

Bverso Brossa

Joan Brossa es un universo muy particular, diverso y hecho de versos. En Brossa hallamos muchos registros o géneros distintos: la poesía literaria, el teatro, el cine, la poesía visual, los objetos, los carteles, las instalaciones, los poemas corpóreos, etc., pero en el fondo, como él mismo dijo, todo eran «caras de una misma pirámide». De ahí que podamos hablar de un auténtico «universo» brossiano.

Al final de un poema el poeta barcelonés confesaba: «De l'èsser únic que sóc emana la multiplicitat» (Del ser único que soy emana la multiplicidad).¹ Esta frase podría atribuirse a su admirado Fregoli, actor y transformista italiano que podía representar más de ochenta personajes en una sola obra. Su lema «El arte es vida, y la vida, transformación» le sirvió de consigna vital a Brossa.

Pero toda esta diversidad se presentó siempre bajo el nombre de «poesía». «Verso» significa «surco» en latín. En su estadio primigenio, escribir versos era una tarea paralela a la del labrador: preparar el terreno de la página para crear en ella unas líneas, donde, de manera rítmica, se plantaban unas semillas (las palabras) que, con buen riego y excelentes cuidados, darían sus frutos. Joan Brossa es ante todo un poeta. Si tenemos en cuenta que «poiesis» significa «acción» o «creación» en griego, nos daremos cuenta de que la «poiesis» ha sido la razón de la existencia brossiana. Toda su vida fue «creación». No se dedicó a otra cosa que a crear y a expresarse con las herramientas que su tiempo le había dado. Pero esa acción tuvo siempre el gesto del «giro», del «cambio», significados también presentes en la palabra «verso». Podemos hablar de un auténtico «heterodoxo», de una persona que vivió fuera de los cenáculos artísticos o literarios y que estuvo en contra de todo

¹ Perteneciente a *Un, i no dos* (1959-1960), dentro de *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Editorial Ariel (Col·lecció Cinc d'Oros, 7), 1977, p.195.

lo que olier a «poder», «capital», «Iglesia», «militarismo» o cualquier otra forma de autoridad.

Un destino a seis manos

Un soneto de la primera época de Brossa se titula «Destino con seis manos...»² y empieza de la siguiente manera: «Destí amb sis mans, destí i joglar (...)» (Destino con seis manos, destino y juglar). Y en su parte central dice: «Tens esperit de germanor amb l'Atzar / i em fas rondaire amb el sac de tes breves / per aquests mons descolorits de gent» (Tienes espíritu de hermandad con el Azar / y haces que sea merodeador con el saco de tus brevas / por estos mundos descoloridos de gente). Examinando la diversidad de la obra brossiana, nos ha parecido que de alguna manera podíamos agruparla en seis caminos o destinos. A estas partes habría que añadir el significado de los versos citados: la importancia del azar y el carácter de juglar que da color a un mundo insulso por el que merodea el poeta.

Los principios de Brossa se sitúan en la magia y en el inconsciente.³ Son destacables los nombres de las dos revistas fundadas por Brossa, junto a pintores u otro tipo de artistas del momento. La primera, *Algol*, recibe el nombre que los astrólogos árabes daban al diablo⁴ y la segunda, *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. Según averiguaron después, ya existía un opúsculo surrealista que se

² Pertenciente a *La bola i l'escarabat* de 1941-1943, publicado en *Ball de sang*. Barcelona: Editorial Crítica, 1982, p. 51.

³ Su afición por la magia le llevó a adoptar el pseudónimo de mago «Wu». Durante el servicio militar en Salamanca, posterior a la Guerra Civil, hacía juegos de manos a los compañeros, mientras leía tratados de psicología.

⁴ Según el texto de presentación de la revista: «La presència forta», de 1946. Publicado en *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62 (Serie Cara i Creu, vol. 17), 1972.

llamaba así: *La septième face du dé*.⁵ El hecho de no saberlo da más fuerza a este “encuentro casual”. Magia (aunque a él le gustaba más la blanca, en este caso es la invocación al diablo lo que prevalece y, por tanto, se trata de magia negra) y azar están pues en el origen creativo de Brossa.

A ese gusto innato se añadió su formación artístico-literaria de carácter autodidacta. En especial, gracias a la magnífica biblioteca de arte que poseía Joan Prats, Brossa conoció todos los “ismos” de principios de siglo. De esta manera aprendió el valor de las yuxtaposiciones de elementos dispares, el uso del *collage*, la liberación del inconsciente a través de imágenes sensitivas y, cómo no, la importancia del azar, a la cual había llegado de manera intuitiva. De los distintos movimientos, el surrealismo y el dadaísmo fueron los que más le influyeron. Él mismo se autocalificó de «neosurrealista»: «Yo era afín al surrealismo, como lo podían ser Poe o Blake. Para mí era una fase normal porque la poesía la entendía así, con este despertar del mundo interior impelido por la fuerza que me llevaba a expresarlo y en libertad total». Y añadía: «mientras los surrealistas se sumergen en las técnicas de introspección, los neosurrealistas ya dan estos mundos por descubiertos y aprovechan los hallazgos para enriquecer su instrumental poético».⁶

Desde sus principios, Brossa sólo habla de «poesía». Da lo mismo que escriba «teatro» (o lo que después llamó «acciones»), imágenes hipnagógicas, prosas, guiones de cine o sonetos. Y también aplica la palabra «poema» a sus primeras creaciones artísticas: en 1941 y 1942 dibuja lo que él llama «poemas experimentales». Son casi-caligramas o palabras en libertad. En cambio, el poema experimental del año 1947, una hoja de papel en la que conviven alfileres y sílabas indescifrables, ofrece un salto plástico importante. Para Victoria Combalía, este poema «es uno de los mejores de toda su producción, por su simplicidad y por su capacidad de evocar un mundo mágico sin hacer alusión a

⁵ Según la respuesta dada a Jordi Coca en el primer libro publicado sobre Brossa: Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic (Col. Llibre de Butxaca, 52), 1971, p. 41.

