

**Dossier: Cicles**  
Setembre 2017

## EPÌCENTRE BROSSA

---

**ARC VOLTAIC:** Creiem que aquesta conversa podria girar al voltant de dos temes; d'un cantó, la teva activitat en el cinema com a guionista i, d'altre, aquelles idees generals que, en tant que espectador, puguis tenir sobre el cinema.

JOAN BROSSA: D'acord.

**A.V.:** Així, doncs, forçosament, la primera pregunta ha de ser: com va començar la teva col·laboració amb Pere Portabella?

J.B.: Portabella era productor, però volia dirigir cinema. Tenia entre mans un guió que no l'acabava de satisfer. E1 trobava massa acadèmic i ell volia fer un tipus de cinema més lliure. Llavors em va venir a veure. Feia temps que ens coneixíem i en algunes coses —sobretot en música i en cinema— tenim uns gustos bastant semblants. Portabella em va proposar de col·laborar. Es tractava, ja que no hi havia massa calés, de fer una cosa curta, de no més de cinc minuts. A mi em va semblar 'bé, perquè es pot fer una gran pel·lícula de cinc minuts. En plantejar-nos qui voldria projectar un film tan curt, a mi se'm va ocórrer que aquest espai de temps és aproximadament el que a les sales cinematogràfiques es dedica a la projecció de publicitat. Aquest espai, per a l'espectador, és un espai cinematogràfic molt concret: els filmllets, amb el seu ordre desordenat, anunciant tots ells coses diferents, creant un temps, etc. A partir li vaig proposar a Portabella de fer una pel·lícula que ocupés justament aquest espai, però que, en comptes de realitzar filmllets normalment embrutidors, en resultés un film que fes neteja. Es tractava de constituir el film a base del mateix nombre de filmllets que ocupen els espais publicitaris, però jugant amb ells: un filmllet estàtic, un altre de dinàmic, un de líric, un altre de polític, etc. Aprofitant el llenguatge del filmllet s'havia de donar a aquest espai un sentit ètic o poètic. La idea era aquesta. Mestres Quadreny va posar la música.

**A.V.: I d'aquí va sorgir *No compteu amb els dits* (Pere Portabella, 1967). N'estàs content dels resultats?**

J.B.: És la pel·lícula que menys problemes em posa. Potser perquè és curta, i per tant fàcil de controlar. No fa gaire l'he tornat a veure: hi ha coses que m'han decebut, però en conjunt crec que té interès. La idea és vàlida.

**A. V.: Després va venir *Nocturn 29* (Pere Portabella, 1968).**

J.B.: En efecte. Portabella tenia aleshores alguns recursos econòmics —no pels col·laboradors- i volia fer ja 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". Es 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 radio-grafia 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 filmlets, com en la pel·lícula anterior, però substituint-los per seqüències documentals.

**A.V.: Què en penses de la pel·lícula un cop acabada?**

J.B.: En vaig quedar decebut. Portabella, que presenta virtuts i defectes com tothom, té, però, un gran inconvenient: li manca la voluntat i el seu ritme de treball resulta coix. Quan comença a rodar s'entusiasma, tot va molt bé, però, a mida que el treball s'allarga, perd interès per les coses que fa. *Nocturn 29* és per a mi una pel·lícula fallida. Hi ha poques coses resoltes del tot: la seqüència inicial dels hippies rodada a Por Lligat, la seqüència de l'idil·li de la Bosé amb la màquina. I prou. La part final del camp de golf és horrorosa...

**A.V.: Venen després les pel·lícules amb Christopher Lee...**

J.B.: Ah, sí. Christopher Lee és un tipus molt interessant.

**A. V.: De què el coneixies, tu?**

J.B.: Li havia vist el *Dracula* (Terence Fisher, 1958) i trobava que era un bon actor. La seva versió del compte Dràcula potser no és tan bona com la de Bela Lugosi, però ho és prou. A part d'això, Christopher Lee és un personatge molt interessant. Sent una adoració per Bela Lugosi. Per exemple: no se separa mai de una caixeta amb l'anell que duia Lugosi quan feia de Dràcula. La posa a la tauleta de nit i la contempla... Aquest home acabarà malament; com l'altre. A més, és un tipus molt cregut. Es vanagloria perquè el Papa el va rebre una vegada i com que ell ve d'una família aristocràtica l'audiència va ser privada. D'això n'estava molt ufanós.

