

Hablar Brossa

Aproximaciones a la αἴσθησις del poeta Joan Brossa

Pedro G. Romero

Apenas emboscado entre retamas –una selva pobre de encinas y olivos–, rústico, en medio del campo, Brossa tararea malamente el *Sigfrido* wagneriano por invitación de Antoni Tàpies. «Parlant de Joan Brossa –que ha sigut el meu gran amic de sempre i malgrat que ell és d'una extracció social molt diferent de la meva–, és un home que no té una gran cultura, no té una gran erudició, millor dit, però en canvi ha sabut captar tantes coses essencials...» Así lo he visto en unas imágenes que recupera el documental *Brossa, poeta transitable*, dirigido por Manuel Arranz y Soledad Gomis para Televisión Española (2016).¹ Antoni Tàpies habla de su amigo y de la distancia de clase social que les separaba, y recalca, con asombro, el valor de su poesía y su conocimiento de las cosas, el valor enciclopédico de su saber, la capacidad de entender el lenguaje radical de las vanguardias. De él, Joan Brossa, que era pobre de solemnidad, que no tenía medios para escapar del sofocante ambiente del franquismo, del ninguneo del catalán escrito, del desprecio del gesto último de la poesía. Y puedo repetirlo ahora, con las pruebas de la grabación audiovisual, puesto que, efectivamente, el propio Antoni Tàpies me lo decía de viva voz en 2006, mientras paseábamos entre andamios en «Comunidad», uno de los espacios de la exposición del proyecto que el Archivo F. X. presentaba en su Fundación bajo el título de *La ciudad vacía*. Perdonen mi memoria, mis notas y mi castellano; sus palabras eran algo así: «Este mundo de escaleras y *paletas*, sí, habría sido muy del gusto de Brossa. ¿Sabes? Me sigue asombrando su inteligencia. No era ni un obrero siquiera; menos que un trabajador asalariado. Y desde ahí abajo», señalaba al suelo desde lo alto de un andamio en el piso segundo de la Fundació Tàpies, «emergió y nos habló a la cara, con su tuteo descarado y su manía por los huevos y la tortilla. Un poeta del pueblo, sí, del pueblo más llano. Ese es el más radical de los poetas que ha dado la lengua catalana.»

Entonces, sí: se trata de revisar la obra completa de Joan Brossa, el gran poeta catalán. Una obra en gran parte visual, en gran parte performativa, pero la obra de un poeta. Puede parecer una obviedad reconocer en Brossa a un poeta, pero sobre todo, creo que es necesario subrayarlo, por su «modo de hacer», por su *poiesis*, por su «modo de ver» (*αἴσθησις*). Entendamos que la identificación entre estética y poética, entre una *esthesis* y una *poiesis*, no es solo una actualización del clásico *ut pictura poiesis*, sino que define mejor el hacer de Brossa que calificarlo de poesía visual, conceptual o visiva. *Modo de hacer* y *modo de ver* identificados como la misma cosa: es el mismo sentido, la misma vibración del aire, la recojan la vista o el oído. En Brossa se ofrece con contundencia una identificación premoderna entre «poesía» y «pintura» hasta tal punto que su obra se convierte en una ejemplar pedagogía de ese «hacer» con que opera el arte a principios del siglo XXI.

Y hay que entender este «hacer», su voz original, su procedencia, no solo por el idioma, sino por el lugar desde el que se habla. No se trata de sociología, claro. La poesía es un modo particular del hacer, del decir. Y la voz del poeta no solo depende del aparato fonador; las condiciones políticas y económicas también son cuerdas vocales. Hay que intentar recuperar la función del «poema Brossa», intentar devolverles potencia a unos enunciados a menudo ahogados por la patria, el mercado y la academia. «Descolonizar a Brossa», decía María Salgado. Un enigma su empeño, pero algo de eso hay: remover,

revolucionar la lectura de Brossa para que no acabe convertido en lengua muerta, objeto de museo o monumento nacional. Brossa —el mismo poeta lo repite dando las gracias a Odín— escapó de la muerte en la guerra y apenas una esquirla le dañó un ojo, como a Wotan. «*Com a Wotan, la sapiència em costà un ull de la cara.*» Solo eso, seguir alentando una poesía tuerta, un modo de hacer que sobrevivió a la guerra.

LA GUERRA

Cruza un burgés vestido de cura.
Cruza un bombero vestido de albañil.
Yo toco una tierra muy humana.
Cruza un cerrajero vestido de barbero.
Como un trozo de pan
y echo un trago de agua.²

Desde sus primeros escritos durante la Guerra Civil española, relata un combate en primera línea del frente, cerca de la Batalla del Ebro, con su ejemplar del *Romancero gitano* de Federico García Lorca, la edición republicana de 1937, en el bolsillo. La derrota republicana, la esquirla que le dañó un ojo, el tiempo muerto de su reeducación militar, donde aparece vestido de chino entreteniendo a sus compañeros en los cuarteles de Salamanca. Brossa sale de la guerra con los rasgos definidos de la que será su poética. Brossa insiste, por ejemplo, en reivindicar a Lorca, Alberti, Miguel Hernández, a los poetas popularistas, y por qué no decirlo, populistas de la guerra. Y no solo porque los libros le sirvieran para sentarse o protegerle el culo en acciones de guerra. El populismo popularista, valga la redundancia, de estos poetas, su lengua sencilla y rima sonora no era incompatible con la imagen surrealista, el soneto y la sextina, el experimento lingüístico, el grafismo visual, el cultismo erudito, la prosa biográfica, en fin, con el amplio espectro de literatura que el propio Brossa iba a frecuentar. Pero haberlos leído en medio de la guerra, en los descansos del frente, en las sesiones recreativas del Comisariado de Cultura de la 30.^a División; haberlos leído en voz alta allí, entre otros milicianos, en castellano, entreverados con coplas y aucas en catalán, eso es una marca indeleble. Brossa lo repite constantemente. Ante los eruditos y ante el periodismo de televisión: «Sí, ya me gustaría ser un poeta como Lorca.» Cuando Brossa habla de poesía habla de *poiesis* pero también de las rimas que el vulgo entiende por poemas, con sus musiquillas y rimas consonantes. Casi como un repentista, trovero y trovador. Los juegos de manos, a los que Brossa tanto acostumbraba, no son más que eso: rimas asombrosas. La secularización de la palabra sagrada, de la lengua del Estado, de las instrucciones del comercio es ese romanceado que se atrevió a hacer el pueblo. La poesía moderna empezó ahí, con las lenguas romances en la Provenza, con la lengua de oc, con el catalán, la rima, el habla fundacional. Y ese mismo hilo de voz secular permanece en Brossa, lo constituye. Ese empezar a hablar rimando. Está en sus poemas más populares y populacheros, sí, pero está también en su bilingüismo entre las palabras y las cosas.