⁶ Jordi Coca, óp. cit., p. 32. Fragmento traducido del catalán por la autora.

lo anecdótico de este mundo».⁷ Después de este poema, se produce un salto en la producción visual de Brossa y no será hasta el año 1959, en el que empezará a realizar lo que él llamaba «suites visuales», cuando la reemprenderá con gran fuerza para no abandonarla nunca más.



«Poema experimental», 1947

Lo mismo sucede con los objetos, a quien Brossa anteponía también la palabra «poemas». Aunque hay una muestra pionera de 1943, y luego el célebre poema experimental de 1951 expuesto en la exposición colectiva del grupo Dau al Set en la Sala Caralt, la actividad no empieza propiamente hasta 1967.⁸ Quizás fueron el producto de sus experimentaciones con los poemas visuales⁹ o quizás, en palabras de Alexandre Cirici Pellicer, es el intento de «biografiar la mayoría anónima» mediante unos objetos viejos que «expresan por ellos mismos la pobreza y la tristeza humana que la ciudad industrial segrega como

⁷ Victoria Combalía. «Joan Brossa, el último vanguardista» en el catálogo *Brossa 1941-1991*, realizado para la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del año 1991. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, 1991, p. 32. En el artículo, Combalía transcribe una anécdota contada por el mismo Brossa acerca de este poema visual: cómo Salvador Aulèstia, un pintor que practicaba la magia, le avisó de que las sílabas eran un «mantram» y que la pieza tenía un componente ocultista muy fuerte.

⁸ Su primera exposición fue la organizada en 1969 por su amigo Lluís M. Riera en la Galería Joan Prats de Barcelona.

⁹ Entre 1959 y 1970 Brossa, en una auténtica fiebre creadora, realiza un total de setenta y siete libros de poesía visual. Algunos de ellos van más allá de la bidimensionalidad e incorporan objetos.

un subproducto».¹⁰ En cualquier caso, este interés se había demostrado ya en el libro *Novel·la* de 1965, en colaboración con Tàpies, donde la participación del poeta consistía precisamente en recopilar la sucesión de documentos oficiales que cualquier persona almacena a lo largo de su vida (véanse las palabras del mismo Brossa, recogidas en este catálogo). Pero este interés por la realidad anónima nace mucho antes: en la experiencia de *Em va fer Joan Brossa* (Me hizo Joan Brossa) de 1950, un librito de poemas que fueron calificados como «auténticas fotografías de la realidad». El libro nació de las charlas con João Cabral de Melo, poeta y diplomático brasileño, a quien los componentes del grupo Dau al Set conocieron en 1948¹¹ y gracias al cual se introdujeron en el marxismo y en el necesario compromiso del artista con la sociedad en que vive.¹² En una presentación del año 1983 para una selección de poemas de este tipo, Brossa dijo: «Se trata de poemas en apariencia prosaicos y vacíos de contenido, cuyo efecto poético reside en el hecho de extraer de su contexto habitual fragmentos de la realidad, descrita minuciosamente».

Los trasvases entre arte y literatura son constantes en Brossa. En una entrevista de Antonio Molina de 1968 que transcribimos en este catálogo, el poeta reconocía la compenetración mutua del arte y la literatura y consideraba los géneros artísticos como medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Muchos autores han hablado de este “todo Brossa”. Queremos destacar aquí, por su relevancia, la opinión de un amigo y compañero de aventuras, Antoni Tàpies: «En Brossa, no obstante, es la paradoja viviente del fervor por los límites y las métricas y, al mismo tiempo, del arte sin fronteras y hasta de la destrucción de los géneros».¹³

¹⁰ Alexandre Cirici Pellicer, «La poesía visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica», en *Estudios escénicos*, 16 (diciembre de 1972), p. 103.

¹¹ Arnau Puig, «El poeta brasilero João Cabral de Melo a Barcelona (1948-1952)», en *L'Avenç*, nº 33 (diciembre de 1980), p. 12.

¹² El mismo Cabral fue el que editó el libro en 1951, en la editorial Cobalto y quien escribió un significativo prólogo.

¹³ Antoni Tàpies, «Les arts d'en Brossa», en *Joan Brossa o les paraules són les coses*, catálogo de la exposición en la Fundació Joan Miró del año 1986. Barcelona: Edicions Polígrafa, S. A. 1986, p. 18. Traducción del catalán a cargo de la autora de este artículo.

Ese destino repartido en seis manos se corresponde con tres elementos sustanciales y esenciales, presentes en toda su producción: la palabra, la acción y la visión. Aunque dividamos esta exposición y catálogo en seis aspectos, estos tres conceptos constituyen los pilares sobre los que se sustenta la obra brossiana.

