

ALCANCE Y REGISTROS DE LA POÉTICA DE JOAN BROSSA

Hablar de la poética de Joan Brossa a los nueve años de su muerte sigue siendo tan difícil como durante su trayectoria vital. Su obra es tan ingente y dispersa que es imposible establecer períodos claros en su producción. Todos los que lo hemos intentado (Coca, 1971, Bordons, 1988) hemos terminado por comprender que su quehacer poético ha sido un ir y venir continuo, una acumulación de rupturas y nuevas incorporaciones sin renunciar a las certezas encontradas desde los inicios.

En una entrevista realizada por Carlos Vitale el año 1990, Brossa confesaba: "Mi obra ha sido siempre muy libre. Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo. Un poeta actual –actual de hecho, no de edad-, dispone, si quiere y puede, de una paleta con muchos colores"¹. Esta libertad y, al mismo tiempo, actualidad le llevó a considerarse siempre "poeta", independientemente de los registros que usara. Pero su concepto de poesía va más allá del que normalmente se acepta. En el texto "Fases"² de 1968, escribe: "Creo en la compenetración mutua del arte y la literatura y no comprendo el caso de ciertos críticos que se interesan exclusivamente por un solo género. Los géneros artísticos significan medios diferentes para expresar una realidad idéntica. Son los lados de una misma pirámide que coinciden en el punto más alto".

La exposición *Joan Brossa, en las alturas y sin red* ofrece una muestra de todas las caras de la pirámide brossiana. Por este motivo están presentes casi todos los registros que el poeta catalán practicó: poemas (para decirlo de alguna manera, literarios), poemas visuales, objetos, instalaciones, libros de artista, carteles, fotos de poemas corpóreos, cine y, aunque en muy poca medida, teatro. Las obras no se muestran agrupadas por formas, lo cual hubiera roto la unidad poética brossiana, sino por unos temas básicos en su itinerario creativo.

¹ Entrevista publicada, traducida al castellano por Carlos Vitale, en *Menú*, nº 5, Cuenca, 1990. Reproducida en BROSSA, Joan (1995). *Añafil* 2. Madrid: Huerga & Fierro, p. 117.

² Reproducido en este mismo catálogo.

Los encuentros imposibles

Como se puede leer en el artículo de Juan Manuel Bonet de este catálogo o en la biografía incluida al final, Brossa se introdujo en el mundo de la literatura y el arte a partir del surrealismo. Sus maestros, Foix y Miró, así como la biblioteca de Joan Prats en la que se formó, le llevaron a los movimientos de vanguardia que formaban parte de la cotidianidad artística de la Cataluña republicana, entre los cuales destacaba el surrealismo. Por otra parte, el hecho de que de una manera intuitiva Brossa hubiera empezado escribiendo imágenes hipnagógicas y se interesara por la psicología le podría encasillar en los postulados surrealistas. No obstante, años después, Brossa se autocalificaba como "neosurrealista" y decía: "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 conducía a expresarlo y en libertad total". Pero puntualizaba: "Mientras los surrealistas se sumergen en las técnicas de introspección, los neosurrealistas ya dan estos mundos por descubiertos y aprovechan los hallazgos para enriquecer el instrumental poético"³.

De esos hallazgos, uno de los más explotados por Brossa es el de los encuentros imposibles. A diferencia de sus primeros poemas experimentales del año 1941 (poemas nº 1 y 2 del catálogo), más cercanos al cubismo o futurismo, tanto los poemas experimentales de 1947 (nº 3) como sus primeras prosas (véase "Kamir" que inicia el apartado de "Los encuentros imposibles") de 1949 o su primer objeto (si descartamos el *object trouvé* de 1943 -nº 32-, un trozo de corteza encontrada en el suelo) de 1951 (nº 33) se sitúan en esta perspectiva de la asociación de objetos o imágenes totalmente alejadas. El impacto y sorpresa que produce en el lector o espectador la yuxtaposición de elementos distantes provoca la creación de nuevas realidades, distintas según sean las miradas y las experiencias. Como dijo Alexandre Cirici, "el concepto de cada poema se desprende de una dialéctica interior. Es el lector (o espectador, añadiríamos) quien lo