En el camino de Sacromonte, motivado por unas palabras que habían tenido sus respectivas mujeres, riñeron Eduardo García Fernández, guarda acequero, y otro individuo llamado Ramos. Este último haciendo uso de una navaja de grandes dimensiones asestó una puñalada a Eduardo. Tiene una herida grave en el vientre.³

Un poeta en catalán cuando el castellano es hegemónico por imposición política. Cuando hablo de bilingüismo en Brossa no me refiero a que se exprese en dos lenguas. Se trata de ampliar el sentido de la lengua, de la palabra, no solo hablada y escrita, sino también la actuada y visual. Veremos luego cómo esto mismo lo enunciaba Nicanor Parra. Desde el principio, por ejemplo, los textos en castellano aparecen en la obra de Brossa como citas, *readymades*, *détournements*, tomados de la prensa, de los discursos oficiales, de los comunicados burocráticos del régimen franquista. Es una estrategia, constante en toda su producción, que abre una brecha profunda en la normalización de la poesía catalana desde el modernismo. Abre un espacio nuevo, su *Coup de dés*, en el que la poesía suma acciones, imágenes y objetos. Ese ejercicio secular fundacional es esencial para entender a Brossa. Para enfrentarlo a quienes entienden la voz del poeta como cosa sagrada: ¡ah! la gran poesía, los grandes vates. Brossa, a la vez que agita su catalán como arma política, tiene que impedir su sacralización, su institucionalización, que se convierta en una «voz policía». Claro, el castellano es la voz del enemigo: la de los sermones y las prédicas, las noticias de la bolsa y los decretos del Boletín Oficial del Estado. La secularización de la lengua implica recuperar ese carácter primero del romance popular que ya no es lengua de Estado.

Pensemos un momento con Giorgio Agamben ese bilingüismo entre las palabras y las cosas. El filósofo italiano sitúa en el combate entre el latín oficial y las nuevas lenguas vulgares, en el debate entre la lengua del saber y la lengua del amor, entre lo muerto y lo vivo, el bilingüismo esencial de toda palabra humana. Lo que constituye el pulso poético de Brossa pasa, en cada poema, por repetir ese combate, esa batalla. Agamben nos recuerda la figura del *discordo*, que en la lírica provenzal y *stilnovista* componía «esa discordia babélica, en la que diversas lenguas se penetran entre sí mostrando de ese modo el íntimo desacuerdo de toda lengua consigo misma, el bilingüismo implícito a toda palabra humana».⁴ Pues ahí está Brossa, entre las palabras y las cosas —ahora también en el sentido que le da el Foucault del mismo título—, entre el catalán reivindicado y el castellano oficial del régimen franquista, entre el catalán hablado y escuchado en la calle y el que escribe en cada poema, en ese conflicto íntimo, el del poeta con su lengua, con esa necesidad de inventar una lengua que es cada poema. Ahí está y de ahí sale cada gesto, cada acción, cada teatro, cada imagen, cada tipografía, cada cacharro funcionando monstruosamente como poema.

PALMA DE MALLORCA

Best situation, view to the bay and to
the wood. Rooms with all comfort,
private bath, telephone in every room.
Bar Service and Restaurant.

Beste Lage. Aussicht auf Hafen
und Wald. Zimmer mit allem Konfort
einschliesslich Bad und Telephon.
Eigene Bar und Restaurant.⁵

Manuel Vázquez Montalbán decía que él era un poeta catalán que escribía en castellano de la misma manera que Kafka, judío y checo, escribía en alemán. Pero la extranjería de Brossa tomó otro camino. No

había posibilidad de abandonar el catalán vernáculo; no había opciones biográficas ni educación que le permitieran el francés, como a Samuel Beckett, por poner un ejemplo. La extranjería de la lengua es una toma de conciencia del poeta cuando se enfrenta al hecho singular de nombrar, ni que sea adverbialmente, lo sucedido y las cosas del mundo. El decir del poeta siempre tiene esa disposición. Sabe que se ha nombrado miles de veces ese «bosque» o ese «río», pero el poema siempre inaugura ese decir. Esto no es nada solemne. No se trata de inaugurar pantanos como hacen los grandes poetas patrios cada vez que ensayan sus elegías. Ya he hablado de ese rimar primero, del soniquete consonante, del estribillo que engarza la «cosa» en la palabra del poema. Nicanor Parra (vuelvo a él) hablaba de ese momento de toma de conciencia, del poeta y de su dicotomía, al hacer notar esa extrañeza básica en quien, habiendo podido elegir el quechua o el inglés, seguía escribiendo en el español de los colonizadores. Y esa extranjería se la dieron las imágenes, los objetos y las cosas. Se trata, entonces, de habitar en un conflicto entre lenguaje y mundo, de forma que cada palabra sea cada vez original y vulgar, nacional y prostituta, lenguaje y cosa. Esa misma naturalidad y cultura, naturaleza y civilización, es la del hacer Brossa. Las categorías académicas del poeta experimental, del innovador de la lengua, del pionero, no significan nada. Brossa es consciente de que escribe después de Dadá, después de la poesía concreta, de Fluxus y del letrismo. Su hacer es consciente del nuevo escenario de la poesía en el mundo, de las nuevas condiciones dadas por la técnica y su reproductibilidad infinita, de lo que significa rimar en el siglo XX. No podemos seguir repitiendo los eslóganes que venden al poeta como un publicista de lo nuevo; nunca fue así por más que sociológicamente, en Cataluña, provincia de Europa, muchos de sus poemas –letras, imágenes, cosas– aparecieran como novedad. Lo que Brossa hace es ser poeta; y esto, radicalmente, significa observar el nuevo desplazamiento del poema más allá de lo semiótico. No es solo la polisemia del signo, los nuevos medios de comunicación, el despliegue estructuralista del lenguaje. Se trata de saber que la poesía no se atiene solo a fonemas pronunciados, a signos escritos, porque el lenguaje ha contaminado el mundo y todo habla; todo puede hablar. Cuando coloca una A entre panes a modo de bocado –el mismo bocado que en el cómic da voz a los dibujados monigotes– no se trata de un atrevimiento ni de ninguna *boutade* vanguardista. Recalca la condición amplia de la poesía en el mundo. Como el goliardo que, expulsado de su orden religiosa, dedica las palabras de alabanza a Dios a cantar la comida y el vino. El Brossa que constantemente escribe y reescribe el mundo nos está señalando con cada objeto poético, con cada acción, con cada expansión del campo de la poesía no la transgresión (que también), no la ampliación de fronteras, sino algo fundamental: el modo de leer sus textos escritos, el modo como escuchar su palabra, el engarce de fonemas en su voz.

La palabra expresa

conceptos y emite sonidos
y también sirve para comunicar ideas
y perpetuar verdades y mentiras.

¿Es que quizá lo indica de alguna manera? ⁶

Entonces, sí, la exposición, la publicación, las acciones, las conferencias académicas, la publicidad del proyecto *Poesía Brossa*, desde ese entender palabra, objeto y cosa en Brossa, desde ese entender su modo de hacer, su *poiesis*, solo entonces podemos hablar y proponer algo. Y así acotar bien e incluso

iniciar una revisión total de su trabajo a partir de tres cualidades principales: la oralidad, lo performativo y la antipoesía. Desde sus primeros libros hasta sus últimas indagaciones plásticas, atravesando el teatro, el cine, la música, las artes de acción, los gestos en los que fue original. Y es que este empeño nuestro en desmontar categorías académicas (suites, poemas habitables, hipnagógicos, poemas objeto, poemas-acción), en romper las tablas de clasificación, las taxonomías de los brossianos no es una manía ni una rebeldía pendular ni un necesario renuevo dialéctico. Entre la magia y la política apenas mostraba Brossa el mismo asombro; entre el teatro burgués y el cabaret, la misma sorna; entre los cantables de Wagner y la gran música contemporánea posterior al Schönberg judío, la misma pasión. Desdibujar esas fronteras taxonómicas, destruir el tesoro Brossa es solo un intento de restaurar la potencia de su voz poética.

