eran ventajas cumulativas ni contribuyentes a un proceso de capitalización. El país vivía al día (Pinilla de las Heras, 1989: 29).

Uno de los reflejos de esa profunda degradación anímica y material se manifestaba en la escasez de papel. Tal penuria exponía un elemento común entre las revistas de la época: la publicación en papel «guarro», único de venta libre. No obstante, imprimir en el mismo papel no significaba tener una misma apariencia, y ese ha sido un elemento perseguido por *Dau al Set*.

Así como *Algol*, la revista era clandestina y proponía el enfrentamiento al régimen recurriendo, una vez más, a las huellas de su título, ahora, en un ostensivo catalán y a la oferta de un debate plural, marcado por la recepción de textos en catalán, castellano y francés. De esa forma, se combinaban en las páginas del periódico un sutil alegato lingüístico y cultural con el deseo de diversidad discursiva, en catalán o no, como atesta el coleccionador e impulsor de las vanguardias catalanas, René Metras, que rápidamente, apoyó el grupo:

Había un deseo de hacer las cosas en serio, de no improvisar, de buscarse pergaminos, que llevaba a marcar conexiones con grandes hechos de cultura. El matemático Jesús M. Tharrats afirmaba la conexión con una Física y una Cosmología relativista; se buscaba en la poesía mejicana de Elías Nandino una conexión con la gran inquietud social de la época; se inventariaban las formas expresivas del siglo XX, el nuevo teatro, el «ballet»; se aceptaba el patronazgo poético de la pintura románica, de la alquimia y de la astrología, y se reivindicaba, de modo precoz, mucho antes del interés mundial, la personalidad creadora de Gaudí; se reivindicaba toda fuente viva, de carácter mítico o fantástico, en la manera de mirar el mundo, toda posibilidad de misterio revelador, en los juegos de los niños, los poemas populares, la música del «jazz», los estudios de proporciones de Leonardo, los «films» de Méliès y los dibujos infantiles (Yvars y Metras, 2008: 127).

Al pensar la multiplicidad como punto determinante, el «dado de siete lados» invocaba en su nombre una apuesta por lo mágico, por el azar, el juego y la utopía, barajando resonancias de la tradición poética en la figura de Mallarmé –y su

famoso poema «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»¹, y de distintos movimientos vanguardistas, como el dadaísmo o el surrealismo. Su nombre nacerá por casualidad, en una especie de *brainstorm* del grupo catalán, como afirma la crítica Glòria Bordons:

Dau al Set (fundada en 1948), es producto del azar. Según contaba el mismo Brossa, a partir de la sugerencia «Dau» (Dado) de Cuixart empezaron a decir los números del dado uno a uno y, una vez agotadas las seis caras, Brossa añadió por azar «Dau al Set» (Dado al Siete). El factor de «imposibilidad» gustó a todos y ese fue el título escogido (Bordons, 2008: 2).

Tan ambiciosa como irregular, *Dau al set* consiguió sacudir el panorama desalentador de la producción artística y literaria a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, aunque. Y aunque hoy día algunos críticos se pongan a relativizar su importancia, ella permanece.

Con esas apuestas en las manos, el grupo tuvo como uno de sus fomentadores al poeta J. V. Foix, quien les presentó a Miró, que en los años cuarenta, empujado por los conflictos de la Segunda Guerra Mundial, volvería de su exilio en Francia y se instalaría en Barcelona, con el permiso de Franco. El caudillo le permitió su regreso, pero le prohibió recibir a artistas e intelectuales, además de negarle la apertura de su taller. Pese a dichas prohibiciones, los componentes de *Dau al Set* y el escritor João Cabral de Melo Neto, vicecónsul en Barcelona (1947-50), consiguieron visitarlo con frecuencia.

Ah, eu conheci muito, porque Miró morava na França até os alemães ocuparem a França. Então ele voltou pedindo licença ao Franco [Francisco Franco, 1892-1975]. Franco deu a licença com a condição de Miró não fazer escola nem receber gente. Mas eu era amigo de um chapeleiro² que era o maior amigo dele, e que me levou lá. Ele não recebia ninguém, mas eu era cônsul, um sujeito que não estava sujeito às leis do país, de forma que eu frequentava muito eles³ (Abrantes, 2009: 27).