Poesía

En otro lugar hablábamos del poema «A la poesía»¹⁴ como de un buen compendio de la poética brossiana, ya que sintetiza las ideas trabajadas por el poeta desde el año 1950. Se trata de un canto en el que Brossa, identificado con su pueblo (Cataluña), conmina a la poesía a amoldarse a los tiempos contemporáneos, a ser auténtica y comprometida, a proclamar la libertad en todos los terrenos y a defender al hombre y a la tierra por delante de cualquier otra cosa. No en vano el libro al que pertenece el poema se titula *El pedestal són les sabates* (El pedestal son los zapatos). Y desde la tierra que pisan esos zapatos, la poesía es el arma que usa el poeta para transformar la realidad (como su célebre «poema-revólver»).

Esa es la concepción poética de Brossa. Distinta en formas (sonetos, odas, romances, prosas poéticas, poemas cortos «antipoéticos», sextinas, etc.) y temas (el compromiso social, el juego, el transformismo, la misma poesía, el cine, el arte, la vida, el amor, la muerte, etc.), se ha caracterizado siempre por su sencillez y su arraigo a unas circunstancias concretas. Y gran parte de su poesía está extraída de esa misma realidad, como confiesa él mismo en un poema de *Poemes públics* (1974-1975) (p.).

Las ediciones de su poesía fueron escasas pero casi siempre ligadas al mundo del arte. Los primeros poemas aparecieron en las revistas *Algol* y *Dau al Set*, de las que ya hemos hablado. En ellas la conjunción entre el arte y la literatura es total, como demuestra el número de *Dau al Set* de enero-febrero de 1949, en el que los dibujos de Ponç y la caligrafía de Brossa se entremezclan de

¹⁴ Glòria Bordons, «Un poema de Joan Brossa», en *Revista Chilena de Literatura*, nº 66 (abril de 2005), p. 97-105.

modo mágico. Por otra parte, sus publicaciones poéticas siempre han ido acompañadas de ilustraciones de sus amigos artistas, como el retrato de Brossa realizado por Ponç que acompañaba a *Em va fer Joan Brossa* de 1950.

Esa relación le marcó en sus principios y no lo abandonaría nunca. Sus colaboraciones con pintores o escultores son innumerables. Joan Miró, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Moisès Villèlia, José Niebla, Frederic Amat, Eduardo Chillida, Perejaume, Alfons Borrell, etc. pertenecen a una larga lista que póstumamente se vio coronada por Chema Madoz.¹⁵ No se trata nunca de ilustraciones pictóricas del poema ni de textos escritos a partir de una intervención plástica. En este apartado dedicado a la poesía, destacamos tres ejemplos, cada uno de los cuales ofrece un tipo de colaboración distinta. En el caso de *U no és ningú* de 1979 tanto Brossa como Tàpies eligieron obras paralelas de compromiso político, de 1950, para editar un libro dedicado a los luchadores del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña) “con cuyo horizonte hemos identificado siempre nuestras aspiraciones de guerrilleros culturales”, según confesaban al inicio del libro. En *Tal i Tant*, concebido en 1974 y realizado en 1983, la pintura desplegable de Frederic Amat hace de contenedor de los poemas, dentro de un original estuche de carácter casi mágico. Y un tercer ejemplo es *Brossa i Chillida a peu pel llibre*, de 1996, en el que los nueve poemas que acompañan a los aguafuertes del escultor vasco se refieren a desgracias (incendios, inundaciones, hundimientos, etc.), a excepción del texto central titulado “Escultura de Chillida”, que es una posible descripción de una escultura del artista. Como dice Gimferrer en el prefacio, «el gesto de los dos alcanza lo esencial».

Las publicaciones poéticas de Brossa fueron muy escasas hasta 1970,¹⁶ año en que la aparición de *Poesia rasa*, recopilación de algunos libros escritos entre 1943 y 1959, con portada de Antoni Tàpies, fue una auténtica sorpresa para los cenáculos literarios catalanes. Este libro dio a conocer al gran poeta

¹⁵ Brossa y Madoz, *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica, 2003. Reeditado en 2008.

¹⁶ A pesar de lo escasas, cabe remarcar la importancia de libros como *Poemes civils*, publicado por RM en 1961 con un aguafuerte de Joan Miró y cubiertas de Antoni Tàpies, así como de *El saltamartí*, en 1963.

que era Brossa y le convirtió en referencia para críticos y jóvenes escritores.¹⁷ A partir de ese momento, publicó ya más regularmente, pero necesitó muchos años (hasta la década de los ochenta) para ponerse al día.

Un elemento a destacar en los libros escritos a partir de 1963 es la presencia de poemas visuales incluidos en poemarios. En *El saltamartí* ya se encuentran algunos, pero es especialmente en los libros dedicados a Fregoli en 1965 (*Poema sobre Frègoli i el seu teatre* y *Petit Festival*) donde esta conjunción entre los dos tipos de poemas se convierte en un factor habitual. Un buen ejemplo de ello son los siete libritos *Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres* (1969-1975), un compendio de poesía extraída de la realidad, de encuentros imposibles y de humor. Muchos de los poemas visuales contenidos en estos volúmenes provenían de las *suites* confeccionadas en el mismo período o bien fueron convertidos posteriormente en serigrafías. El mundo de Brossa es siempre un entrar y salir, una rueda imparable que intenta hacer reflexionar al lector o espectador. Este tiene un papel activo que desarrollar, como bien ha indicado el poeta (poema «Preludio» de *El saltamartí*, 1963).

Acción

Si el lector del poema es un ejecutante, es porque la idea que Brossa tenía de «poesía» era la de una puesta en escena. Para él, las palabras eran personajes de una acción representada en una hoja en blanco, idea desarrollada explícitamente en el poema «Entreacto», de *Els ulls i les orelles del poeta* de 1961 (reproducido en la p. de este catálogo).