Su posición distintiva ante el surrealismo de Dau al Set toma partido por Miró frente a Dalí. Dau al Set fue más un freno que un acelerador de la palabra propia que acuñaría Brossa; su materialismo en el desplazamiento informalista de Tàpies y otros compañeros de viaje. Se puede ver un paralelismo entre el giro menestral, la torna a la voz prosaica, a las expresiones comunes y la pintura matérica del propio Tàpies, puesto que sumar arena a la pintura es casi la misma operación que tomar directamente el habla de la gente de la calle. La crítica a la mercancía desde su comunismo le impidió ser asimilado por el espectáculo pop, a pesar de los juegos publicitarios, del desvío de las marcas, de la consciencia de que los giros conceptuales del habla poética no diferían tanto de las nuevas invenciones del capitalismo financiero. El concepto poético del lenguaje lo mantuvo próximo y distante a la vez, frente al conceptualismo y la crítica institucional, en forma similar a Marcel Broodthaers, con sus trabajos cerca de Pere Portabella y el Grup de Treball, y la autoconsciencia del lugar de su trabajo en los modos de hacer arte de la segunda mitad del siglo xx. Finalmente, la recapitulación de su trabajo visual en los años ochenta implosiona a partir de la triple exposición en las galerías Mosel und Tschchow (1988), La Máquina Española (1988) y Joan Prats (1989). También finiquita el fetichismo de la mercancía, precisamente por mímesis, exponiéndose ahí, en ese hacer de escaparate reino de la mercadería, triunfo del mercado espectacular, mostrando el síntoma, como harán también Marcel Mariën y los surrealistas al reunir objetos discordantes –como el famoso encuentro del paraguas y la máquina de coser de Lautréamont– y presentarlos como un poema por la rima de sus significados. Es exactamente la misma operación con la que el capitalismo trabaja las «cosas», doblega la materia, la acumulación en imágenes, la densidad del espectáculo en una lata de sopas Campbell o en un perfume de Dior. Y Brossa no es más que el tendero, el dependiente de una vieja ferretería que anacrónicamente se sorprende de los monstruos que son la nueva mercancía.

Pozo

La publicidad, de tanto utilizar
los superlativos, ha debilitado
el lenguaje.

La mayoría de las palabras
que leemos en los anuncios
están desprestigiadas.

El lenguaje
y la vida ya no se corresponden.

Un pozo.⁷

La relación y larga influencia del brasileño João Cabral de Melo en el poeta catalán es otro de los puntos donde se sustenta esta revisión de la poesía de Brossa. No se trata solo de la invitación a leer los clásicos del marxismo, el giro social y político de su poesía, la recuperación del lado menestral del lenguaje, según ha señalado el poeta Pere Gimferrer. El marxismo de Cabral de Melo no es uno de sus puntos fuertes, aunque una y otra vez se vindique con respecto a Brossa. El giro a la condición material del lenguaje tiene que ver con otras atenciones, desde luego materialistas, pero de carácter más sensual, una celebración de la vida y de sus dones. Es interesante pensar que para Cabral el castellano, el de poetas como Jorge Guillén y Gerardo Diego, era una lengua sobria, austera; incluso en Lorca y Alberti encuentra esa sequedad frente a los excesos del modernismo portugués, con la extrema musicalidad que la lengua alcanza en Brasil. Cabral de Melo era de Pernambuco y reclama para la lengua el estilo directo y seco del *sertão* que no se corresponde con los tópicos del tropicalismo brasileño y que, para el poeta brasileño, encuentra su mejor reflejo en regiones ibéricas, en Cataluña, en Andalucía, de distinta manera, pero con un giro al hueso y la piedra de la lengua, a su roce con las cosas del mundo. Es ese el materialismo que Cabral insufla a Brossa y no el análisis marxista de la realidad. Estamos hablando de un amplio sistema de conexiones; por ejemplo, con el castellano del exilio republicano, la España peregrina que describió José Bergamín, pero también con la tradición de César Vallejo y su extensión en el surrealismo peruano, con las líneas que marca Vicente Huidobro en la poesía chilena, la tradición conceptual de la poesía mexicana a partir de la impronta de Max Aub, la poesía concreta brasileña y la Internacional (con mayúsculas) de la poesía concreta en general. Es ese el atlas materialista que le abre Cabral de Melo. El giro social y político de Brossa es una vindicación propia, en medio del contexto de represión franquista de unas ideas y de una cultura, la catalana, en donde Brossa toma un partido evidente.

12 DE MARZO DE 1951, A LAS 11 DE LA MAÑANA

«La intentona logró un éxito inicial... »

(De la prensa)

La manifestación

Vuelca y quema un tranvía.

Reparten impresos

y proclamas por Barcelona.

Baja

una manifestación que clama sin parar.

Los comercios cierran. ¡Sí,

abajo los fascistas!

La policía es apedreada.

Lanzan a las ventanas del Gobierno Civil trapos

impregnados de gasolina.

Se forma otra manifestación.

Marchan hombres por la calle.

Han cesado las explosiones.

A la derecha, el impacto de una bomba.⁸

Cuando se maneja el tópico de Cabral de Melo y el marxismo debemos tener en cuenta otra advertencia del poeta brasileño, muy a la contra de los lugares comunes que se vierten sobre su relación e influencia en Brossa. Los límites de la política y una concepción de la vida –Cabral de Melo pertenece a esa saga enorme de escritores latinoamericanos que ejercen en el cuerpo diplomático– que separa siempre el disfrute sensorial de la vida de su instrumentalización política. «La política actúa en el reparto de las cosas, no en su gestación»: ese es el símil que Cabral de Melo utiliza para las relaciones entre la poesía y la política. La poesía es política, no en su gestación, sino en su impresión, distribución y circulación. El hacer poético nace en otra parte, fuera de la *polis*, aunque las palabras acaben construyendo también nuestras ciudades. Eso explicaría la relación de Brossa con los partidos políticos, la distancia ante la militancia activa que cuentan Carles Santos o Pere Portabella, un distanciamiento brechtiano efectivo que lo separa del poder aun siendo a veces consciente de que el poder lo instrumentaliza. En los últimos años de Brossa su dependencia del ayuntamiento socialista de Barcelona origina una relación compleja, pero apenas tiene incidencia en las parodias elegíacas del poeta, donde sus héroes siguen siendo, por ejemplo, Macià y Companys.