Aunque Foix, Cabral y Miró hayan sido grandes maestros para ese grupo, internamente, Brossa y Ponç se configuraron como una pareja creativa afín: unidos por un gusto literario análogo y una fuerte amistad, compartieron varias colaboraciones, y la fuerza y constancia de dichas acciones revelan, de alguna manera,

1. El poema de Mallarmé inaugura, en 1897, sus experimentalismos alrededor de la idea de poemas tipográficos, que buscaban ocupar la página en blanco de manera aleatoria y plástica, por lo tanto, «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», juega justamente con lo imprevisto, elemento especial del grupo Dau al Set.
2. Se trata del mecenas Joan Prats.
3. Aunque João Cabral afirme que Miró no recibía al grupo Dau al Set, hay relatos de los componentes del grupo sobre visitas a Miró. Para más detalles, Puig (2003), Tàpies (2010) y Brossa (2010).

la capacidad de innovación de esos artistas y nos cuentan un poco sobre sus historias en el ámbito social y estético barcelonés bajo la dictadura franquista.

BROSSA Y PONÇ: EJERCICIOS ARTÍSTICO-LITERARIOS

En su texto «Quarenta-dos anys després», Joan Brossa rememora, en 1988, su amistad con Ponç, tras cuatro años de la muerte del pintor catalán. En su testimonio, él utiliza la figura del anticuario como metáfora para figurar el acto de revivir sus recuerdos como una forma de beneficencia. Al posicionar al anticuario como aquel que, al desenterrar elementos del pasado, recupera objetos utilizados en el pasado y los hace presentes en el mundo contemporáneo, Brossa reconstruye su relación con Ponç.

Vista de esa forma, la metáfora nos ayuda a comprender la amistad Ponç-Brossa en el marco de los años 1947 a 1951, cuando la euforia creativa de la pareja de amigos reivindicaba nuevas formas artísticas, salpicadas por críticas al panorama estéril que se desvelaba frente a sus ojos: «Jo vaig ser amic d'en Ponç. Ens vèim diàriament i molt sovint ell pintava el que jo havia estat escrivint unes horas abans: hi havia una veritable afinitat» (Brossa, 1989: 59).

Unidos por un genuino interés por la literatura, por la cultura popular y por un gusto por lo mágico, poeta y pintor consiguieron traducir su crítica a un panorama entumecido al negar una representación naturalista en trazo y verso.

Y fueron muchas las colaboraciones entre Ponç y Brossa, algunas se plasmaron en poemas de Brossa alusivos a Ponç y otras en cuadros en que el pintor interpretaba los versos del poeta. Entre los muchos ejemplos que podría citar aquí, me gustaría centrarme en *Des d'un got d'aigua fins al petroli* (*Desde un vaso de agua hasta el petróleo*).

En el libro podemos observar cómo ciertos títulos de Brossa coinciden con algunos cuadros de Ponç, y ambas producciones comparten figuras y gestos que, a veces, insinúan una crítica de fondo social, como la mención al «estraperlo», tan conocido en la inmediata posguerra civil, o críticas hacia el franquismo y la Iglesia, uno de los tentáculos del régimen, como se puede leer en los versos de «Vegeu els dibuixos d'en Ponç i d'en Tàpies, ¡llegiu-me!» («Vean los cuadros de Ponç y de Tàpies, ¡léanme!»). El poema arranca con un epígrafe que rescata una noticia de periódico sobre la guerra norcoreana: «L'atac de les tropes nord-coreanes es va iniciar després d'una manifestació amb torxes, que és la cosa més fantàstica que hagi estat mai vista...» (De la Premsa) (Brossa, 1950: 23).

La ironía provocada por la declaración sobre el ataque de las tropas se enfrenta a las imágenes delirantes que reverberan la presencia de la religión, para, a continuación, encerrarse con una clara mención a la guerra de España y su dictadura:

Llenceu crani! Arrosseguen la creu! [...]
La guerra va costar un milió de morts
i ni les formigues aprofiten el Barber
a Espanya! (Brossa, 1950: 28).



Fig. 2. Joan Ponç, *Suite dibuixos podrits*, 1947. Tinta sobre paper, 27,5 x 21,5 cm.
Fuente: ©Associació Joan Ponç.