**A.V.: ¿Com vau entrar en contacte amb ell?**

J.B.: Ell interpretava un Fu Man Chù per a Jesús Franco. Vam anar-lo a veure i li vam explicar la nostra idea: que protagonitzés un film fora del circuit comercial. La cosa li va agradar. "Mireu, ens va dir, quan torni a Londres em trobaré amb un feix de papers on em proposen tota mena de personatges: criminals, retardats mentals, monstres, bèsties, espies, etc.". N'estava una mica tip i la nostra idea li va fer gràcia. De tota manera, nosaltres no teníem diners per a pagar un actor com ell. Li vam dir i ell va respondre'ns que rodariem la pel·lícula quan tingués vacances amb la condició que li paguéssim l'hotel. Un cop d'acord ens va dir que li expliquéssim de què aniria la pel·lícula.

**A.V.: i això va ser *Cuadecuc* (Pere Portabella, 1970)?**

J.B.: No, això va ser *Umbracle* (Pere Portabella, 1970). *Cuadecuc* va ser l'entremig. Quan va acabar el *Fu Man Chù*, i sempre amb Jesús Franco, Christopher Lee va rodar un altre *Dràcula*. Com que era una coproducció necessitaven la firma d'un productor espanyol. Portabella va deixar-los-hi la seva amb la condició que, en compte de pagar-li diners, li permetessin de rodar el rodatge. Així es va fer *Cuadecuc*, que no sé per què després Portabella li ha plantificat VAMPYR, que és el mateix nom de la gran pel·lícula de Dreyer. Bé, va ser molt divertit veure el rodatge d'una pel·lícula de *Dràcula* "de debò". El film, que era un problema de muntatge, va quedar força bé. Carles Santos va ser el músic.

### **A.V.: i Umbracle?**

J.B.: Aquesta va acabar com el rosari de l'aurora. La idea inicial era veure Christopher Lee passejant entre una sèrie de seqüències neutres. L'actor no feia ni de vampir ni de monstre; però la seva sola presència suggeria un seguit d'associacions. Ho entendreu millor amb un exemple: hi ha una escena on apareix una boca de metro del carrer Pelayo; de cop i volta es veu a Christopher Lee que va sor-tint per l'escala com per un escotilló teatral; apareix, se'n va, no fa res, però l'espectador en veure Christopher Lee pensa "Ja hi som!". Aquesta era la base del film. Però com ja us he dit, les coses no van anar bé. 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 se'n va anar a Nova York —Carles era un element estimulants i eficaç— 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, perquè l'havia de portar a un festival, però a mi això no em va semblar correcte. La pel·lícula, acabada a corre cuita i fragmentada, no l'he vista mai per tal de no agafar un atac de nervis. Traeix la idea inicial.

### **A.V.: Abans de treballar amb Portabella tu havies escrit alguns guions, no?**

J.B.: Sí, cap a finals de l'any 40 vaig escriure dos guions. Un, que era per entrenar-me, es titulava "Foc al càntir" i ha estat publicat a *Vivarium*. El segon, "Gart", que ja era per ser realitzat, i que no ha estat mai publicat, havia de ser protagonitzat per Ponç, Tàpies i Cuixart. Els personatges, que tenien alguns dels 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 hi anaven canviant les barbes, els bigotis, les patilles, etc. I per fi la pel·lícula s'escapava de la màquina. Això és una obsessió. Aquells anys, vaig tenir una idea també, que mai no es va fer, que consistia en rodar primer els escenaris d'una pel·lícula i després els personatges (pot ser semblant al final de *L'Eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962), perquè el mateix espectador els situés. Una mica conceptual, oi?