En esta lógica, pensemos en los poetas con que queremos comparar a Brossa. El método comparativo ofrece la posibilidad de descontextualizar su obra, una operación tan necesaria como su contextualización. El Brossa que proponemos es a menudo intercambiable con las obras de Nicanor Parra, de Marcel Mariën, de Ian Hamilton Finlay, en una suerte de juego, trampantojo, pues las similitudes de sus cajas de herramientas son evidentes. Y la situación política de estos poetas y sus contextos geográficos también lo son. Curiosamente, Marcel Mariën y Ian Hamilton Finlay también escriben en situaciones de discusión y exclusión política entre distintas lenguas. Ian Hamilton Finlay en el contexto del nacionalismo escocés del que el poeta toma una radicalidad política evidente hasta el punto de convertir *Little Sparta*, el lugar en el que vivía y construía su obra, cerca de Edimburgo (un jardín con construcciones, esculturas y poemas emplazados), en un reducto, una especie de república independiente. Y también Marcel Mariën, valón en el contexto belga, que atiende en muchos de sus poemas a esa dislocación geográfica y lingüística que significa Flandes, a la doble comunidad lingüística de los belgas. En su correspondencia con Guy Debord alude a ello en distintas ocasiones y a la tensión que alcanza cualquier imagen cuando tiene, al menos, dos palabras distintas con que nombrarlas. La alusión se refería a ciertos manuales infantiles en los que aparecen ilustraciones como las de una vaca, con sus correspondencias en francés (*vache*) y flamenco (*koe*), aunque también podría estar refiriéndose al Magritte de *Ceci n'est pas une pipe*.

BOSQUE

Palabra que lo alude

BOSQUE

Be o ese cu u e.⁹

Muchas de estas evidencias las he alcanzado trasladando a la obra de Brossa el concepto de antipoesía desarrollado por Nicanor Parra. El poeta chileno situaba el nacimiento de su antipoesía en la reflexión sobre el idioma: «¿Por qué escribir en castellano y no en inglés o quechua?» Es una idea fuerza;

permítanme este *leitmotiv*, esta constante que suena ya a repetición. De esa pregunta nace la necesidad de hacer explotar la normalidad idiomática de la lengua mediante el humor, el lenguaje coloquial, los sonoros sonidos, los hallazgos visuales, la ejecución performativa, etc. Se trata de subrayar siempre una cierta extranjería con respecto a la lengua que a cada uno le es propia. No se trata de escribir en otra lengua, sino de hacer explotar la normalidad semiótica del sistema de signos que administra la propia lengua. Cuando Parra y Brossa se conocieron, a raíz de un proyecto impulsado por René de Costa, se sorprendieron de los muchos lugares comunes que compartía su hacer poético. Parra tuvo que repensar el estatus de sus objetos poéticos, puesto que de pronto descubrió que Brossa había conseguido normalizar una gramática de ese modo de hacer. El objeto en Parra siempre será un signo intercambiable. La botella de Coca-Cola se cambiará cada vez que se repita el chiste o el poema: será una botella nueva, recién comprada en el súper y no la que fuera motivo del poema en 1964, por poner al azar una fecha. Y es también desde esa consideración como hay que entender los objetos de Brossa y su desafortunada producción desde los años ochenta. La operación semiótica prima sobre la fetichización del material. Desde mi punto de vista, la objeción de Brossa es legítima. Asume los riesgos entre el nombrar del poeta y la mercantilización del comerciante. La operación de lenguaje entre el objeto y la cosa se convertiría en simple juego de artificio si no se da esa resistencia de la palabra a la materia y para esto, a veces, hay que ponerse en evidencia. La obviedad del fetiche lleva implícita una crítica a la fetichización. La cosa se hace palabra y se hace mercancía; visibilizar esa operación tiene sus riesgos, y lo que hace Brossa es ponerlo en evidencia, enseñarlo sin tapujos, pornográficamente. Expuestos así, como si fueran lo mismo, palabra y mercadería. Mostrar la contradicción, el desacuerdo de lenguaje que exige toda operación poética. Volvemos a ese desacuerdo evidente que tiene toda lengua consigo misma, en el decir de Giorgio Agamben.

UNAS ALPARGATAS

Unas alpargatas valen 15 pesetas.

Unos zapatos, 175.

Cruza un coche con radio.

Una onza de jamón vale 3 pesetas.

Un paquete de cigarrillos, 4'60.¹⁰

Por eso a partir de la recapitulación visual de su producción poética desde los años ochenta optamos por situar la obra de Brossa en la constelación global de esos modos de hacer la poesía. Los poetas elegidos son simples ejemplos de un hacer global más extenso. Por un lado, en el ámbito continental europeo, con la obra del belga Marcel Mariën, pero también con el letrismo, el Fluxus o con la escena concreta de Viena, por dar algunos ejemplos. Por otro lado, en el ámbito anglosajón, con el escocés Ian Hamilton Finlay y la larga estela que va desde Joseph Cornell hasta los Poetas del Lenguaje. Finalmente, del ámbito latinoamericano, con la poesía de Nicanor Parra y, como he apuntado, el largo territorio de la poesía concreta brasileña, el argentino León Ferrari y el mexicano Ulises Carrión. La elección de Mariën, Hamilton Finlay y Parra tiene que ver, desde luego, con el fenómeno poético de la mimesis. Sin conocerse en sus distintas trayectorias, los tres poetas y Brossa tienen numerosas coincidencias temáticas y formales.

Sería lo que Erich Auerbach enunció como la capacidad global de la poesía de dar una misma respuesta a los signos de un mismo tiempo.

Cara
espejo
a cara.¹¹

Por eso, no solo una lectura de Brossa como antipoesía es necesaria. Lo hemos enunciado al principio: la oralidad y la performatividad están en el centro de la implosión del texto poético que lleva a Brossa hacia el régimen visual, hacia la diferenciación entre lo que se escribe y lo que se dice, a convertirse en un poeta que busca también el registro popular y llano de la lengua catalana, que recupera la lengua de los trabajadores y de los oficios y el uso político de la lengua. Y, por lo mismo, la necesaria teatralización de toda habla, de todo régimen de enunciado. De ahí el interés y la ambición profesional de Brossa por el teatro, por deconstruir el gran teatro burgués catalán, por experimentar con los espacios escénicos, por el aspecto cinematográfico de acciones y palabras, la performance, la acción, los happenings, ya sean en la tradición culta que proviene de Dadá y el surrealismo o en la popular de la magia, el circo o las variedades.

Uno de los esfuerzos, evidentes, a la hora de realizar una relectura de Brossa pasa entonces por vincular la oralidad y lo performativo al inmovilismo establecido por las convenciones de la lectura libresca, del teatro de butaca, de las diversas «cajas» con que opera la institución museística. Para Brossa la lengua se caracteriza por su uso. No hay corpus teórico ni gramatical que ponga límites al lenguaje. Es en el uso de la lengua donde el poema puede ser efectivo. Por eso cuando la operación de relectura de Brossa es una operación institucional surgen problemas aparentemente menores que nos retan y nos permiten repensar el estatus expresivo de la obra del poeta. Por un lado, por el hecho de enfrentar la oralidad de un poeta en catalán con la traducción a otras lenguas: inglés, francés, castellano. Es en ese ejercicio donde adquiere visibilidad la potencia de la lengua dicha, no solo traduciendo su significado, sino anotando también las cualidades de dicha dicción, teniendo en cuenta ese hacer particular y dialectal de la lengua. Por el otro, por la performatividad de dicha poesía y su desglose como acción teatral. Por supuesto, los límites entre acción y representación son difíciles de establecer, pero la lectura que proponemos exige, al menos, perturbar la recepción estática de textos y documentos. Ante el poema impreso, ante el documento escrito o audiovisual, ante el objeto, tenemos que provocar preguntas y cuestiones incómodas, alteraciones normativas para recuperar el uso de la lengua de forma efectiva, para que se produzca de nuevo ese hacer, esa *poiesis* de la poesía de Brossa.