³ COCA, Jordi (1971). *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic (col. Llibres de butxaca 52), p. 32. Reproducido en *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions de la Magrana (L'Esparver Llegir.42). Traducción del fragmento de Glòria Bordons.

tiene que pensar"⁴. En algunas de estas asociaciones la interpretación es enigmática y totalmente libre (como el poema visual "Stendhal" -nº 6-). Para Peter Bürger este procedimiento supone asumir y desarrollar la teoría de la imagen de los surrealistas, pero siguiendo, en muchos casos, el principio de la disfuncionalidad⁵.

En otras, en cambio, hallamos una relación irónica y semántica entre los dos elementos puestos de lado (como "Guant correu" -nº 37- o "Sabó brut" -nº 35-). Se trata de un pequeño guiño, casi de un chiste. Por este motivo se ha hablado en más de una ocasión de un paralelismo con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. En palabras de Adolfo Montejo, "A pesar de pertenecer a tiempos y culturas diferentes, ambos practican a todas luces estrategias semejantes: la contigüidad extraña, la química de las combinaciones, la yuxtaposición inesperada (...), ya que ambos abandonan la sintaxis de la costumbre, a favor de una aleación de inverosímil y familiaridad"⁶.

Brossa ha aplicado este recurso a todos sus registros, sean poemas escritos, objetos, poemas visuales, instalaciones o guiones de cine, como las secuencias totalmente desconectadas de la película *Foc al càntir* (Fuego en el cántaro) de 1948, magníficamente realizada por Frederic Amat en el 2001. Por otra parte es preciso añadir que estos encuentros imposibles no se circunscriben al primer período de finales de la década de los cuarenta, sino que los podemos hallar hasta el final de su vida.

La cotidianidad y el compromiso político

El año de 1950 supone un cambio importante en la trayectoria de Joan Brossa, como se ha dicho en múltiples ocasiones. Las conversaciones con João Cabral de Melo le conducen, en palabras del mismo poeta brasileño en

⁴ CIRICI PELLICER, Alexandre (1972). "La poesía visual de Joan Brossa. Suscitador de la segunda avantguarda pictòrica", *Estudios escénicos* nº 16 (diciembre), p. 101.

⁵ BÜRGER, Peter (2001). "Una tentativa de leer los objetos y las instalaciones de Joan Brossa" en *Joan Brossa o la revuelta poética* (Manuel Guerrero ed.). Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró, p. 370-373.

⁶ MONTEJO, Adolfo (2005). "Entre la poesía y el objeto" en *Joan Brossa, desde Barcelona al Nuevo Mundo* (Glòria Bordons ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa e Institut Ramon Llull, p. 77.

el prólogo del libro *Em va fer Joan Brossa*, "al reencuentro con los hombres". Según el entonces vicedónsul del Brasil en Barcelona, la fuerza de la realidad incluida en los primeros poemas de Brossa acabó "por hacer explotar su retórica, eliminado todo lo que tiene de falso y artificial y dando nuevo sentido –saturando de contenido- a aquello que puede constituir enriquecimiento para el hombre en la técnica de comunicarse con los demás"⁷. Según el poeta catalán, se trataba 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"⁸.

Ese salto hacia la realidad puso en el primer plano al Brossa más político y comprometido. Cabe decir que desde su participación en la guerra civil española y posterior derrota del bando republicano, el poeta de Barcelona había denunciado las acciones de la dictadura franquista en sus poemas, pero la retórica, la simbología y la complicada sintaxis que acompañaban a las imágenes que eran producto del inconsciente le convertían en un autor hermético. Las charlas con Cabral le convencieron de la necesidad de cambiar, como se puede ver en el poema "Antoni Tàpies" de 1951 (incluido en este catálogo). A partir de ahí la realidad y la denuncia estuvieron siempre presentes en todas sus formas.