Imagen y poema revuelven resonancias artísticas anteriores y posteriores a la Guerra Civil: por un lado, el título de la *suite* ponciana dialoga con los versos de Brossa y remite a la vivencia creadora de Dalí, Buñuel y Lorca –los putrefactos– y, por otro, la imagen de tierra arrasada, cercada por decenas de cruces, como un camposanto minado, se une a los muertos del poema brossiano. Y esa conjunción evoca los versos del poema «Insomnio», de Dámaso Alonso: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)». Al combinar crítica, ironía y desconcierto, Brossa y Ponç se posicionan de manera ácida frente al pasado y al presente españoles.

Pese a ese fructífero intercambio entre los dos artistas, el final de los años cuarenta representó para Joan Ponç un cambio de perspectivas y de rumbo en su vida. Tras un intenso convivio con su grupo vanguardista, la amistad entre los integrantes empieza a deteriorarse: el poeta Joan Brossa bucea en experimentos con las formas literarias populares, los pintores Antoni Tàpies y Modest Cuixart se inclinan hacia el *informalismo*, mientras que Joan-Josep Tharrats asume la dirección de la revista *Dau al Set* y le imprime un ritmo distinto al pensado por los otros fundadores. Todas esas transformaciones provocan peleas internas, que se intensifican y anuncian la ruptura del grupo.

No obstante, si por un lado el grupo se esfacelaba, nuevas posibilidades se abrían para Ponç, sobre todo a partir de sus relaciones con un núcleo de poetas brasileños que vivían o frecuentaban los círculos artísticos e intelectuales barceloneses: João Cabral de Melo Neto, vicecónsul de Brasil en Barcelona y gran fomentador de la poesía catalana, Raul Bopp, poeta y cónsul en Inglaterra (en 1952 sería cónsul en Barcelona) y Murilo Mendes, poeta y profesor en la Sapienza de Roma.

A partir de 1949, el tránsito de Ponç por ese grupo de poetas brasileños proporciona diálogos decisivos hacia una admiración mutua, que ubican Brasil en el horizonte ponciano: João Cabral publica un libro con litografías de Ponç, cuya edición coincide con el estudio de Ponç sobre grabado en el taller de Enric Tormo y con la consecuente proximidad a Cabral. Dichos contactos, poco a poco, conforman una red intelectual, en la cual las amistades configuran su propia cartografía: gracias a Tormo, Cabral compra su máquina tipográfica, una Minerva, y con la prensa funda una «editorial» artesanal denominada O Livro Inconsútil. Con ella, el poeta brasileño imprime obras suyas, de artistas catalanes y de escritores brasileños y peninsulares, a la vez que intensifica sus afinidades con el grupo *Dau al Set*.

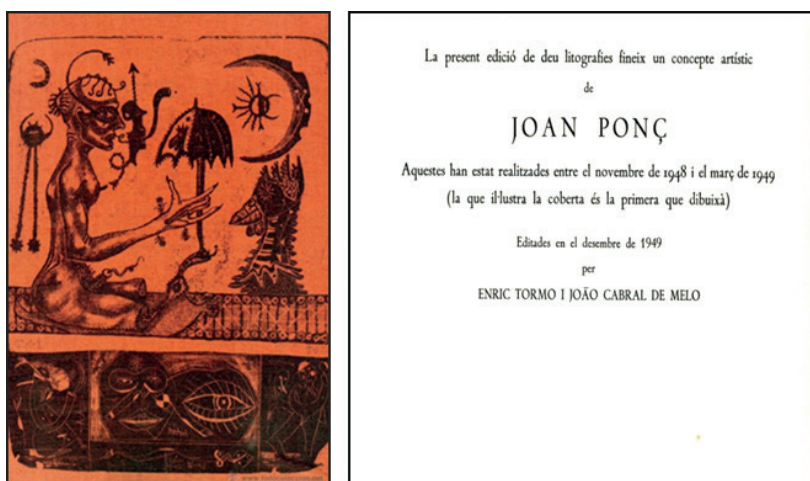


Fig. 3. Joan Ponç, *Deu litografies*, 1948-49. Edición de João Cabral de Melo Neto y Enric Tormo. Fuente: © Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

En ese contexto, el pintor catalán ilustra la primera edición peninsular del libro *Cobra Norato*, de Bopp, y a través de los tres escritores brasileños, Ponç conoce con mayor profundidad el arte, la cultura y la literatura brasileños. Con lecturas y debates diversos e igualmente inspiradores, Brasil pasa a configurarse como un destino que ser perseguido y alcanzado por Ponç.