Has pasado la página.¹²

Mucho de lo que aquí digo proviene del trabajo con un equipo creado ex profeso para esta *Poesía Brossa*, una especie de comité crítico que seculariza, digámoslo así, la recepción normalizada de la poesía de Joan Brossa. Entiéndase *secularizar* en un sentido amplio. No es que exista una religión o un credo Brossa, pero sí es cierto que abundan las lecturas piadosas, los exegetas que vinculan al poeta con su lengua *a la manera* nacionalista —por ejemplo, yo escribo en castellano sin creer que mi lengua implique pertenencia a nación o cultura alguna y había que probar que esto pudiera sucederle también a Joan Brossa, como hipótesis de trabajo al menos—, que convierten en rehén al poeta. Han formado parte de este

comité Isabel de Naverán, que ha trabajado sobre la posibilidad de actualizar performances, coreografías y otros teatros de acción, sobre cómo hacer que los anacronismos de cualquier *reenactment* no caigan en innecesarios historicismos ni se banalice por descontextualización; María Salgado, quien ha partido de la noción de una poesía que no distingue propiedades idiomáticas, que no se comprende sino *performateada* y que concibe estos procesos de liberación de la escritura como una suerte de descolonización de la lengua; y, por último, Roger Bernat, desde la contextualización de los procesos de creación, edición y presentación en el espacio público de las obras de Joan Brossa, estudiando los mecanismos de producción, excavando en sus relaciones sociales y económicas, mostrando el potencial político de estas apariciones de la poesía en publicaciones, libros, teatros, radios, películas, televisiones, exposiciones, museos y en la propia Fundació Joan Brossa. En todo proceso de trabajo las tareas encomendadas son ya una metodología, una intención de hasta dónde se quiere operar, hasta dónde y desde dónde leer y releer a un poeta.

Las entradas del glosario que se reproducen en esta publicación dan buena cuenta de sus aportaciones y delimitan y reencuadran las vastas pretensiones en la lectura y relectura de la poesía de Brossa. Y si subrayo aquí las aportaciones de este grupo diverso de lectores no es solo por los resultados, sino porque quiero atender al ejercicio de diversificación y ampliación gestual que tanto Teresa Grandas como yo hemos querido mostrar en este proyecto. Incorporar lo performativo pasaba necesariamente por incorporar otras voces. Leer puede ser un ejercicio solitario, pero releer necesita de lo colectivo, de la suma de tiempos y espacios diversos. El interés de Brossa por el teatro, por las convenciones del teatro burgués de actores y diálogos y decorados de más o menos cartón piedra pasa también por ampliar el número de voces que hay en su obra. La lógica de Fregoli, el interés temprano de Brossa por este maestro del transformismo, tiene que ver con la necesidad de dar cabida a muchas voces, muchas formas de decir su poesía. También esa amplitud de registros, desde el soneto hasta el poema de acción, desde el jeroglífico minúsculo hasta el monumento grandilocuente, tiene que ver con la polifonía, con la necesidad de dar a la expresión un orden coral, ampliado, poliédrico.

Filete con patatas 20

Un anís 4

Dos cafés 7

Postre dos helados 6

Vino 12

Servicio 17,85.

La cartera.¹³

Por ejemplo, la identificación, casi a nivel de semema, que Roger Bernat ha realizado entre el dinero (pensemos que Brossa pasó gran parte de su vida sin una moneda en sus bolsillos, viviendo de los amigos y de ocupaciones dispersas) y la palabra poética de Brossa nos ha permitido saber mucho sobre la circulación y ampliación de su poesía, de su voz poética, a lo largo del tiempo. Lo mismo sucede con María Salgado cuando apunta al calco, a la calcomanía, como ejemplo en que Brossa toma la realidad mediante la introducción de una frase recogida en la prensa, la incorporación de imágenes o el mismo objeto poético. Cuando atendemos a esa relación con el calco y no, por ejemplo, con el *readymade*, podemos situar mejor el nivel de transparencia y exposición de su obra poética. Y ha sido importante, asimismo, entender que cuando hablamos de un orden performativo es en el gesto teatral, enmarcado en una idea de teatro

tradicional, a *la italiana*, donde hay un momento de discontinuidad en la acción y las cosas; y las palabras primero aparecen y después desaparecen. Todo ello ha sido importante a la hora de considerar el *display* expositivo e incluso para pensar la coincidencia con el «teatro» del propio dispositivo general de *Poesía Brossa*.

ENTREACTO

Homenaje a Pompeu Fabra

Las palabras corren a cambiarse
de vestido. Se bajan los telones, y las bambalinas
vienen de nuevo sobre los bastidores.
Sujetos, verbos y adverbios,
Vestidos ya de otra manera, vuelven
a escena. Queda un grupo
de adjetivos mirando
por la abertura del telón.

Va a empezar el poema siguiente.¹⁴

Cuando en 2007 se presentó la obra de Joan Brossa en *Un teatro sin teatro*, exposición también producida por el MACBA, se intentó aunar una cierta filología documental con la actualidad de su poesía performativa. Joan Brossa no aparecía solo como un pionero de las artes de acción desde sus tempranas veladas poéticas de finales de los años cuarenta; se trataba también de releer la poesía misma de Brossa desde estas cualidades teatrales y no dramáticas (que son cosas distintas). El teatro entendido como dispositivo, como un gestor fundamental a la hora de leer a Brossa, ya sea teniendo que girar el libro para alcanzar la nueva dirección de una estrofa, ya sea por la introducción de elementos visuales o por la propuesta, desde el poema, de ejecutar una acción cotidiana, un gesto político, un gag.

ENTONACIÓN

Son tantas las diferencias que advierto
Entre lo que oigo y lo que veo,
que si me acuerdo de tragedias
personales encendiendo un cigarrillo
y salgo del poema.¹⁵