Los receptores de sus críticas son los tres pilares del poder: capitalismo ("Senyor" -nº 43-), ejército (como en el efectivo objeto "Merda" -nº 42- o en "Arbre fruiter" -nº 46-) e Iglesia ("Dòlar" -nº 53- o "Eclipsi" -nº 48-, donde queda bien patente la defensa del alimento por encima de cualquier espiritualidad), pero su crítica irónica sobre las situaciones de represión no se ciñe sólo a España (poemas visuales "Espanya" -nº 10-, "1939-1975" -nº 15- o bien la impactante instalación "El convidat" -nº 56-) sino que también se extiende a Estados Unidos (cartel "USA Nicaragua" nº 66) o a cualquier otra situación que merezca ser denunciada.

⁷ CABRAL DE MELO NETO, João (1951). Prólogo a *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto. Reproducido en la traducción castellana de Andrés Sánchez Robayna *Me hizo Joan Brossa*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Sabaei, 1973.

⁸ Véase la prosa "Resulta difícil..." incluida en este mismo catálogo.

En general Brossa defiende al hombre anónimo que no interesa a nadie y que transcurre por sus días en la más absoluta marginalidad. De ahí el significativo título del libro *U no és ningú* de 1951, posteriormente editado con la colaboración de Tàpies el 1979 (nº 80). Y sobretodo *Novel·la*, editada con el mismo artista el 1965 (nº 77), libro en que Brossa propone la biografía de un ser totalmente anónimo a través de los documentos que acumula a lo largo de su vida (desde la partida de nacimiento hasta el certificado de defunción).

De la misma manera, los objetos que Brossa elige son corrientes y sin personalidad. De esta manera la necesaria transformación es más efectiva: "No me gustan los objetos demasiado personalizados: prefiero objetos vulgares y corrientes para que la metamorfosis sea más patente. Me gusta trabajar alto y sin red"⁹.

Otro aspecto a destacar es la defensa de Cataluña que Brossa realiza en todos los terrenos. En primer lugar la lengua (un ejemplo podría ser su adhesión por medio de un cartel a la campaña de 1997: "Volem viure plenament en català" -nº 74-). La prohibición de editar en catalán durante las primeras décadas de la dictadura franquista no le impidió escribir en su lengua. Brossa siempre se expresó en catalán (y cabe decir que su producción abraza unos trescientos libros) y, dentro de sus poemas, sólo encontramos textos en castellano cuando se trata de la transcripción de documentos, técnica que usa a menudo para que la denuncia sea más efectiva, a modo de *objects trouvés*. Así por ejemplo, en la versión manuscrita del libro *Poemes per a una oda* (nº 89) de 1970 el último poema (figura 1), la oda a que se refiere el título, es un recorte de periódico "Tres muertos y varios heridos", en el que se puede leer que la policía fue atacada por los manifestantes, por lo cual tuvo que defenderse y esto trajo como consecuencia tres fallecidos y varios heridos entre los que protestaban. Cuando el libro se publicó, el poeta sustituyó este poema por una hoja del calendario de 1936 (la del mes de julio).

⁹ Entrevista de Alfonso Alegre Heitzmann, publicada en la revista *La rosa cúbica*, nº 5, Barcelona, invierno 1990-1991. Reproducida en BROSSA, Joan (1995). *Añafil* 2. p. 159.

ODA

Tres muertos y varios heridos

Granada, 21. — El Gobierno Civil de Granada ha hecho pública la siguiente nota: «Esta mañana, sin esperar la reanudación de las conversaciones para la deliberación del convenio colectivo sindical del ramo de la construcción, interrumpidas ayer, se produjeron varios incidentes en distintas calles de Granada, que culminaron con la actuación de un grupo de manifestantes que requirió la presencia de la fuerza pública en la calle. A la aparición de la misma, fue ésta atacada por los manifestantes, quienes volcaron un autobús de la policía armada y tres vehículos más, así como otros varios de particulares, utilizando como proyectiles ladrillos, piedras, y otros materiales, a la vez que se escuchaban algunas detonaciones cuyo origen se investiga. La agresión a la fuerza pública produjo el que el policía don Manuel Torres Burgos resultase gravísimamente he-