Després també m'hauria agradat de fer alguna cosa més lírica. També el cinema que tingui sentit poètic se salva. Ah! Me n'oblidava: vaig col·laborar en un altra pel·lícula que finalment no es va fer. Era un documental sobre Tàpies per als Maeght. La meua idea era la següent: 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 cinematogràficament possibles: aquesta havia d'aparèixer desenfocada, descentrada, ratllada, etc. Es a dir, es tractava de treballar la pel·lícula de la mateixa manera que Tàpies treballa el material en els seus quadres. La pel·lícula s'havia d'acabar en una recepció a la 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, *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). Bé, la meua proposta no es va realitzar perquè no va agradar als Maeght: van trobar que, feta així, la gent pensaria que la pel·lícula no havia sortit bé perquè s'havia fet servir mal material, aquest era el seu nivell mental...

### **A. V.: Si et sembla bé passem a la segona part de la conversa i parlem del cinema més en general. Quin és l'origen de la teua relació amb el cinema?**

J.B.: Jo, com diu em sembla que Alberti, gairebé també he nascut amb el cinema. De petit hi anava cada dijous amb la meua àvia. A mida que ha anat passant el temps he reflexionat sobre el que he vist. I després, com a poeta, hi ha un seguit de coses en el cinema que m'ha tocat molt i que les he anat assimilant... Es un procés idèntic al del transformisme i els jocs de mans: jo sempre he fet jocs de mans, però arriba un moment que me n'adono que la prestidigitació té molt a veure amb la poesia. Doncs el mateix cas en el cinema: el segueixo com a diversió i tot de cop m'adono que té a veure amb la meua feina.

### **A.V.: Dius que hi ha coses que t'han tocat. Quines?**

J.B.: El cinema mut, Méliès, *Intolerance* (Intolerancia, D.W. Griffith, 1916). Buster Keaton, per exemple, m'agrada molt des de petit. Chaplin també, però més Keaton. Després el món de Mack Sennet. Tot això em sembla la mare dels ous. Dins del cinema americà, des de molt jove, he tingut sempre una predilecció pel material de la Warner. Llavors no sabia el perquè. Ara sí que ho sé. Les pel·lícules de la Warner tenien un segell, una manera de moure la gent, molt característic. M'agradaven més que no pas les de la Metro. I per aquí arribem a un home genial: Busby Berkeley. Si la paraula geni encara conserva una mica de prestigi, per a mi, aquest mot només pot aplicar-se, a Hollywood, a Busby Berkeley. Berkeley és un veritable home del Renaixement. El veig molt més genial que Chaplin, que no n'és gens... Ep! Stroheim també és un geni. Del cinema Europeu m'interessa l'expressionisme, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El Gabinet del doctor Caligari, Robert Wiene, 1920), *Das Wachsfigurenkabinett* (El Gabinet de las figuras de cera, Paul Leni i Leo Birinsky, 1924), *Der Golem* (El Golem, Paul Wegener i Carl Boese, 1920). I Pabst. I Lang. I Sternberg. I, per què no? Gance. Dreyer el trobo genial, extraordinari. Després els russos èpics: Eisenstein, Pudovkin... Em passaria el dia al cinema veient obres d'aquests mestres.

### **A.V.: Hi vas molt al cinema ara?**

J.B.: No, no. M'avorreix. Es perdre el temps. L'únic que m'interessa és Syberberg, que em va impressionar molt, Spielberg no tant. Les pel·lícules actuals no em sedueixen. Eros sempre ha estat un recurs d'urgència. Ara, això no vol dir pas que no m'agradi el cinema. Jo diria que de tant que m'agrada no hi vaig mai. Alguna vegada, però, faig descobriments. Aquest any vaig veure a la Filmoteca un parell de films *Devushka s korobkoy* (La chica de la sombrerera, Boris Barnet, 1927) i *Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov* (Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques, Lev Kuleshov, 1924) que em van agradar molt, 'perquè es tractava d'un cinema rus simpàtic, quotidià... Si el cinema d'avui fos així hi aniria més sovint. Ah! dels actuals m'agrada molt André Delvaux. I perdoneu, m'havia oblidat d'una altra cosa: del cinema mut m'interessa molt Douglas Fairbanks. Però molt, eh? No admiro el Fairbanks actor, sinó el cineasta. Totes les seves pel·lícules són característiques; tenen el "toc" Fairbanks. Fins i tot les primeres de la "Triangle", és a dir, les d'abans de la United Artist, tenen una cosa personal seva. Crec que Fairbanks era un gran cineasta i el primer creador de mites del cinema. Les seves pel·lícules són com un ballet; sap crear un llenguatge visual fet de moviment, imaginació i sentit de l'espectacle. Els seus films son poètics, en definitiva. I demostren que té el do del cinema.