Una de las particularidades del giro dado a su poesía en *Em va fer Joan Brossa* de 1950 fue el uso de acotaciones. En esa «trascipción» de la realidad, el simple «atravesar» de los personajes es un reflejo de la fotografía que se pretende hacer, como en «La guerra»:

Cruza un burgués vestido de cura.
Cruza un bombero vestido de albañil.

¹⁷ Es destacable que en el libro *Guia de literatura catalana contemporània* (una selección de las críticas de las cincuenta obras consideradas más importantes del siglo XX), publicado por Edicions 62 en 1973, a cargo del crítico y profesor Jordi Castellanos, se encuentra ya *Poesia rasa*, con un artículo de Pere Gimferrer.

Yo toco una tierra muy humana.
Cruza un cerrajero vestido de barbero.
Como un trozo de pan
y echo un traguito de agua.

La presencia de la acción en la poesía es producto de la gran afición de Brossa al teatro. Su poesía escénica, como él la llamaba, empieza paralelamente a los poemas experimentales o a la escritura de sonetos. Y los primeros ejercicios teatrales que se han encontrado en su archivo son números de prestidigitación, la cual ya hemos visto que Brossa hasta incluso practicaba. Para el poeta barcelonés, se trataba de buscar una cuarta dimensión a los poemas. En un texto de 1985, «A partir del silencio», reproducido en este catálogo, reflexiona sobre la evolución de su teatro: «Quise llevar al límite la nueva forma de teatralidad; era lo que podríamos llamar un género de teatro-teatro; me esforzaba en buscar una cuarta dimensión de los poemas. [...] Concebía las obras representadas con gran sencillez; el efecto se tiene que producir cuando los personajes abren la boca. Hablar a partir del silencio». En este breve fragmento están los dos ejes del teatro de Brossa: la acción o lo que él llama «teatro-teatro» y la palabra.

Su obra escénica oscila entre estos dos polos. Por un lado, sus acciones espectáculo. Cabe decir que estas piezas de casi *pre-happening*¹⁸ reclaman constantemente la intervención del espectador (véase la acción espectáculo escrita en 1947 de la p.). En esta línea estarían también los monólogos de transformación, surgidos de la admiración por Fregoli, los *stripteases*¹⁹ o las acciones musicales, un avance de las cuales son los *ballets* de *Normes de mascarada*, de 1948-1954. Por otro lado estaría el teatro de texto, donde la palabra tiene una gran fuerza poética.

Otro campo en el que el movimiento y la acción son también esenciales es el cine. En 1948 ya escribía su primer guión cinematográfico, *Foc al càntir*.

¹⁸ Sus acciones espectáculo fueron escritas entre 1946 y 1962. Cabe recordar que John Cage presenta en Estados Unidos lo que se ha considerado la prefiguración del *happening*: *Untitled event*, en 1952; que Kaprow inventa el término *happening* en 1959; que George Brecha funda *Fluxus* en 1962, y que Zaj se funda en Madrid y realiza su primer acto público en 1964.

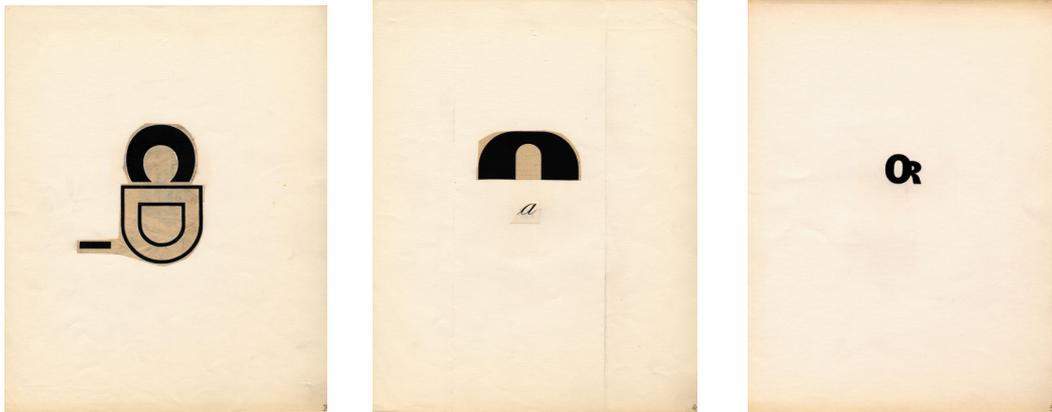
Muy posteriormente, en 2001, el artista Frederic Amat lo realizó con óptimo resultado y hoy día se puede mostrar en exposiciones como esta. Su labor como guionista fue corta,²⁰ pero su afición al cine fue constante. Solía ir a diario a la filмотeca de Barcelona, hasta el punto de que la sala, tras la muerte del poeta, imprimió su nombre, como homenaje, en la butaca que siempre ocupaba. Además plasmó muchas veces este mundo tanto en su poesía escrita como visual (véase «Hitchcock» en la p.) y en los objetos (véase «Cinema» en la p.). En un texto de 1986 escribía: «El cine es el arte genuino de nuestro tiempo. Ha influido enormemente en las otras artes, especialmente en la novela y la poesía. Nos ha enseñado a mirar» (p.).