rido; de importancia, el capitán don Francisco Cabrerros Anta, que mandaba la fuerza y 35 policías más con diversas lesiones. Ante la gravedad de la situación, desproporción numérica y reiteración de los ataques, hubo necesidad de repeler la agresión, produciéndose lesiones a varios manifestantes, tres de los cuales fallecieron. Los nombres de éstos son: don Antonio Cristóbal Ibáñez, don Manuel Sánchez Mesa y otro pendiente de identificar, además de seis heridos. Por la gravedad de los hechos, producidos sin clara motivación aparente, se ha ordenado una urgente investigación de los mismos. Este Gobierno Civil, que deplora profundamente lo acaecido, hace constar, además, que no tolerará ninguna alteración del orden público, que será mantenido con todos los medios necesarios.» — Cifra.

Figura 1

Desde los encuentros con Cabral y, poco después, a partir de su estancia en París, Brossa estará muy ligado a los círculos clandestinos comunistas y se preocupará, cada vez de una manera más directa, por el destino de su país. Estará vinculado a la oposición franquista y será de la misma opinión de

Tàpies: "La obra del pintor ha de ir ligada a la ideología de las fuerzas progresivas de la época (...) Si no son un revulsivo, no son obra de arte auténtica"¹⁰ Por este motivo, reflejará sus ideas no sólo en sus obras, sino también en numerosos actos políticos, como reuniones clandestinas, encierros (como el que se celebró en Montserrat el año 1970), protestas... y hasta incluso en una de sus pocas actividades remuneradas, la de vendedor de libros prohibidos.

La mirada esencial

En el proceso de simplificación y acercamiento a la realidad, Brossa va reduciendo cada vez más sus poemas hasta llegar a un par de palabras: "El firmament" (*Poemes irregulars*, 1957-58), "Guant / Mà" (*Poemes civils*, 1960). La frase dejará el lugar a la palabra. El poema se convertirá en una reflexión sobre el objeto y la palabra que lo designa, como en "Mot" (Palabra): "He ahí un sentido y un sonido" (*Cent per tant*, 1967). Las definiciones de diccionario serán uno de sus materiales preferidos, para realizar contrastes o hacer reflexionar al lector sobre los significados. Esta relación entre las palabras y las cosas se convertirá en una constante de su obra a partir de los sesenta, en cualquiera de sus registros: libros (como en los magníficos y variados *Els entra-i-surts del poeta* -nº 93-), objetos ("Burocràcia" -nº 34-, "Llapis" -nº 41-, etc.), poemas visuales ("Cap de bou" -nº 5-, "Taquilla" -nº 14-, etc.), carteles (nº 69 o 71), libros de artista (como *Oda a Joan Miró* -nº 79-) o instalaciones ("Ruixat de lletres" -nº 61- o "Barrets" -nº 58-).

Según Brossa, "una de las aportaciones de la poesía literaria actual - actual no solamente por la cronología- es la utilización del lenguaje coloquial según el axioma de que, en arte, **menos es más**. Se intenta superar a la prosa extremándola hasta su límite, o sea, expresando los altos por los bajos o, si queréis, filtrando la subjetividad a través de la objetividad"¹¹. Un buen ejemplo de esa esencialidad es el librito *Pluja* (nº 91), consistente en unas pocas páginas blancas mojadas, como mejor manera de reflejar lo que es la lluvia.

¹⁰ TÀPIES, Antoni (1971). *La práctica del arte*. Barcelona: Ed.Ariel, p. 20.

¹¹ Fragmento de la prosa "Resulta difícil..." incluida en este mismo catálogo.