### **A. V.: Abans t'has mostrat poc partidari de la Metro, però no creus que els seus musicals també tenen una dimensió poètica notable?**

J.B.: No, no, no. Per a mi no la tenen. Busby Berkeley ha dit una paraula nova en el cinema. En canvi Gene Kelly no. Es un ballarí que no fa altra cosa que anar a la seva, com Fred Astaire d'altra part... Per a Busby Berkeley els números musicals eren col·lectius, no hi havia vedettes; la cambra era la verdadera vedette. Per als altres això és diferent, perquè es tracta de ballarins. De fet, actuen de cara a la galeria. Es cert, també Berkeley actua de cara a la galeria, però hi ha dues maneres de fer això: amb els pantalons amunt o amb els pantalons avall... Es el cas de Hitchcock. No té res a veure, però ens trobem amb el mateix problema: molts directors van darrera els diners, amb tot, n'hi ha que hi van d'una manera massa descarada. Bé, de tota manera, hi ha coses de Fred Astaire que m'agraden: les pel·lícules que va fer amb Max Sandrich tenen una gràcia molt americana... són vistoses, com veritables operetes cinematogràfiques.

#### **A. V.: Les operetes vieneses també t'agraden, oi?**

J.B.: Ah, sí. Em van agradar molt *Mazurka* (Willi Forst, 1935) i *Maskarade* (Mascarada, Willi Forst, 1934) . Es un cinema molt ben construït.

#### **A.V.: I el cinema pròpiament literari; per exemple, Jean Cocteau?**

J.B.: No, no. Només l'última, *Le testament d'Orphée* (El testamento de Orfeo, 1959) , però les altres no gens. Massa perruca intel·lectual. En això del cinema literari m'agradaria revisar *A Midsummer Night's Dream* (Sueño de una noche de verano, Max Reinhardt i William Dieterle, 1934) que era una pel·lícula eminentment teatral, però feta amb allò que dèiem dels pantalons aixecats o baixats... El cinema literari, de tota manera, m'emprenya un bon tros. Les pel·lícules xerraires són inaguantables. S'ha de ser un Dreyer perquè el rigor de *Gertrud* (1964) s'aguanti. Ell s'ho pot permetre. I en el cinema rus igual: *Ivan Groznyy* (Ivan el Terrible, Sergei Eisenstein, 1944) és un film extraordinari, però m'hi sobra una mica el concepte infladament literari. Prefereixo l'Eisenstein del *Bronenosets Potyomkin* (El acorazado Potemkin, 1925) o *Oktyabr* (Octubre, 1928). La paraula ha fet que el cinema tendís a la facilitat. Per a mi la imatge en el cinema és fonamental. D'aquí ve la meva admiració per *Der blaue Engel* (El Ángel azul, Josef von Sternberg, 1930).

#### **A. V. Per què *Der blaue Engel*?**

J.B.: Perquè hi ha una utilització modèlica del so. Jo, naturalment, distingeixo entre un cinema sonor i un cinema parlat, em fa l'efecte que la paraula és la part més fàcil del cinema sonor. Ha de servir per ajudar la imatge. Només. També fan un ús intel·ligentíssim del so, Laurel&Hardy en els seus primers films parlats. Walter Ruttmann, als començaments del cine sonor, a *Weekend* (1930), descriu un cap de setmana només amb el so, ja que la imatge es un llarg fotograma negre. Ruttmann sap reunir coses distants i defuig el pleonasma (això tan freqüent del cinema: un senyor esternuda a la imatge, i a la banda sonora se sent el soroll d'un estornut). Per exemple, en un altre' film seu, la imatge ens mostra el mar i a la banda de so se sent un cor que canta Brahms. Bé, per a mi això és una utilització intel·ligent del so. El contrast entre la imatge i el so resulta enriquidor. Hi ha una pel·lícula que vaig conèixer abans de la guerra i que m'agradaria molt de tornar a veure, i es deia *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) perquè crec que il·lustra això que dic. Hi havia un diàleg entre Hyde i la seva amant que només sentíem, ja que mentre ells enraonaven la cambra ens donava detalls de l'habitació: una estatueta, un escalfapanxes. Mai la cara de qui parlava, en tot cas de qui escoltava... Es tracta d'això: que el so i la imatge s'enriqueixin mútuament.