Esa mirada es la que le hace concebir sus poemas en distintos planos contrapuestos o, en otras ocasiones, entrar en el tema, focalizando un objeto (como en el «Poema per a representar», p.). Por otra parte, la manera como construía sus libros, fueran de poesía literaria o de poesía visual, era a modo de secuencias. Podemos seguir un pequeño hilo (que no argumento), como en el caso del libro *Frègoli* de 1969 (p.), hecho en colaboración con Antoni Tàpies, donde se alternan documentos sobre la vida y la época de Fregoli que unos amigos habían traído de Italia con poemas visuales llenos de movimiento («Desaparició», «Tres transformacions de dos Pals», «Mutis», etc.). Casi argumental es, en cambio, *Novel·la*, de 1965, también en colaboración con Tàpies, de la que ya hemos hablado anteriormente.

En los libros de poesía visual la alternancia de las letras y sus relaciones con otros elementos provocan auténticas secuencias visuales, como este juego entre una «a» y una «o» en *Poemes per a una oda* de 1970:

¹⁹ Totalmente transgresores y ofreciendo una dimensión completamente distinta a la que conlleva el género. Véase, si no, el *striptease* «Pim-pam-pum» en la p.

²⁰ Además de otro guión de 1948, *Gart*, Brossa colaboró en películas de Pere Portabella como *No compteu amb els dits* de 1967, *Nocturn 29* de 1968, *Cua de cuc* de 1969 o *Umbracle* de 1970.



Si el modo de construcción de los libros es a partir de secuencias, al conjunto final le pone el nombre de *suite*. Este hecho traduce su interés por la música²¹ así como su conocimiento sobre el tema. Efectivamente, cuando el lector acaba de girar las hojas de estos libros artesanales (de entre diez y cuarenta páginas) tiene la sensación de un despliegue musical en el que se han sucedido distintos movimientos breves. A modo de *ballet*, las letras u otros elementos han ido actuando sobre el papel.

Porque, para Brossa, la actuación de la palabra o de las cosas era sumamente importante. El ritual, que de manera experimental había utilizado en obras de su primera época, como *Els assistents en fila índia...* de 1948 o *Missal de Caragat* de 1950, estaba presente hasta en la forma de mostrar su obra plástica, como bien recogen las palabras de Alexandre Cirici: «Es preciso observar que para él la forma de presentación, el rito, coge tanta importancia como el trabajo material en él mismo. El suspense creado por las cajas que contienen los objetos, el misterio, la expectación de la ida y la vuelta poniendo cada objeto sobre la mesa, la manera de ponerlo y el número final, como de revista, de la presentación múltiple, pertenecen a su mundo de prestidigitación».²²

²¹ Con Tàpies compartió la afición por Wagner y Brahms. Muchas veces se reunían en casa de Tàpies para escuchar música. Fue gran amigo del compositor Josep M. Mestres Quadreny, con quien colaboró en múltiples obras. Y en cierto modo fue maestro del pianista Carles Santos, como él mismo reconoce. Con él realizó el célebre *Concert irregular* en 1967.

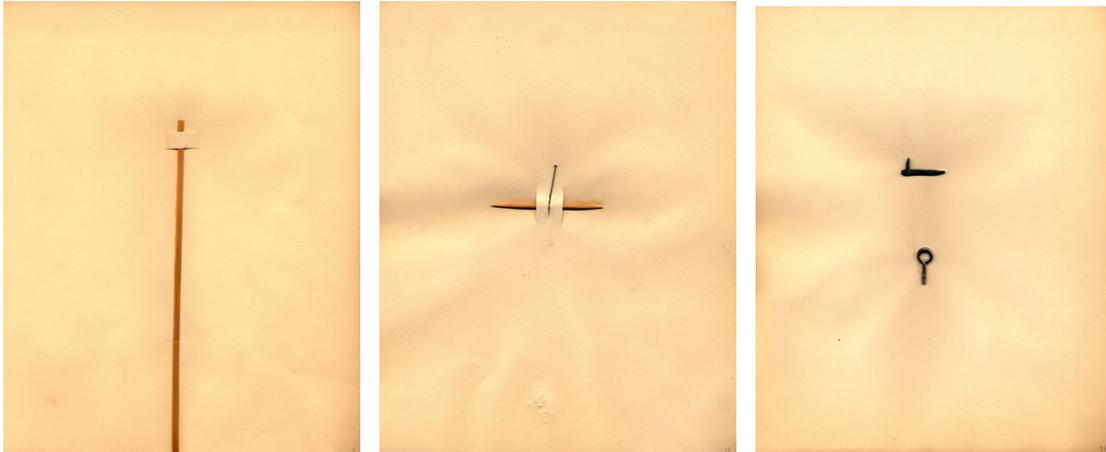
Poesía visual y carteles

Palabra, acción y, por supuesto, visualidad. Todo lo que se refiere a la acción está relacionado, como hemos visto, con ella. Ejemplos de visualidad en la poesía literaria de Brossa los hay desde sus primeros libros. Verbos como «mirar» y «veure» (ver) son muy frecuentes en todos sus textos. Como él dijo «el secreto consiste en saber mirar». De hecho, las imágenes hipnagógicas primitivas son, en gran parte, fruto de asociaciones visuales. Un fragmento de una imagen de 1940 en traducción castellana: «Los tormentos surgen impetuosos / En su inclinación zigzagueante / Bailarinas por los surcos», refleja la «visión» y la «acción» innatas en nuestro poeta. Pero, a partir del momento en que incorpora la realidad en sus poemas, esa visualidad se acentúa. El poeta empieza a usar la definición de diccionario al lado de las acotaciones. Paralelamente, los textos se van haciendo más cortos. A lo largo de los años cincuenta, en libros como *Mercurial* y *Viltinença* de 1952 o *Malviatge!* de 1954, practica el desorden de la frase, la ausencia de puntuación y la escritura telegráfica. Esa especie de desconfianza hacia el lenguaje le llevará a un sintetismo progresivo, hasta el punto de llegar a escribir poemas de solo dos palabras: «Guante / Mano» (*Poemes civils*, 1960). Como indicó Pere Gimferrer,²³ del mismo modo que en la poesía oriental, Brossa actuaba por condensación y eliminación de elementos.