En ese proceso de "minimalismo" y condensación, Brossa entrará de lleno en la poesía visual. Es un proceso derivado, por un lado, de esa concentración casi oriental en el lenguaje y esa imposibilidad del verbo para reflejar la esencia de las cosas; y, por otro lado, es la consecuencia del trabajo artesanal que venía realizando desde 1959 con lo que él llamó *Suites de poesía visual*. Se trataba de pequeños libros (hay un total de treinta y tres entre esta fecha y 1969), contruidos a mano, y realizados a partir de recortes de periódico, letras, ilustraciones y objetos caseros, como agujas, palillos, hilos, cordeles, billetes, etc. La intención, según el propio poeta comentaba en el prólogo al libro *Novel·la*, era "obligar al lector a explorar su forma de conciencia y a ver más allá de sus ojos"¹². Con una presentación pobre y sencilla, Brossa hacía una verdadera propuesta de transformismo de los pequeños elementos de qué partía. Combinados de maneras inimaginables y propuestos a modo de lectura secuencial, como si de una película se tratara, el posible espectador se veía obligado a la creación de un nuevo sentido, siempre acompañado del inevitable sentido de humor del poeta. Según Pilar Palomer, algunas de estas obras se avanzan en seis años al arte conceptual¹³.

Para la misma crítica, las *Suites* culminan con cuatro libros de artista realizados entre 1965 y 1969: *Novel·la*, *Frègoli* (nº78), *Oda a Joan Miró* y *Nocturn matinal*. El segundo es dedicado precisamente al rey del transformismo, Fregoli, actor muy admirado por Brossa, sobre el cual recopiló una abundante información que volcó en dos libros de 1965 (después recogidos en el libro hecho en colaboración con Tàpies el 1969).

¹² Presentación del libro *Novel·la*, editado por la Sala Gaspar con litografías de Tàpies, 1965. Reproducido en *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972, p. 95. Traducción de Glòria Bordons.

¹³ Véase la nota 5, referida a J. Kosuth, del artículo de Pilar Palomer: "Las *Suites de poesía visual*", dentro del catálogo *Joan Brossa o la revuelta poética*, p. 124

En estos libros, al igual que en la suite *Arlequins* de 1968¹⁴, las protagonistas indiscutibles son las letras, hasta el punto de convertirse en el eje de las secuencias que se plantean. Esta experimentación esencial con las letras se prolongará en los *Poemes habitables*, un conjunto de cuarenta y cuatro libros de poesía visual, realizados el año 1970¹⁵. De estas carpetas irá sacando Brossa la mayor parte de los poemas visuales que convertirá en serigrafías durante las décadas de los setenta y ochenta, pero como libros enteros todavía hoy la mayoría permanecen inéditos debido a la dificultad de edición.

Las letras, para Brossa, son portadoras de múltiples significados y nos permiten descubrir realidades que a simple vista nos pueden pasar desapercibidas. En el discurso de los Juegos Florales de Barcelona del año 1985, confesaba que la finalidad de este tipo de poesía era "la búsqueda de un nuevo terreno entre lo visual y lo semántico"¹⁶. Cuando estas experiencias se trasladan a los objetos es cuando el creador catalán se acerca a otros artistas del arte conceptual, como destacaba Victoria Combalia el año 1991¹⁷.

Por otra parte, su temprana dedicación a las acciones espectáculo (desde los años cuarenta, lo cual le convierte en un auténtico precedente de las *performances*), sus transgresiones de géneros como los *stripteases* o los conciertos (realizados básicamente en la década de los sesenta), así como el conocimiento de la poesía concreta brasileña y los contactos establecidos con poetas destacados de la poesía experimental internacional, como Alain Arias-Misson o Adriano Spatola¹⁸, le permitieron ser considerado desde los años setenta un exponente fundamental de la poesía y arte experimental internacional.

¹⁴ Posteriormente publicado por la Sala Tandem de Barcelona en 1996 (DDB Needham Campmany Guasch).

¹⁵ De los cuales solo se publicó el libro *Poemes per a una oda*, ya mencionado en el apartado de compromiso social.

¹⁶ Reproducido en *La piedra abierta* (ed. Manuel Guerrero). Barcelona: Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2003, p. 31.