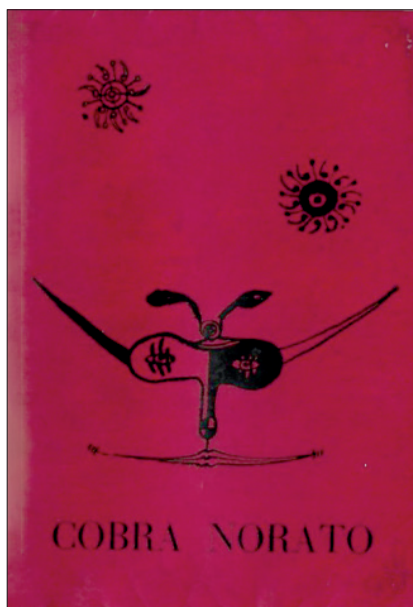


Fig. 4. Raul Bopp, *Cobra Norato*, Barcelona, Dau al Set, 1952. Selección de Alfonso Pintó. Ilustración de Joan Ponç

João Cabral de Melo Neto, que participaba activamente de la aventura del grupo de jóvenes artistas y acompañaba a Ponç y a Brossa desde la época de la revista *Algol* (primera revista de Ponç y Brossa, entre otros), se convirtió en una importante figura para esos artistas, al proponerles tertulias sobre el papel del arte como signo de transformación social, todo sin abdicar de lo estético ni tampoco incurrir en lo panfletario. Entre las acciones del poeta brasileño estaban los préstamos de libros de escritores españoles exiliados y de obras de teoría marxista, de difícil circulación en la dictadura franquista, además, claro está, de editar obras de Brossa y Ponç.⁴

4. De esa proximidad surgen colaboraciones y amistades. En 1949, *O Livro Inconsútil* edita la primera obra de Brossa, *Sonets de Caruixa*; en 1951, *Cobalto* publica *Em va fer Joan Brossa*, cuyas páginas se abren con el retrato de Brossa elaborado por Ponç y con un prólogo de João Cabral. El poeta brasileño también dedicaría un poema a Brossa, «Fábula de Joan Brossa», de su libro *Paisagem com figuras*. El poema recupera la época de la aventura al *Dau al Set*, las colaboraciones de Ponç y Brossa y los estudios del poeta catalán sobre la tradición poética catalana y española. «Joan Brossa, poeta buscão, / as sete caras do dado, / as cinco patas do cão / antes buscava, Joan Brossa, / místico da aberração, / buscava encontrar nas feiras/sua poética sem-razão. / Mas porém como buscava / onde é o sol mais temporão, / pelo Clot, Hospitalet, / onde as vidas de artesão, /

Vale la pena destacar que João Cabral ha cumplido un papel significativo en la cultura brasileña en España, al instaurar el tránsito de textos de poetas brasileños en Barcelona y Madrid, y también fue decisivo para la difusión de la poesía y el arte catalanas, al editar a poetas catalanes y comentar y publicar la obra de los integrantes de *Dau al Set*. Pero hubo más: el poeta, a través de su actuación cultural y política, en cierta medida, trastocó el camino de ida y vuelta en el panorama de creación e influencia artística, al clavar su preponderancia en debates artísticos, publicaciones y contribuciones con el grupo vanguardista y con Joan Miró; al fin y al cabo, era un latinoamericano interfiriendo y provocando nuevos rumbos en el arte y en la literatura peninsular.

Y Ponç, al participar de esas acciones, se ubica en ese contexto, puesto que Cabral de Melo Neto ha sido una figura perentoria en su decisión de partir hacia Brasil, donde el catalán llevó consigo marcas del diálogo artístico entablado con Brossa y Cabral de Melo Neto, reflejadas, por ejemplo, en la *suite Toros*, que Ponç empieza en España y la continúa en Brasil.

LA SUITE TOROS: ENTRE ESPAÑA Y BRASIL

«Fluctuando por el río que lo llevó a la ciudad fuerte de São Paulo»,⁵ Ponç, con la carta de recomendación de Joan Miró y con la indicación del crítico brasileño Mario Pedrosa, expone en la II Bienal de 1953.