#### **A. V.: Aquest tipus de treball és molt evident als films de Jacques Tourneur...**

J.B.: Sí, sí. També és un dels meus predilectes. Es clar que me'n deixo molts. *Cat People* (La mujer pantera, 1942) em va agradar. Carai! És una pel·lícula de terror molt intel·ligent... Hi ha una pel·lícula, *Wings* (Alas, William Wellman, 1927) que també em va fer un gran efecte. Va ser el primer Oscar de Hollywood. La vaig tornar a veure per televisió. S'aguanta. Una fotogènia sensacional de les escenes d'aviació. El film té un sentit de la plasticitat de primer ordre. Es el western bo passat a l'aviació. La seva novetat va obrir un gènere: *The Lost Patrol* (La patrulla perduda, John Ford, 1934), *Hell's Angels* (Los ángeles del infierno, Howard Hughes, 1930), *The Dawn Patrol* (La escuadrilla del amanecer, Howard Hawks, 1930). Aquesta no s'ha de confondre amb una versió sonora posterior interpretada per Errol Flynn i dirigida per un artesà de la Warner...(com es deia? Bé, ara no me'n recordo, però ja em vindrà al cap, era molt conegut).

Una altra de les pel·lícules que em va produir un gran impacte va ser *Hellzapoppin* (Loquilandia, H.C. Potter, 1941), que era un film còmic original. A la pel·lícula es prescindia de l'argument i s'anava d'una cosa a l'altra per una via poètica. Em va interessar molt aquesta experiència, que jo havia fet en literatura, portada al camp del cinema. Al capdavall, del cinema què és? Doncs una cinta que passa. No ens posem tants problemes. Es el cas dels pintors. Abans els quadres s'havien de representar amb tota trompe-l'oeil; però ara diem el quadre és pla, deixem-nos de punyetes i pintem pla. Crec que el cinema hauria de fer el mateix; tenir consciència del seu llenguatge i deixar-se d'orgues; tornar, si cal, al zoòtrop, al punt de partida com a base de tot i no aquesta complicació de fer cinema del cinema del cinema. Encara crec vàlida la lliçó de Méliès. Això es el cinema. Visca el poeta Méliès!

#### **A. V.: Pel que ens ha dit anteriorment, Hitchcock no és deu comptar entre les teves preferències.**

J.B.: Doncs no. Hitchcock m'emprenya perquè reconec que és un senyor que en sap molt, però que s'ha venut al públic, al comerç, i és clar, això m'irrita. Del dibuix artístic ha passat al lineal. Les seves pel·lícules mudes eren extraordinàries. Un individu que feia allò i que després acabi com ha acabat... vaja! no és cap exemple a seguir. Ara, *The Birds* (Los pájaros, 1963) estava molt bé. I és que en sap molt, aquest home! Per això em dol. Es com si Picasso hagués dibuixat per al tebeo perquè la gent li ho demanava. Al Hitchcock el veig així. *Psycho* (Psicosis, 1960), per exemple, comença molt bé, però després ja hi som: no has de saber el culpable fins al final, un suspens de conya i tot això. Tot plegat acaba en una estupidesa monumental.

#### **A. V.: Abans hem citat Delvaux. Delvaux té un gran interès per relacionar el cinema amb la música. Podries parlar-ne de això?**

J.B.: Les bandes sonores de Delvaux són obres mestres. Ell és músic, pianista. A propòsit de la música, però, voldria dir-vos una cosa. A mi m'agrada molt Wagner —en això coincidim amb en Portabella— i tro-bo que Wagner ha estat un gran cineasta de l'orella. Si tu segueixes una obra de Wagner, sembla que amb la música faci cinema: hi ha primers plans, panoràmiques, tràvelings, etc. Ho fa tot. Segueix l'acció amb l'orella tal com ho faria un cineasta amb els ulls. Podríem dir, en aquest sentit, que el cinema és la música de la vista i que la música de Wagner es el cinema de l'orella. Qui ho sabia molt bé això era Eisenstein, que l'any 1940 l'època de les bones relacions entre Hitler i Stalin va dirigir *La Walkiria* a Moscou. Imagineu com devia ser Wagner posat en escena per Eisenstein. La seva èpica es molt wagneriana, vull dir que és rotunda com l'estil de Wagner. Hi ha un paral·lelisme evident entre tots dos. D'altra banda la majoria de "música de fons" no ha estat més que una afaitada a Wagner. Avui és inadmissible per fàcil.