El aislamiento de la palabra en la página en blanco sumado, por una parte, a la reflexión sobre la relación entre las palabras y las cosas y, por otra, a las experimentaciones realizadas en su estudio desde 1959 le llevan a la poesía visual. Las primeras *suites* son auténticos *collages* que usan todo tipo de materiales. En *Sèrie de poemes* de 1960 encontramos pajitas, agujas, mondadientes, alcayatas, etc.

²² Alexandre Cirici Pellicer, óp. cit., p. 103, traducción del catalán por la autora de este artículo.

²³ Prólogo a *Cappare*. Barcelona: Edicions Proa, 1973.



En cambio, en los cuarenta y cinco libros llamados «Poemes habitables» de 1970 el principal componente son las letras. Mientras, a lo largo de la década de los sesenta, ha habido libros como *O o U*, *Un, i no dos*, *Cau de poemes*, *Poemes civils*, *El saltamartí*, etc. con poemas cada vez más esenciales hasta incorporar poemas visuales. De entre ellos, *Poemes civils*, publicado en 1961, hará fortuna: en el año 1965 una selección será publicada en inglés en *Chicago Review*, y en 1967, otra en italiano en Milán.

Por otra parte, con experiencias como la de *Novel·la* en 1965 y la publicación de algunos «Poemes habitables» (*Poemes per a una oda* en 1970, *Nocturn matinal*, con Tàpies, en el mismo año, y *Oda a Joan Miró*, en 1973) Brossa se pondrá en paralelo a los movimientos visuales internacionales nacidos después de la Segunda Guerra Mundial como el letrismo, el concretismo (nacido en Brasil en 1955, gracias a los hermanos Campos, entre muchos otros; Brossa tendría conocimiento de ellos a partir de Cabral), el espacialismo, etc. En 1971 edita sus primeros pósteres poema en serigrafía y participa en las primeras exposiciones colectivas de poesía visual tanto en Cataluña como en Europa. A partir de la publicación de un pequeño libro de poemas visuales²⁴ en 1975, sus juegos letristas serán conocidos por el gran público.

Para Brossa, como él mismo declaró en un célebre discurso con motivo de los Juegos Florales de Barcelona del año 1985: «La poesía visual, para mí,

²⁴ *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62, 1975.

se convierte en la poesía experimental propia de nuestro tiempo. La búsqueda de un nuevo terreno entre lo visual y lo semántico». En este mundo, las letras pueden decirlo todo. Ya en 1967, en el libro *Cent per tant* había definido un poema como la simple entrada y salida de todas las letras del alfabeto (p.). En palabras de Brossa referidas al libro *Oda a Joan Miró* (p.): «Aquí la letra M se sirve de sí misma como medianera de una expresión. Cuando se cruza el límite de las palabras, las sugerencias pierden su límite, y la tenacidad del mensaje da fe del desmayo de una página en blanco». Así pues, la A, que en esencia es solo la suma de tres trazos (véase poema «Retrato literario», p.), se puede convertir en una cabeza de buey (p.) o una S en un pescado (p.).

La sencillez, sugerencia y rotundidad de los poemas visuales brossianos provoca que en 1975 un organismo le pida por primera vez un cartel para un Festival de Títeres. A partir de ahí, entidades cívicas, instituciones, promotores de fiestas, campañas populares, etc. le reclamarán carteles de propaganda. El repetido uso de los juegos de letras, de unas determinadas tipografías y de ciertos símbolos tradicionales le convertirá, a su pesar, en modelo de diseñadores. Hoy en día, transcurridos más de treinta años desde el primer cartel de Brossa, reconocemos continuamente su influencia en los diseñadores actuales. Para Enric Satué: «Algunos de sus poemas visuales son imágenes de identidad en potencia, inmejorables, planteadas siempre desde una audacia conceptual y formal digna del mejor director artístico y concebidas con una sensibilidad tipográfica y cultural que no tiene par, por lo menos en nuestros límites geomentales. Brossa tiene muy claro que estamos en la era de la imagen, que nos envuelven día y noche imágenes banales y estereotipadas. Cierto. A menudo le anima el hecho de dar un contenido ético con medios que se usan con otro sentido, a los que se puede dar la vuelta».²⁵ Esta es la eficacia de carteles como «Carnaval», «USA Nicaragua» o «Volem viure plenament en català», que se pueden ver en este catálogo.

²⁵ Presentación de *Los quasigrafismos de Brossa*. Barcelona: Mario Eskenazi & Asociados, 1990.

Objetos

Ya hemos visto cómo Brossa llegó al objeto. Y cómo desde el primer «objet trouvé» (una corteza encontrada en el suelo en el año 1943) pasó a los objetos elaborados. Su objeto de 1951, un martillo y dos trozos de naipes enganchados, no es un hallazgo azaroso. La voluntad del poeta está detrás para interrogarnos con una asociación sorprendente.