A lo largo del evento, Ponç se reúne con Ciccilo Matarazzo, fundador del Museo de Arte Moderno (MAM) y de la Bienal de São Paulo. El industrial, que veía en el arte una representación simbólica de su riqueza, actuaba como mecenas tanto en el ambiente paulista como en el carioca, por lo tanto, es natural que en 1954 recibiera a Ponç con atención –gracias también a las recomendaciones positivas que traía consigo, representadas por Pedrosa y Miró– y se empeñara en divulgar su obra. Así, ese mismo año, Ciccilo organiza una exposición individual para Ponç en el MAM.

La exposición, titulada *Toros*, tuvo una amplia cobertura de los medios de comunicación impresos. Los periódicos de la época, *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*

por bairros onde as semanas/ sobram da vara do pão/ e o horário é mais comprido/ que fio de tecelão,/ acabou vendo, Joan Brossa,/ que os verbos do catalão/ tinham coisas por detrás/ eram só palavras, não./ Agora os olhos, Joan Brossa/ (sua trocada instalação),/ voltou às coisas espessas/ que a gravidez pesa ao chão/ e escreveu um Dragãozinho/ denso, de copa e fogão,/ que combate as mercearias/ com ênfase de dragão» (Melo, 1986: 251). Brossa, a su vez, tradujo los primeros poemas de João Cabral en España en el número 8 de la revista *Dau al Set*, de 1949, y al año siguiente el poeta catalán compondría «Oda lliure a Joan Ponç». Esa secuencia temporal, mínimamente, repercute el intenso contacto entre el poeta brasileño, Ponç y Brossa.

5. Publicado en la revista *Dau al Set* en 1951, el texto brossiano dictaba: «Enmig d'ells has estat rebel, Joan Ponç, i no has fet com t'han manat, ni has segellat contractes, i per això les flames se't dectantaran, solitari de fa temps, solcant el riu que mena a ciutats fortes i que tenen demà» (Brossa, 1951: 4).

y *O Estado de São Paulo*, entre otros, publicaron entrevistas con el pintor, dieron noticias del evento y de Ponç, la crítica comentó los cuadros y el trabajo realizado por el catalán. Frecuentemente, esos comentarios exponían opiniones tópicas de una España ubicada entre el drama trágico y el teatro popular:

A série «Os Touros» que o desenhista Joan Ponç está expondo no salão do Museu de Arte Moderna deve ser estudada sob seus três aspectos essenciais. O desenho, o tema e a intenção. O desenho é feito sobre fundos de cor, que estabelecem profundidade e tempo, espaço e síntese. Assim, os tons rubros, cinzentos, granitados criam atmosferas ensolaradas da Espanha varia, desde Aragão e Castela, até as Vascongadas e a Andaluzia. Todo chão da meseta ibérica está ali em realidade e em cor, em tempo histórico e indefinido, em luminosidade e em treva, existe como cenário para o homem e para o touro. Para o homem é o palco do bailado da tourada, do drama trágico e do espetáculo periódico (Viera, 1954: 5).

En gran parte de su crítica, José Geraldo Vieira, estudioso de las artes y muy respetado en aquel período, ignora las camadas de sentido de las obras expuestas –así como otros críticos de la época–. No discute cómo la *suite* ponciana exhibe el universo taurino por una vía poco usual. Al observarla, uno se da cuenta de que los toreros casi no aparecen y el protagonismo del toro existe solo en cuanto figura que se desliza en casi todos los cuadros. En la serie, Ponç concede al animal un tratamiento irónico y cotidiano, puesto que la imagen del toro surge sin la potencia característica de los embates en la arena. Además de su estatura, minúscula en muchos casos frente al hombre común y al paisaje circundante.

Aunque no reconozca esa ironía, Vieira percibe la unidad de la serie a partir de sus preocupaciones de fondo social y «al servicio de la vida»:

O tema escolhido, prova que Joan Ponç não faz o desenho isolado, autônomo, em unidades. Sua inspiração inesgotável cria séries [...]. De forma que o tema não está organicamente em cada desenho; cada desenho é apenas órgão do organismo total que é a série. Quanto à intenção, parece, também, que Joan Ponç não quer de propósito fazer arte pura, de gratuidade disponível; está à serviço da vida, da realidade, do social, do humano, do bestiário; mas não faz realismo de tarefa e sim extrai do realismo o pesadelo das sínteses desenvolvidas que acabam formando análise dialética. Bem espanhol, serve em sua arte a Espanha, continuando uma tradição que tem força bastante para nutrir vanguardas plásticas (Viera, 1954: 5).