¹⁷ COMBALIA, Victoria (1991). "Joan Brossa, el último vanguardista" en *Brossa 1941-1991*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, p. 41.

¹⁸ Como bien destaca Manuel Guerrero en el artículo "Los *Poemes habitables* (1970) o los signos en libertad" en *Joan Brossa o la revuelta poética*, p. 435.

En el terreno más cercano, Brossa es también conocido por los distintos grupos o personalidades que se movían en los postulados de la poesía experimental dentro del estado español. En 1971 Brossa participa, junto a Guillem Viladot y Josep Iglesias del Marquet, en la primera exposición de poesía visual de España: la celebrada en la "Pétite Gallérie" de Lleida. Esto le hace todavía más conocido y le permite formar parte de la célebre antología realizada por Francisco Millán y Jesús García Sánchez¹⁹, junto a los grandes autores de la poesía experimental internacional (Belloli, Bense, Beuys, Blaine, los hermanos Campos, Fahlstrom, Hamilton, Garnier, Gomringer, Isou, Kolar, Melo e Castro, Padín, Pignatari, Sarenco, Vigo, etc.). A partir de ese momento Brossa se convirtió en un referente imprescindible en toda la poesía experimental española. Distintos grupos y poetas, ubicados tanto en Cataluña (como J. M. Calleja, Xavier Canals, Gustavo Vega, Eduard Escoffet, etc.), como en otras comunidades (Pablo del Barco en Andalucía; Nel Amaro en Asturias; Antonio Gómez en Cuenca; Joaquín Gómez en Extremadura; Bartomeu Ferrando, en Valencia; el grupo de *Texturas* en el País Vasco -Juan López de Ael, Ángela Serna, Julia Otxoa, etc.-) reflejan una indiscutible influencia brossiana, manifiesta a través del uso de las letras, naipes, juegos lingüísticos, etc.

Y esa influencia ha cruzado las fronteras para estar presente también en muchos autores sudamericanos (como los del grupo Vórtice en Argentina, Franklin Fernández en Venezuela o múltiples artistas brasileños como Regina Silveira o Lygia Pape). Brossa se ha convertido en un modelo indiscutible tanto del diseño (cabría aquí recordar el homenaje póstumo que los diseñadores gráficos asturianos le hicieron en 1999) como de la poesía experimental.

La reflexión íntima

¹⁹ MILLÁN, Fernando y GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (1975) *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza Editorial.

A partir de las exposiciones de 1986 y 1991, en la Fundació Joan Miró de Barcelona y en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid, Brossa empezó a ser conocido y reconocido internacionalmente. Esto le permitió disponer de más medios para realizar objetos o instalaciones que tenía diseñados o simplemente pensados. Por otra parte, era reclamado continuamente para realizar exposiciones en museos o galerías, lo cual le rompía su rutina diaria de trabajo, pero le abría nuevas puertas y le estimulaba. De entre los encargos, el de un poema para ser colocado en un espacio abierto, el Velódromo de Horta, el año 1984, le inició en un nuevo formato: el del llamado poema corpóreo (ya que creía que no se trataba de escultura, la cual consideraba como una obra artesanal y no conceptual). A partir de esta fecha y ya sin descanso, muchos fueron los proyectos para ese nuevo tipo de "poemas" (nº 97, 100, 101, 102 o 103 del catálogo). La reciente recopilación de esa presencia brossiana en la calle, realizada por la misma Fundació, contabiliza veinticinco piezas, la mayoría en Barcelona o sus cercanías, pero también en Frankfurt o La Habana²⁰.

Pero esa proyección exterior no restó tiempo al poeta para seguir con su itinerario poético. Las variadas formas y experimentaciones continuaron hasta el último momento. Los temas seguían siendo los que siempre le preocuparon: el compromiso, el juego, el arte, el humor, la amistad... pero con un incremento de la reflexión vital. Desde que el poeta empezó a sufrir las primeras "averías", como él llamaba a los achaques propios de una determinada edad, esta temática empezó a ser más frecuente.