Del mismo modo que en un poema «escrito» puede yuxtaponer dos objetos parecidos en la forma pero de uso muy distinto (como en el poema «Trole y cortinaje», p.) y esto nos sorprende como lectores y nos hace pensar en su función, algunos poemas objeto no son más que la yuxtaposición de dos elementos (como el pintalabios y el mondadientes, p.), lo cual forma un conjunto sorprendente, cómico, interrogante. De hecho ya lo había hecho también en poemas de sus *suites* visuales como el que hemos reproducido en la p. y que sobre una página en blanco dispone una alcayata y una hembrilla. En general, se trata de una transformación mágica, gracias a alguna analogía, es decir, de una metáfora. En una entrevista Brossa comentaba: «Porque, en efecto, si las palabras son las cosas, con el lenguaje de las cosas también se pueden hacer metáforas. Precisamente la metáfora permite viajar en el espacio y el tiempo por analogías sensibles».

En efecto, muchos objetos de Brossa profundizan en el sentido de las cosas (como «Kembo», ese reloj inservible de múltiples agujas, p.) o representan el concepto (como «Burocràcia», p.) con juegos de palabras tal como puede hacerlo en los poemas escritos mediante definiciones (véase «Rossinyol», p.). Los objetos de Brossa son cotidianos y su gracia está muchas veces en la fuerza de la evidencia y en el contraste entre el título y el objeto insólito, lo cual implica una crítica social irónica o un simple chiste, como «Eclipse» (p.). El procedimiento es el mismo del que Brossa se había servido en los poemas discursivos y visuales, la ironía, pero llevada al extremo. Las palabras que Josep Romeu dijo sobre los poemas de *Els entra-i-surts del poeta*.

Roda de llibres (1969-1975) las podemos aplicar también a los objetos.²⁶ «Unas descripciones y unas definiciones basadas en cosas y en hechos cotidianos que tienen la virtud, en su aparente sencillez y por gracia de la ironía y la malicia del autor, de penetrar sutilmente y convertirlos en entidades diferentes insólitas más clarificadoras, más allá de su propia normalidad, en un juego agudo, no ya de interpretación de la realidad profunda sino de la interrealidad de las cosas, los símbolos y los conceptos a través del análisis detallado de sus componentes en un ejercicio lúdico único en la poesía de todos los tiempos».

Los objetos usados por Brossa son vulgares y antiguos. En una entrevista para la realización de un vídeo en 1992,²⁷ Eduardo Chillida comentaba que el poeta catalán escogía este tipo de objetos porque tenían memoria, porque detrás de ellos se redescubrían cosas de nuestro pasado colectivo. De alguna manera, emanan una magia particular. Al lado de estos objetos conseguidos en el anticuario o en los encantos, abundan los objetos casi intemporales de nuestro siglo: zapatos, paraguas, bombillas, imanes, boquillas, pintalabios, cordeles, billetes, dedales, agujas, sellos, etc., objetos todos ellos muy impersonales y de poca belleza estética. Y un tercer capítulo lo constituirían los naipes, con todo su contenido de azar, y las mismas letras.

El efecto de estos materiales en el espectador es el que se desprende de esta frase del mismo Brossa en una entrevista (p.): «De momento, seguiré forzando los medios habituales de percepción para descubrir nuevos espacios de sensibilidad».

Instalaciones

La primera instalación de Brossa se produce en 1956, cuando expone en el escaparate de la tienda Gales un paraguas abierto con una luna y la famosa figura del belén catalán «el caganer». A parte de esto, las instalaciones no se producen hasta que Brossa ya es reconocido plásticamente y se realizan las

²⁶ Josep Romeu i Figueras, «En la presentació d'uns poemaris de Joan Brossa», en *Serra d'Or* nº 367 (julio-agosto de 1990).

primeras grandes exposiciones. A raíz de la antológica «Joan Brossa o les paraules són les coses», realizada en la Fundació Joan Miró en 1986, Brossa realiza los primeros objetos de gran formato como «Feina de dissabte», «Sense paisatge» o «Poema objecte» (un reclinatorio lleno de confeti) del mismo año, que son adquiridos por la Galería Mosel und Tschechow de Múnich, junto a otros objetos. También, y poco antes de la exposición de la Fundació Miró, la Galería Carles Taché empieza a trabajar con Brossa proporcionándole los medios y adquiriendo obras suyas como «Artrista» o «El sastre» también de 1986. Poco después, las exposiciones de 1988 en la Galería La Máquina Española de Madrid o de 1989 en la Galería Joan Prats de Barcelona conllevarán también «grandes objetos». Las facilidades para localizar o realizar objetos de tamaño superior y sobre todo de almacenaje le permiten a Brossa desarrollar ideas que estaban simplemente dibujadas o guardadas en su mente.