Sin embargo, esa percepción se vuelve limitada, al no señalar cómo en el ejercicio pictórico Ponciano rebasa lo anecdótico y lo tradicional, sobre todo cuando el pintor apela a lo irónico inmiscuido en lo cotidiano.



Fig. 5. Joan Ponç, *suite Toros*, n.º 27, 1953. Tinta china, aguada y pastel sobre papel. 47 x 63,1 cm. Fuente: © MAC- São Paulo.

Además del tono irónico, cabe destacar cómo los colores utilizados por Ponç reflejan un abandono del contorno verista: hay toros verdes, azules, amarillos, junto a marrones, negros y blancos. Se puede inferir que el tratamiento inusitado del colorido exhibe una preocupación por la captura de la forma y por el abandono de la representación realista, establecida, sobre todo, a partir de las propuestas de Cézanne.

El maestro francés, admirado por Ponç, impuso nuevas posibilidades de pensar el arte a partir de lo que se nombró el espacio analítico cézanniano, en el cual los elementos eran tratados en sucesiones rítmicas de formas y colores. En ellas, el núcleo expresivo de Cézanne se conformaba en lo que el artista denominó «espacio aglomerado», en el que pintar equivalía a «tejer» o componer una urdimbre donde los elementos pictóricos se dispusieran a partir de las cosas vistas en el mundo, y conformar así un entrelazamiento entre lo visto y lo pensado en la composición pictórica.

Esa construcción de fondo teórico y empírico estaba representada en el contorno de las pinceladas del pintor francés, que deberían «satisfacer innumerables condiciones, es decir, contener el aire, la luz, el objeto, el plano, el carácter, el dibujo, el estilo»⁶ (Merleau-Ponty, 2004: 131).

Dicha perspectiva en la representación parece reflejarse en los procedimientos de la serie *Toros*, en la que Ponç mezcla distintos tipos de pigmento, como óleo,

6. Traducción del autor.

acuarela, *gouache* o *collages*, e inserta formas icónicas y cilíndricas en la narrativa pictórica, en un intento de alcanzar las innumerables condiciones dispuestas por el pintor francés.

Es innegable que sus figuraciones insertan a los personajes en un ambiente de rasgos surrealistas, puesto que conviven en sus cuadros hombres de la calle, magos, payasos y arlequines que se mezclan con el que debería ser el protagonista de la serie (el toro).



Fig. 6. Joan Ponç, *suite Toros*, n.º 20, 1953. Tinta china, *gouache* y pastel sobre papel, 47 x 63,1 cm . Fuente: © MAC- São Paulo.

Pero, más allá de esos elementos, nos interesa destacar que la *suite* se constituyó como un gran proyecto inacabado de Ponç, que pretendía alcanzar un conjunto de 94 obras frente a las 42 que pintara en España.

De las 42 obras expuestas en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, la institución compró 35, es decir, casi toda la serie. Y ese éxito de ventas le concedió cierto alivio a Ponç, puesto que el pintor había llegado al país con poco dinero y esto le permitió traer a su mujer e hijo, que se habían quedado en España. Con ese dinero en las manos, el catalán decidió mudarse a Ribeirão Pires, ciudad del interior paulista en la pujante Mata Atlántica.

Allí, la exuberancia de distintos tonos de verde fascinó a Ponç, y su estancia en el pueblo dio lugar a un periodo de intensa producción. Inspirado por el paisaje local pintó varias series, como la *suite Instrumentos de tortura* y *Circo*, aunque siguió trabajando con la *suite Toros*, a la cual bautizaría con otro título: *Toros, revolución y escenas cotidianas*. Sin duda, el nuevo nombre encierra cuestiones que rebasan el universo de la tauromaquia, para componer un diálogo entre política, vivencia y reflexión sobre historia y cultura.