Es interesante cómo subsiste en los objetos y obras visuales de Brossa una conexión con la palabra, con lo dicho, una relación que algunas veces procede de una doblez de raíz rousseliana o duchampiana, por atenernos a su principal actualización, y otras una relación dialéctica, con una profunda carga política con efectos brechtianos, en jerga teatral, benjaminianos en la práctica con las imágenes. Potenciar esta convivencia de doblez y dialéctica en su poesía y en las prácticas visuales, performativas y objetuales que la constituyen permite la complejidad y, hasta cierto punto, la continua actualidad de la poesía Brossa. Y es el teatro, el mecanismo teatral, el que permite articular a la vez lo doble y lo dialéctico. No es una novedad que gran parte del teatro de vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial se haya articulado en ese sentido, articulando el par Artaud-Brecht en muchas modalidades, combinaciones y sentidos. En Brossa, sin embargo, la atención a lo doble es quizás más primigenia, enraizada en los gestos primeros de la patafísica, en el humor del absurdo —especialmente de los humoristas del 27, pioneros en la dramaturgia del *nonsense*—, en los efectos que Raymond Roussel causó en los surrealistas, en Duchamp y en Cocteau. La

articulación de esa esencia de lo doble —la realidad lingüística de lo que ocurre en escena la aleja de la ficción, de las convenciones de cualquier representación— con la dialéctica, sea de origen brechtiano, pero también vinculada a las quiebras del teatro burgués en Ibsen o Chéjov, como forma de articular ideas, argumentos, incluso la acción política, es en Brossa enormemente original. Y no pensemos solo en sus puestas en escena. Para Brossa la propia escritura es una obra de teatro que pone en escena diversos palitos, puntos y comas de masa negra que, ordenados tipográficamente, componen la frase, pero también la escena: sobre la página en blanco ensaya una convención enormemente teatral. La escritura caligráfica —atendamos a las redonditas y mayúsculas tal y como las traza el propio Brossa—, la impresión tipográfica, las copias editoriales, en todo ese proceso básico de la escritura y lectura del poema está contenida ya la operación teatral.

ÍNDICE

3 de febrero de 1937

ORDEN por la que se suprimen las fiestas
de carnaval. (B. O. del E. núm. 108)¹⁶

Evidentemente, el camino entre Mallarmé y Marx —lo doble y la dialéctica, en esencia estamos hablando de esto—, como señaló João Cabral de Melo, es una de las principales vías de la poesía y el arte del siglo xx. Mallarmé y Marx, que como ha señalado Susan Buck-Morss, encarnan dos vías para corregir el proyecto wagneriano de obra de arte total, otro de los grandes subrayados del siglo. Esa apelación humorística continua, entre la filia y la fobia, de Brossa a la obra de Wagner es fundamental para establecer su poética, su modo de hacer, su *poiesis*, al fin y al cabo. Se conjura ahí la esencia del proyecto brossiano de escritura y también, por qué no decirlo, una de las fuentes de malentendidos con respecto a la obra de Brossa. Cabe señalar que en el Mallarmé de *Un coup de dés* está el origen genealógico de la poética en que Brossa se inscribe. No se trata solo de una raíz histórica, como bien ha escrito Agamben. Las preocupaciones de los poetas del siglo xiii que formularon la métrica de la sextina y las del moderno Mallarmé son las mismas y pasan por asumir la brecha que existe entre el lenguaje y la realidad como algo insuperable y en hacer operar al lenguaje con una autonomía propia, atentos a reglas y configuraciones propias y no solamente al reflejo, eco o relación con el mundo real. La afición de Brossa por el caligrama y la sextina, por ejemplo, aparentemente formas antagonistas, quedaría entonces totalmente naturalizada.

SEXTINA CONCEPTUAL

Hay que escribir seis estrofas de seis endecasílabos, acabadas por un *commiato* (o «contera») de tres. Las palabras-rima de la primera estrofa (que han de ser llanas bisílabas y preferentemente sustantivos) se repiten en cada estrofa, pero en colocación diferente y siguiendo un orden predeterminado; respecto a la precedente, cada estrofa alterna las tres últimas palabras-rima, colocadas en orden inverso, con las tres primeras, que siguen un orden normal; o sea: cada estrofa, en el primer verso, repite la palabra-rima del sexto verso de la anterior; en el segundo verso, la del primero; en el tercer verso, la del quinto; en el cuarto verso, la del segundo; en el quinto verso, la del cuarto; y en el sexto verso, la del tercero. En el *commiato* se repiten las seis palabras-rima, dos en cada verso, una dentro y otra fuera.

Además del hallazgo de las palabras que hacen de rima (no se trata de identidades de terminación sino de palabras idénticas), evidentemente existe una cierta analogía entre este género poético medieval y la música dodecafónica, escrita según el principio serial descubierto por Arnold Schönberg.¹⁷

Entendamos que Mallarmé actúa, además, con la admiración y el rechazo, los dos afectos a la vez, por la obra de Wagner, por la idea de obra total que en Wagner opera. Mallarmé sabe que esta operación, la presentación de la obra de arte con aspiraciones a colmar toda la representación del mundo, los órdenes de todas las cosas una vez que se enuncia —pensemos en la tetralogía wagneriana—, toma de facto la realidad y se convierte en el paradigma de las formas de hacer de un tiempo determinado. Mallarmé, entonces, admirado y horrorizado a la vez ante la capacidad de la obra de arte para totalizar las representaciones del mundo, ante esa grandilocuente operación —cuasi fascismo si habláramos en términos políticos (y en nada, o casi nada, me refiero aquí a la mitología que emparenta a Wagner con la ideología del nacionalsocialismo)—, ofrece la posibilidad de otro mundo, en su totalidad, pero no ya en escala uno a uno, sino mediante fragmentos, restos, pecios, esquirlas, rotos, fósiles que permiten vislumbrar sus huecos, sus espacios en blanco, sus olvidos, mera potencia de lo que podría ser, y para nada su absoluta representación.

SUS TRECE SON TRECE

Richard Wagner nació en 1813.

Un trece de marzo estrenó *Tannhäuser* en París.

Estrenó la *Tetralogía* un trece de agosto.

El matrimonio con Cósima duró trece años.

Un trece de enero terminó *Parsifal*,

y el estreno en Barcelona fue el treinta y uno de diciembre de 1913.

Murió el trece de febrero de 1883, trece años

después de la declaración de guerra a Francia.

Y si sumamos las cifras del año de su nacimiento nos dan trece como resultado.¹⁸

Entendamos ahí el fervor wagneriano de Brossa. Claro, es en esa lógica del fragmento mallarmeano donde se inscribe la obra de Brossa, a contrapelo, con un sentido cuasi folclórico de lo wagneriano, ligado históricamente a las sociedades catalanas que se identificaban con la obra de Wagner con una fuerza populista inusitada. Las sociedades wagnerianas que empezaron a aparecer desde 1862, año en que se presenta la «Marcha triunfal» de *Tannhäuser*, impusieron su gusto cuando las grandes instituciones musicales como el Gran Teatro del Liceo, dominadas predominantemente por la aristocracia y la gran burguesía, aún atendían modos italianizantes y *bel cantistas*. Después, cierta burguesía se apodera del wagnerianismo y lo usa para teñir culturalmente su propia ideología nacionalista. Puede parecer anecdótico, pero ahí está la versión operística y poswagneriana de *Terra baixa/Tiefland*, el emblemático drama rural de Àngel Guimerà, a quien puso música el escocés Eugen d'Albert, quien acabaría nacionalizándose alemán por una cultura que admiraba y consideraba superior a la inglesa. La ópera, con el tiempo, acabó convirtiéndose en una de las obras favoritas de las elites nazis de Viena, en la época en que Austria estaba anexionada a Alemania. De hecho, tras la Segunda Guerra Mundial, la ópera se vio afectada por los programas de desnazificación en Alemania y Austria. Mucho antes, en 1910, se había estrenado en el Liceo en plena euforia wagneriana precisamente. Entendamos la anécdota casi como una alegoría. Evidencia de manera abrupta y desnuda las contradicciones internas que escondía esa pasión populista, incluso libertaria, por Wagner en la Cataluña de principios del siglo xx. Pero es en esa corriente, en ese arrebató popular de primera hora en el que Brossa se hace profundamente wagneriano. Es el Wagner de las

sociedades musicales, las corales populares, el que suena interpretado por una cobla de sardanas, el mismo que evocábamos al principio de este texto, onomatopéyicamente interpretado por el propio Brossa (el poeta había nacido en Barcelona, en la calle Wagner). Hay que entender este desplazamiento de lo wagneriano en Brossa para atender también a su operación en contra, la expresión mallarmeana que el propio Brossa encarna. Opera con esa misma fragmentación, con esa misma puesta en potencia pero desde abajo, desde un gesto que corre a ras de tierra. Entendamos que es desde esa voz menestral, popular y trabajadora que es wagneriana y que, precisamente, por estar rota, precarizada y derrotada, no puede hacer con la obra total wagneriana sino lo mismo que hiciera Mallarmé: reducirla a su mera potencia.