Pero la primera auténtica instalación se produce gracias a una exposición realizada en el Musée d'Art Moderne de Céret en 1990. Con la máxima teatralidad, se presenta por vez primera una «Instalación», a la que Brossa dará posteriormente el nombre de «El convidat» (El invitado), consistente en un garrote vil situado delante de una mesa magníficamente puesta. Instalación que se convertiría en la estrella de la antológica «Brossa 1941-1991» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



²⁷ Joan Brossa, *prestidigitador de la paraula* (vídeo VHS). Guión de Glòria Bordons. Realización

Otro hito importante fue la exposición «Brossa 1986-1991. Poemas objeto e instalaciones», organizada por la Diputación de Huesca y la de Álava. Ahí se expondría por vez primera «Intermedio» de 1991, un particular entreacto de concierto en el que los instrumentos musicales han sido sustituidos por ametralladoras. Pero el disparador de instalaciones en Brossa será la exposición «Joan Brossa, entre les coses i la lectura», realizada en el Palacio de la Virreina de Barcelona en 1994. Los organizadores pusieron a disposición del poeta todas las salas de la planta principal del palacio para que hiciera lo que mejor le pareciera. De ese modo, Brossa buscó, ideó y realizó una instalación adecuada para cada habitación. Después de la muestra, algunas de ellas han podido ser repetidas (como «El planeta de la virtud», presente en esta exposición, p.), pero otras, tras devolver a los prestatarios los objetos que formaban parte de cada instalación (un billar, una silla de barbero, una moto con sidecar, etc.), no se han podido volver a ver.

En las instalaciones, Brossa concentra palabra, acción y visión, aunque de una manera estática. Se trata, en muchas ocasiones, de «grandes decorados» o «escenarios». En muchos casos, la teatralidad es extrema, como en el «*Atrezzo per al Tenorio al menjador del Palau de la Virreina, amb el retrat del Virrei*», que inevitablemente nos recuerda el «*Atrezzo per al melodrama que escriuria el pintor Argimon*», que el poeta escribió para el catálogo de este pintor (p.).

Muchos de sus poemas describen escenarios posibles o reales (véase «Aquí hi ha una paret» o «Escenari durant un entreacto», p.). Algunos son trasposiciones irónicas a partir de una realidad (como ese «belén viviente», patrocinado por una entidad bancaria, totalmente caricaturizado, p.). Y otros, finalmente, aunque conllevan movimiento, al ser sus protagonistas seres inanimados, acaban por convertirse en una instalación, como «Lluita» (p.). La distancia, pues, entre literatura y plástica es mínima, por obra de la visión «teatral» del poeta.

Poesía urbana

El último paso del destino, para Brossa, fue salir del papel, del escenario y de la galería de arte para salir a la calle. En 1984 se le hizo un encargo para la zona ajardinada adyacente al Velódromo, que se estaba construyendo en Barcelona. Su propuesta fue lo que él denominó «Poema visual transitable en tres tiempos». Como él mismo expresó en el proyecto (p.): «El espacio real se convierte en el soporte del poema con toda la riqueza de posibilidades que el hecho comporta». Esa gran A, seguida de un paseo con interrogantes y otros signos de puntuación, para acabar con la misma A destruida es la materialización de lo que Brossa había estado experimentando durante años: la posibilidad de que el espectador realizara una acción con «sentido» a partir de una propuesta «visual» y «corpórea». Y ese «sentido» no es nada banal, como se desprende de su «Sextina» sobre el mismo tema (p.).

A partir de entonces, siempre que tuvo la oportunidad, proyectó abundantes «poemas corpóreos» para Barcelona, poblaciones adyacentes u otras más alejadas.²⁸ Si en su aventura de los poemas visuales, de los poemas objeto o instalaciones, otros artistas de todo el mundo y de diferentes generaciones lo habían acompañado en el atrevimiento de llevar la poesía al mundo de la plástica, en el campo de la poesía urbana, de cariz permanente, fue un pionero. Por otro lado, podemos decir que con este nuevo tipo de poemas Brossa consigue aquello que con el papel o el objeto no es posible: llegar a todo el mundo.

Estos monumentos no pueden ser considerados «esculturas» ni «intervenciones plásticas». Son poemas visuales, diseñados y pensados pacientemente en su estudio, para «decir» alguna cosa al paseante. Siguen el mismo proceso que un poema visual, pero, a diferencia de este, la «corporeidad» le permite jugar con el espacio e, incluso, con el tiempo. Por eso, además del dibujo, a menudo Brossa escribió su intención e hizo la descripción

²⁸ Hasta incluso proyectó una obra para el centro Taunustor de Fráncfort en 1998. Para más información se puede consultar el libro *Itineraris brossiàns*. Barcelona: Fundació Joan Brossa y Ajuntament de Barcelona, 2006. Publicado también en español e inglés.

de lo que pretendía, a fin de que los especialistas tuvieran todos los elementos para materializar la intención buscada por el poeta. El resultado, sin embargo, no fue siempre el deseado, por causas que expresa en el poema «Aigua de foc» (p.). A pesar de esto, los textos de Brossa, publicados en las recopilaciones de prosas *Anafil*, son el testimonio —con mucha carga literaria, como no podía ser de otra manera— de lo que debería haber sido.

Finalizado el destino a seis manos, llegamos al final del recorrido por el «Bverso Brossa», un universo que, bajo distintos prismas (como en un caleidoscopio), nos propuso toda una lección de vida: una heterodoxia constante que quería abrir puertas a la realidad: «El juego se debe trascender. El teatro, reinventar (¡aún estamos en la tragedia griega!). La ilusión es un motor que no se debe perder. La magia se debe entender como una necesidad de cambio. El sueño no debe colorearse. Lo absurdo se debe remendar. Y a la realidad se le debe abrir ventanas: tiene que ser un punto de salida y no de llegada».²⁹

²⁹ Entrevista realizada por G. Picazo y J. M. Cortés, transcrita en el libro *La creación artística como cuestionamiento*, debate realizado en el IVAM de Valencia en mayo de 1990 y publicado por la Generalitat Valenciana.