**A. V.: Ens agradaria saber quina ha estat la influència del cinema en la teva feina d'escriptor.**

J.B.: Ha estat enorme. És inqüestionable que el cinema ensenya a mirar, escriure és una manera de fer cinema. A més, en la meua feina, jo utilitzo molt sovint el muntatge. Un llibre de poemes, el munto, com si fos en una moviola. Per això el cinema m'és familiar. Sempre he pensat que jo seria un bon muntador de cinema. Les pel·lícules m'agrada veure-les a la moviola. I els llibres també. La literatura té molt de muntatge.

**A. V.: Seguint en aquest tema. Les pel·lícules que a tu més t'agraden solen ser films amb un alt grau de fascinació. En canvi, tu, a la teua obra aquesta fascinació la de fuges sistemàticament. Això per què és? Potser perquè creus que el cinema és un espectacle i en tant que tal ha de ser fascinator?**

J.B.: No hi ha dubte. El cinema t'entra per la vista i mou tot de ressorts de gran eficàcia. Si tu adaptes, com es fa ara,, una novel·la al cinema prescindint d'aquests ressorts i prescindint que el cinema és un espectacle, el resultat serà avorrit (per exemple Marguerite Duras). Això només s'entén com exabrupte; com fotre's els collons al darrera i el cul al davant, i esperar que passa. El fet que jo defugi la fascinació en els poemes no contradiu el que us dic. Ho faig perquè en literatura la fascinació es un recurs gastat. De vegades em dedico a renovar-lo. Si jo filmés un poema no dubteu que tindria en compte que el cinema és un espectacle.

**A. V.: Creus que un dels elements principals d'aquesta fascinació que exerceix el cinema és el llenguatge clàssic, el llenguatge, per entendre'ns, del pla-contraplà?**

J.B.: No al contrari. Penso que aquest llenguatge és una cotilla. Sobretot usat a grans dosis. Jo penso que el cinema ha de tenir moments de precisió explicativa i moments d'una gran ambigüitat. I el director, de qui parlàvem es diu Edmund Goulding

**A. V.: D'acord. Però determinats films, principalment avantguardistes, que han pretès enfrontar-se a aquest llenguatge han donat resultats terriblement monòtons.**

J.B.: És clar! La tendència no salva mai l'obra. És el tipus que la fa, el qui la salva. A l'època del cubisme hi va haver pintors que van pensar que pel sol fet de pintar cubista ja eren bons. És fals! Hi ha cubistes molt dolents. Vosaltres em parleu del cinema dit d'avantguarda i jo us diré que a mi aquest cinema em fa vomitar. En canvi Ruttman m'agrada molt. No és la fórmula sinó l'autor el qui diu l'última paraula. I a més de Ruttman hi ha el gran Vertov, el del cinema-ull. I tants d'altres. Ves-los al darrera. En saben un niu. Paul Valéry deia que no escriuria mai cap novel·la perquè trobava insuportable alio de: "La marquesa va sortir a les cinc". Doncs una cosa semblant passa al cinema acadèmic, d'artesanía. Però el cinema experimental que és fa avui no m'agrada; el trobo desarrelat i extravagant; és més aviat un producte de la fantasia esnob, que no de la imaginació creadora. Em plauen les obres equilibrades; i no oblidem que la poesia té les seves Lleis pròpies. Com deia Victor Hugo: "L'art és com una escala; sempre hi ha un esglaó més alt per a pujar".

Fanés, Fèlix , Herreros Ramon. *Entrevista a Joan Brossa*. "Arc Voltaic: full de cinema", núm. 5 (primavera 1979), pàg. 4-6.

## ***Bibliografía***