COSMOGONÍA

Adelantaba ligeramente su muslo
y lo ponía entre mis piernas,
y su pierna izquierda la
ponía encima, por fuera
de mi muslo derecho.¹⁹

Pero, ¿potencia de qué? Bryan Magee²⁰ observa que el desaforado culto a Wagner oculta muchas de las veces personalidades hiposexuadas, poetas complejos a la hora de resolver problemas de comunicación y afecto, que encuentran en los embriagadores pasajes musicales del alemán un estímulo, una vía de escape de «altura» a su sentimentalidad. No pretendo seguir con psicologismos que abaraten lo que quiero decir. En Brossa el argumento central de la poesía es, efectivamente, la propia poesía. No necesita, como los poetas provenzales, como la Beatrice del Dante o la Laura de Petrarca, una amada, una figura casi metafísica, que protagonice las aventuras y los lances amorosos del lenguaje. El amor a *Catalunya*, por ejemplo, su defensa política y los reclamos por su dignidad, su lengua y su independencia política lo son, en realidad, por el lenguaje, por la propia poesía. Esto no le quita ninguna eficacia política; del mismo modo que Beatrice configuró nuestra idea del amor, la *Catalunya* evocada por Brossa vive plenamente la construcción de su ser, su reconocimiento cultural, su emancipación política. No se trata de una ficción ni de la construcción de un espejismo; no es eso. Es un hacer del lenguaje, el hacer de la poesía que sabe de la no coincidencia entre la palabra y el mundo y ahí desarrolla su potencia. El poeta sabe que hay una imposibilidad, una brecha entre el lenguaje y el mundo y, consciente de ella, lanza todo tipo de procedimientos, formas coloquiales, formas no normativas, hasta cierto punto olvidadas por la academia y la gran literatura, para saltarla. Pero sí es interesante cómo Brossa se sirve de muchos de los procedimientos vanguardistas (*readymade*, copia fotográfica, *détournement*) para amplificar las relaciones del lenguaje con lo real. Creo que es en el uso bastardo de estos procedimientos y en las fuentes del lenguaje coloquial, vulgar, los chistes populares, la gestualidad exagerada del hablante del pueblo, las convenciones, tics y coletillas de las clases trabajadoras ahí donde Brossa ha ampliado las capacidades del lenguaje.

PASA UN OBRERO

Pasa un obrero con el paquete del almuerzo.

Hay un pobre sentado en el suelo.

Dos industriales toman café

y reflexionan sobre el comercio.

El Estado es una gran palabra.²¹

Brossa, basura, *junk*. Devolver la voz llana, menestral, lo que habla la gente. Sí, la gente habla con y sin sombrero, agiganta una A, dice una bombilla, un billete de ferrocarril, un naipe, esposas, confeti. ¡Ah!, la gente habla Brossa.

La gente no se da cuenta del poder que tiene: con una huelga general de una semana sería suficiente para hundir la economía, paralizar el Estado y demostrar que las leyes que imponen no son necesarias.²²

Por circunstancias diversas, acabé este texto el 29 de octubre de 2017 en Noruega, cerca de Skjolden, donde habitó Wittgenstein en una cabaña. Y este aislamiento me animó a escoger los poemas de Brossa que acompañan este texto. Casi todos ellos provienen de la inteligente lectura que ha realizado el poeta polaco Marcin Kurek, el único libro del poeta catalán que tenía en mis manos en aquellos momentos.²³ Y certificando que todo lo aquí dicho pudiera escribirse también sumando poemas del propio Joan Brossa, aquí va uno más:

No, no.
Este poema quiere traspasar
los límites del lenguaje.²⁴

¹ «Hablando de Joan Brossa –que ha sido gran amigo mío de siempre y a pesar de que es de una extracción social muy diferente de la mía–, es un hombre que no tiene una gran cultura, o mejor dicho, no tiene una gran erudición, pero en cambio ha sabido captar tantas cosas esenciales...»

² *La guerra* / Travessa un burgès vestit de capellà. / Travessa un bomber vestit de paleta. / Jo toco una terra ben humana. / Travessa un manyà vestit de barber. / Menjo un tros de pa / i faig un trago d'aigua. Joan Brossa: *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto, 1951 (La calle desierta, 1). Versión en castellano: *Me hizo Joan Brossa*. Cubiertas de Antoni Tàpies; traducción y nota preliminar de Andrés Sánchez Robayna; prólogo de João Cabral de Melo. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973, p. 30 (Sabæi, 1).

³ Joan Brossa: Fragmento de «Tres poemas purs», *Algol* (1946), número único.

⁴ Giorgio Agamben: *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2016.

⁵ Joan Brossa: *Poemes civils/Poemas civiles*. Traducción y notas de Jose Batlló. Madrid: Visor, 1989, p. 157 (Visor de poesía, 248).

⁶ El mot expressa / conceptes i emet sons / i també serveix per a comunicar idees / i perpetuar veritats i mentides. / Que potser ho indica d'alguna manera? Joan Brossa: «Ot», *Els entra-i-surts del poeta*, núm. 2. Barcelona: Alta Fulla, 1984. Traducción al castellano de Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann.

⁷ *Pou* / La publicitat, de tant fer servir / els superlatius, ha afeblit / el llenguatge. / La majoria de mots / que llegim als anuncis / estan desprestigiats. / El llenguatge / i la vida ja no es corresponen. / Un pou. Joan Brossa: «El cigne i l'oc», *Rua de llibres* (1964-1970). Sant Joan Despí: Ariel, 1980 (Cinc d'oros, 8). Versión en castellano: *La piedra abierta: antología poética*. Traducción del poema: Andrés Sánchez Robayna; liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 265.

⁸ *12 de març de 1951, a les 11 del matí* / «La intentona logró un éxito inicial... » / (De la premsa.) / La manifestació bolca / i crema un tramvia. / Reparteixen impresos / i proclames per Barcelona. / Baixa / una manifestació que clama sense parar. / Els comerços tanquen. Sí, / a baix els feixistes! / La policia és apedregada. / Llancen per les finestres del Govern Civil draps impregnats de benzina. / Es forma una altra manifestació. / Marxen homes pel carrer. / Han cessat les explosions. Joan Brossa: «Poemes entre el zero i la terra» (1951), *Antologia de poemes de revolta (1943-1978)*. Barcelona: Edicions 62, 1979. Versión en castellano: *La piedra abierta: antología poética*. Traducción del poema: Andrés Sánchez Robayna; liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 149.