En *Furgó de cua* (poemas escritos entre 1987 y 1991) se localiza por primera vez la constatación de haber llegado al final del camino a partir de la metáfora de haber iniciado el viaje en el furgón de cola. Pero es *El dia a dia* (1988-1992), libro inédito recientemente publicado, el que marca el inicio de una etapa marcada por el escepticismo, la introspección y la profundización, sin abandonar los toques de humor habituales en la producción brossiana. La continuación lógica de *El dia a dia*, es *Suite tràmpol o el compte enrera*, escrito el 1992 (Suite trance o la cuenta atrás -

²⁰ *Itineraris brossianos*. Barcelona: Fundació Joan Brossa y Ajuntament de Barcelona, 2006.

nº 94-) y *Passat festes*, escrito entre 1993 y 1995. A continuación vendría *La clau a la boca*, escrito el 1996 para finalizar con *Sumari astral*, de 1997 (nº 95). Se ha hablado de este largo poema como del testamento de Brossa²¹, no por el hecho de aparecer póstumamente, sino por su contenido que traduce una escéptica posición respecto a la sociedad y al mundo.

En cuanto a los objetos o instalaciones de la misma época, muchos de ellos traducen también una cierta mirada enigmática, como ese "L'ou del caos" (nº 48) o ese doble que todos llevamos dentro: "L'altre" (nº 50). Abundan los peces, como una especie de símbolo del eterno retorno ("Mirall amb peix" -nº 55-), pero ese pez resulta estar doblemente atrapado en la instalación "Interior en el interior" de 1998, una de las últimas realizadas por el poeta. Pero la fuga no es posible si no se traspasan los límites y por lo tanto sólo se podrá realizar en un espacio más allá de la tierra (como ese hilo de Ariadna que no lleva al centro del laberinto sino que nos puede conducir al satélite lunar, nº 29).

Dentro de ese final reflexivo, una de las últimas instalaciones: "Caront" de 1998 nos muestra la barca que nos llevará hacia la muerte surcando entre unas aguas de *confetti*. De alguna manera Brossa nos estaba queriendo decir que el traspaso era una fiesta, como la vida misma. Así lo había expresado en un soneto de *Furgó de cua*, que refleja de manera inequívoca su concepción sobre la vida:

ANANT ANANT

A Núria Candela i el seu ben dir

Indefugiblement sempre he fet feina,
però infal·liblement també he fet festa.
El meu únic mirall ha estat la feina,
i la cendra del foc ha estat la festa.

He après de perdre'm en la meva feina
i retrobar-me en una immensa festa.

²¹ Véase el prólogo de Ronald Polito a la edición trilingüe catalana, portuguesa y española publicada por Amauta Editorial en São Paulo (Brasil) el año 2006.

Ni mai la festa ha destorbat la feina
ni la feina ha pujat sobre la festa.

En sol i pluja tot ha anat en dansa.
Paisatges diferents s'han tornat un,
i un sol camí, sovint, s'ha tornat dos.

Faig quatre passes i em sé lluny. Veig un
quadrat sense angles ni costat. Sóc dos:
un que mira per dins com l'altre dansa.

(Traducción literal del soneto:

Indefectiblemente siempre he trabajado, / pero infaliblemente también he librado. / Mi único
espejo ha sido el trabajo, / y la ceniza del fuego ha sido la fiesta. // He aprendido a
perderme en mi trabajo / y a reencontrarme en una inmensa fiesta. / Ni nunca la fiesta ha
estorbado al trabajo / ni el trabajo ha montado sobre la fiesta. // En sol y lluvia todo ha ido
en danza. / Paisajes diferentes se han transformado en uno, / y un solo camino, a menudo,
se ha convertido en dos. // Doy cuatro pasos y me sé lejos. Veo un / cuadrado sin ángulos ni
lados. Soy dos: / uno que mira por dentro como el otro danza.)

GLÒRIA BORDONS