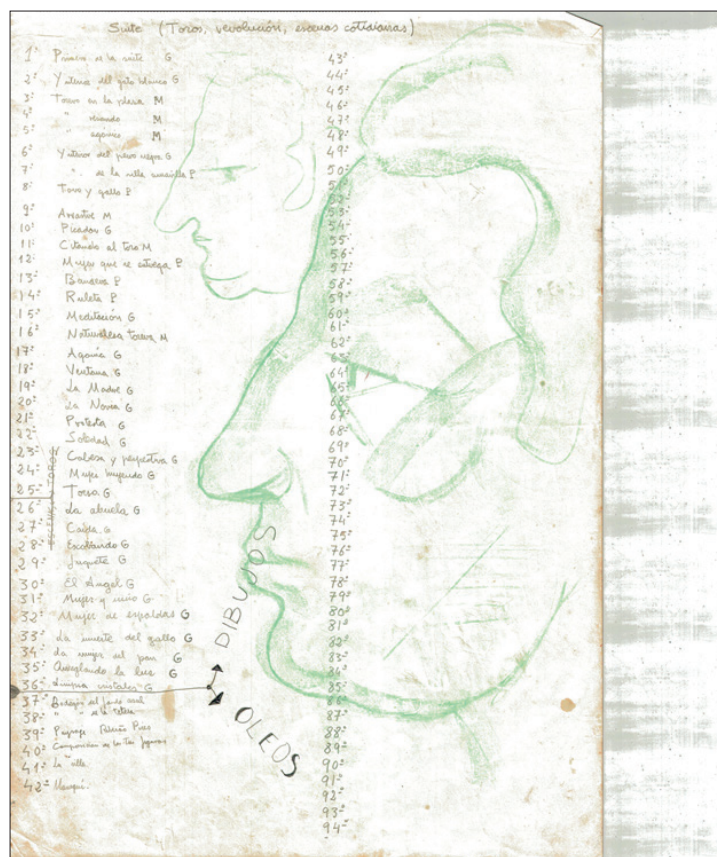


Fig. 7. Joan Ponç, Croquis Suite Toros, revolución, escenas cotidianas, s/d, 29, 7 x 42 cm. Fuente: Acervo Jayme y Lygia Rabinovich.

Por lo tanto, es importante que nos detengamos en ese título, pues nos indica discusiones inquietantes: la primera se refiere a la exposición en el MAM, en que el primer título, comercial y casi anecdótico, se pierde con la inserción de la secuencia «revolución y escenas cotidianas», que le concede al conjunto un aspecto político, a la vez que nos conduce hacia una práctica de observación del entorno y su representación.

Al analizar sus croquis y cuadros, podemos decir que hay una preocupación por absorber el espacio circundante e interpretarlo imagéticamente y, lo que es fundamental aquí, se delinea un aspecto poco discutido en la obra del pintor: sus inclinaciones políticas. Como vimos anteriormente, en sus años de formación, la figura de João Cabral de Melo Neto fue relevante en los debates de fondo político con el grupo Dau al Set.

Las escenas de los croquis de Ponç, que más adelante se transformarían en cuadros, reivindican esa faz comprometida con algunas cuestiones que, aunque no se puedan leer de manera literal, señalan una posición hostil frente a la policía armada, preocupada por la infancia sufrida, por la madre desesperada. Son

personajes que figuran en los títulos del proyecto ponciano y se imbrican, ya que lo cotidiano se mezcla con los conflictos representados en las obras. Sobre el aspecto político, nos llaman la atención los planos cotidianos y oníricos: el limpiavidrios y la mujer que vende pan surgen al lado de la muerte del gallo, meditación y naturaleza torera.

Si seguimos la cadena, veremos que las dimensiones cotidianas, mágicas y rebeldes se confunden: hay un torero agónico sin toro, arrastrado hacia la derrota en medio de colores que convergen en formas icónicas, que nos lanzan hacia un camino sin fin.



Fig. 8. Joan Ponç, «Torero agónico», suite *Toros, revolución, escenas cotidianas*, 1955, óleo sobre tela, 53 x 47 cm . Fuente: Acervo Jayme y Lygia Rabinovich.

Los colores mezclan una España que había quedado atrás con los tonos terrosos de Ribeirão Pires, en una sobreposición de cotidianos de los dos lados del océano.