⁹ *Bosc* / Mot que l'al·ludeix. / *Bosc* / Be o essa ce. Joan Brossa: «Askatasuna», *Els entra-i-surts del poeta*, 1. Barcelona: Alta Fulla, 1983. Traducción al castellano de Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann.

¹⁰ *Unes espardenyets* / Unes espardenyets valen 15 pessetes. / Unes sabates, 175. / Travessa un cotxe, amb ràdio. / Una unça de pernil val 3 pessetes. / Un paquet de cigarretes, 4'60. Joan Brossa: *Em va fer Joan Brossa*, op. cit. Versión en castellano: *Me hizo Joan Brossa*. Cubiertas de Antoni Tàpies; traducción y nota preliminar de Andrés Sánchez Robayna; prólogo de João Cabral de Melo. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973, p. 51 (Sabæi, 1).

¹¹ Cara / mirall / a cara. Joan Brossa: *Els entra-i-surts del poeta*, op. cit. Traducció al castellano de Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann.

¹² Has girat el full. *Ibid.* Traducció al castellano de Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann.

¹³ Filet amb patates 20 / Un anís 4 / Dos cafès 7 / Postres dos gelats 6 / Vi 12 / Servei 17,85 / La cartera. Joan Brossa: *Poemes civils*, op. cit. Versió en castellano: *Poemes civils/Poemas civiles*. Traducció y notes de Jose Batlló. Madrid: Visor, 1989, p. 151 (Visor de poesia, 248).

¹⁴ *Entreacte* / (Homenatge a Pompeu Fabra) / Els mots corren a canviar-se / de vestit. Baixen els telons, i les bambolines / vénen de nou damunt els bastidors. / Els subjectes, els verbs i els adverbis, / ja vestits d'altra manera, tornen / a escena. Resta un grup / d'adjectius mirant pel / forat del teló. / El poema següent ara començarà. *Poems from the Catalan*. Barcelona: Polígrafa, 1973. El poema «Entreacte» perteneix a la obra «Els ulls i les orelles del poeta», *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977 (Cinc d'oros, 7). Versió en castellano: *Poemes de Joan Brossa (antologia)*. Traducció de Andrés Sánchez Robayna y Mireia Mur. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985, p. 20 a (Poesia).

¹⁵ *Entonació* / Són tants els canvis que noto / quant al que sento i al que veig, / que si em recordo de tragèdies / personals encenc una cigarreta / i surto del poema. Joan Brossa: *El saltamartí*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969 (Ocnos, 1). Versió en castellano: *Tentetieso*. Selecció y traducció de Carlos Vitale. 1ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1989, p. 91 (Poesia).

¹⁶ Texto escrito originalmente en español. Joan Brossa: «El cigne i l'oc», op. cit; *La piedra abierta: antología poética*. Liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 273.

¹⁷ *Sextina conceptual*. Cal escriure sis estrofes de sis decasil·labs acabades per un comiat de tres. Els mots-rima de la primera estrofa (que han de ser plans disil·labs i amb preferència substantius) es repeteixen a cada estrofa, però en col·locació diferent i seguint un ordre preconcebut; respecte a la precedent, cada estrofa alterna els tres darrers mots-rima, col·locats en ordre invers, amb els tres primers, que segueixen un ordre normal; o sigui: cada estrofa, al primer vers, repeteix el mot-rima del sisè vers de l'anterior, al segon vers, el del primer; al tercer vers, el del cinquè; al quart vers, el del segon; al cinquè vers, el del quart; i al sisè vers, el del tercer. Al comiat es repeteixen els sis mots-rima, dos a cada vers, l'un a dins i l'altre a fora. Ultra la troballa dels mots que fan rima (no es tracta d'identitats de terminació sinó de mots idèntics), evidentment existeix una certa analogia entre aquest gènere medieval i la música dodecafònica, escrita segons el principi serial descobert per Arnold Schönberg. Joan Brossa: *Sextines 76*. Barcelona: Curial, 1977 (Llibres del Mall. Vària). Versió en castellano: *La piedra abierta: antología poética*. Traducció de Andrés Sánchez Robayna; liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 415.

¹⁸ *Els seus tretze són tretze* / Richard Wagner va néixer l'any 1813. / Un tretze de març va estrenar *Tannhäuser* a París. / Va estrenar la *Tetralogia* un tretze d'agost. / El matrimoni amb Còsima va durar tretze anys. / Un tretze de gener va acabar *Parsifal*, / i l'estrena a Barcelona va ser el trenta-u de desembre de 1913. / Va morir el tretze de febrer de 1883, tretze anys / després de la declaració de guerra amb França. / I si sumem les xifres de l'any del seu naixement / ens donen tretze com a resultat. Joan Brossa: *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelona: Edicions 62, 2007. Traducció al castellano de Victoria Pradilla y Alfonso Alegre Heitzmann.

¹⁹ *Cosmogonia* / Estirava lleugerament la cuixa / i me la posava entre les cames / i la seva cama esquerra la / posava al damunt, per fora / de la meva cuixa dreta.

Joan Brossa: *Poemes civils*, op. cit. Versió en castellano: *Poemes de Joan Brossa (antologia)*. Traducció de Andrés Sánchez Robayna y Mireia Mur. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985, p. 14a (Poesia).

²⁰ Bryan Magee: *Aspectos de Wagner*. Barcelona: Acantilado, 2013.

²¹ *Passa un obrer* / Passa un obrer amb el paquet del dinar. / Hi ha un pobre assegut a terra. / Dos industrials prenen cafè / i reflexionen sobre el comerç. / L'Estat és una gran paraula. Joan Brossa: *Em va fer Joan Brossa*, op. cit. Versió en castellano: *Me hizo Joan Brossa*. Cubiertas de Antoni Tàpies; traducció y nota preliminar de Andrés Sánchez Robayna; prólogo de João Cabral de Melo. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973, p. 50 (Sabæi, 1).

²² La gent no s'adona del poder que té: / amb una vaga general d'una setmana / n'hi hauria prou per a ensorrar l'economia, / paralitzar l'Estat i demostrar que / les lleis que imposen no són necessàries. Joan Brossa: «Askatasuna», *Els entra-i-surts del poeta*, op. cit. Versió en castellano: *La piedra abierta: antología poética*. Traducció del poema: Andrés Sánchez Robayna; liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 347.

²³ Marcin Kurek: *Poesía rasa. La experiencia de lo cotidiano en la lírica de Joan Brossa*. Madrid: Visor, 2017.

²⁴ No, no. / Aquest poema vol traspasar / els límits del llenguatge. Joan Brossa: *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977 (Cinc d'oros, 7). Versió en castellano: *La piedra abierta: antología poética*. Traducció del poema: Andrés Sánchez Robayna; liminar de Pere Gimferrer; prólogo y selección de Manuel Guerrero. Barcelona: Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, cop.), 2003, p. 215.