A la vez, observamos, a lo largo del proyecto, títulos que parecen evocar una pieza lorquiana: «la novia», «el novio», «la mujer que se entrega», «la abuela», «protesta», fusionando escenas cotidianas con la noción de revuelta. De modo que lo mágico se combina con lo cotidiano y, a su vez, se enlaza con la revuelta, lo que conecta a esta con figuras emblemáticas de fondo lorquiano. Representaciones oníricas, líricas y prosaicas nos conducen a un universo repleto de significados inquietantes, bajo una mirada observadora.

Esa línea difusa entre lo «real», lo cotidiano y lo onírico siempre ha sido una constante en Ponç, sin embargo, a medida que el pintor investiga, observa y asimila elementos de su entorno, ocurre un doble movimiento en su obra: por un lado, su trazo abandona el primitivismo de los primeros años y, por otro, los colores de Brasil, sus gentes, su arte y cultura invaden la paleta ponciana, lo que provoca cambios significativos en su obra. Y dichos cambios se entrelazan con la dinámica vida-arte, compartida con Brossa en Cataluña y expuesta en forma, temas y colores en Brasil, cuyas visiones se conformaron como una manera de leer el paisaje y la estancia en Brasil, lo que al mismo tiempo le provocó una confrontación consigo mismo y con su arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANTES, Beбето *et al.* (2009): «Conversas com João Cabral de Melo Neto», *Sibila. Revista de poesia e cultura*, n.º 13, p.27.
- BORDONS, Glòria (2008): «El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino», en Bverso Brossa (ed.): *Joan Brossa, de la poesia al objeto*, Madrid, Instituto Cervantes, pp.1-20.
- BROSSA, Joan (2010): *Carrer de Joan Ponç*, en Glòria Bordons (ed.), Barcelona, Ediciones poncianas.
- BROSSA, Joan (1989): «Quaranta-dos anys després», en Joan Ponç (ed.): *Galería Génesis*, enero de 1989, pp. 58-59.
- BROSSA, Joan (1971): «Vegeu els dibuixos d'en Ponç i d'en Tàpies, ¡llegiu-me!». Des d'un got d'aigua fins al petroli. Dibujo: A. Tàpies. Ejemplar mecanoescrito. Poemas compuestos en agosto de 1950. Mataró, PSUC / Colección MACBA, Centre d'Estudis i Documentació.
- BROSSA, Joan (1951): «Oracle sobre Joan Ponç», *Dau al Set*, febrero, p. 4.
- BROSSA, Joan (1948): «Presença forta», *Dau al Set*, noviembre 1948, p. 9.
- MASSOT, Josep (2011): «La Plaza Mágica de Dau al Set», *La Vanguardia*, 6 de marzo, p. 57.
- MELO NETO, João Cabral de (1986): «Fábula de Joan Brossa», *Poesias Completas*, Río de Janeiro.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2004): «A dúvida de Cèzzane», en *O Olho e o Espírito*, São Paulo, Cosac & Naify.

- PERERA ROURA, Anna (2013): «Poesia (1944-1945), la primera revista literària clandestina en català», *Impossibilia*, n.º 6, pp. 32-44.
- PINILLA DE LAS HERAS, Esteban (1989): *En menos de la libertad*, Barcelona, Anthropos.
- PUIIG, Arnau (2003): *Dau al set, una filosofia de la existencia*, Barcelona, Flor del viento.
- PUIIG, Arnau (1948): «Dados de un problema», *Dau al Set*, noviembre, p. 18.
- TÀPIES, Antoni (2010): *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Fundació Tàpies.
- VIEIRA, José Geraldo (1954): «A exposição de Joan Ponç», *Folha da Manhã*, 8 de agosto, p. 5.
- YVARS, José Francisco y Margaret METRAS (2008): *René Metras. 1926.1984: Reconstruir los sueños*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales.

.....
MARGARETH DOS SANTOS es profesora del RDIDP en la Universidad de São Paulo. Tiene experiencia en literatura, especialmente en literatura extranjera moderna, y trabaja principalmente en los siguientes temas: Goya, literatura española de posguerra, Tiempo de silencio, desastres bélicos, cine y caprichos españoles. Actualmente, desarrolla un proyecto de investigación relacionado con la poesía de la generación del 50 en España.