

## Sobre poesía, ortopedia y lo proteico

Teresa Grandas

Se cuenta de él que un día acudió a la ceremonia de colocación de la primera piedra en un riñón célebre y que fue presentado en sociedad por el verdugo de Burgos. No, no se trata de Brossa, sino de Bon («estilización» de Roman Bonet Sintés, 1886-1967): el creador en Madrid de la primera academia para tontos del país, de los juegos de manos por radio, de las caricaturas sonoras; el inventor de los «cascabeles de la amistad» que, colocados en los puños, permitían graduar la intimidad por la sacudida del estrechamiento de manos; el autor de las conferencias mudas «comprensibles para todos los pueblos, el verdadero esperanto», con propiedades curativas contra la neurastenia y el estreñimiento; pero también el conferenciante para niños, y autor, por qué no, de conferencias normales. Viajaba en un carro que, con motivo de la Exposición Universal de Barcelona el año 1929, se instaló en el Pueblo Español de Montjuïc para hacer sus caricaturas. Se definía como políglota y radioescucha. Era un humorista y caricaturista: «Al excéntrico, al hombre jovial, libre de la tara de los prejuicios, al artista liberal e independiente que no hacía caso de las opiniones de los demás, a este los buenos burgueses le llamaban bohemio. Hoy se contentan con exclamar: ¡Es humorista!»<sup>1</sup>

En su conferencia *El humorismo como recurso y ortopedia*, pronunciada en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián (1926), Bon confesaba ser humorista a pesar de no saber lo que era. Preguntándose sobre el humorismo como ingenio, como chiste, como diversión, explicaba: «Cuando me dijeron que era humorista vi el cielo abierto, pues esta definición justificaba mis inquietudes artísticas. ¿Que no tenía dinero y pasaba hambre? Humorismo. ¿Que en mi estudio no había sitio para una cama de matrimonio y dormía en un ataúd? Humorismo.»<sup>2</sup> Bon destacaba la simplicidad y economía del humorismo, su enorme elasticidad y la capacidad de «plasmear de mil maneras distintas una sola personalidad» y de estilizar la vida. En cuanto a la caricatura, la explicaba como un ejercicio de simplificación basado en un efecto ortopédico: «Nuestra misión social es la de señalar los defectos para corregirlos.»

Si Bon se afirmaba irónicamente como humorista sin conocer lo que sea tal cosa, Brossa siempre se definió como poeta, pero sin poner límites, entendiendo la poesía como forma de vida, como experimentación constante, abierta y plural, y en la que el humor y la ironía eran esenciales. Agamben, refiriéndose al gag, habla de un quebrantamiento de lo esperable, de una cierta complacencia en el desorden, mental o físico. En Madrid, Bon acudió a peñas literario-humorísticas de la Sagrada Cripta del Pombo, presidido por Ramón Gómez de la Serna, quien hacía trajes poemáticos y había escrito *El libro mudo* en 1910, de la misma manera que Bon daba sus conferencias mudas o que Brossa escribió *Sord-mut*, una obra en un acto dedicada a Arnau Puig: «ACTE ÚNIC/ Sala blanquinosa. Pausa/ TELÓ/ 20-IX-47/ MUDESA». En su célebre monólogo *El orador o la mano*,<sup>3</sup> Ramón Gómez de la Serna reflexionaba con toda la seriedad que le permitía su ácrata humor sobre las prótesis que ampliaban las perspectivas de disertación del orador. Un monóculo sin cristal (como las gafas de Brossa en las que solo queda la montura de un ojo cuyo cristal está tapado por la media luna) que ve las cosas de relieve y lo que tienen de extraordinario. O el monóculo de nuevo rico, que brilla bajo la luz espléndida de las arañas y le confiere un aire de barón. Sin embargo, lo esencial en los discursos era, según Gómez de la Serna, «la mano convincente tras la que va la multitud», «la hinchazón de la elocuencia», «el efecto sedante en el público». Una mano que permite señalar cinco razones, calma la tempestad del público. Y, ya próximo al final del discurso, como el aviador, planea el discurso del orador hasta el final. Ramón afirmaba que «todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas. [...] Humorismo + metáfora = greguería».<sup>4</sup> Bon y Ramón Gómez de la Serna son claros referentes de una promiscuidad anticipatoria de la escritura de la realidad que va más allá de los límites que se habían establecido en los lenguajes. Lo inclasificable, la escritura sin género, la oratoria del gesto, el uso del humor y la caricatura como formas de subversión y coherencia. ¿Quién no recuerda el monólogo en un trapecio o la conferencia sobre un elefante de Gómez de la Serna, o la brillantez de las greguerías? Los malabarismos de Brossa beben de esas fuentes.

Un sol al inicio y una media luna al final. Así es como Brossa comenzaba y acababa algunas de las cartas que envió a su amiga holandesa Madelon Belle (más tarde Zuyderhoff), con quien mantuvo una correspondencia intensa y larga, que entrecruza lo personal y lo creativo, y que fue enormemente fecunda e iluminadora de los intereses, inquietudes y expectativas o frustraciones del poeta. Nos descubre una interlocutora muy viajera, culta, que frecuentaba exposiciones de arte, el teatro, los ballets; atenta a los libros, a las películas, a los espectáculos de cabaret o estríptis en un país como Holanda, con una interesantísima cultura del cabaret muy alejada del imaginario de vedetes, vodevil y simplismo propio de algunos de esos espectáculos. En una carta fechada el 31 de diciembre de 1954, Madelon explicaba que en Holanda el cabaret se consideraba un arte. Explicaba a Brossa que había asistido a un espectáculo de variedades en un cabaret en el que los actores llevaban el mismo traje durante toda la representación, un maillot de ballet de color tabaco, y que «para sugerir un personaje solo se ponían los accesorios

imprescindibles. El decorado era muy simple y los atributos escasos.»<sup>5</sup> En otra carta del 13 de abril de 1956, Madelon contaba que había visto el ballet del marqués de Cuevas, del que únicamente destacaba una pieza, *Idilio*, que se salía de lo convencional, formada por «una yegua, un caballo negro y un caballo de circo». Y más adelante, el 26 de agosto de 1958, escribía sobre los cabarets de Ámsterdam, muy numerosos y populares: «Fuimos a uno más mundano con un show bastante escandaloso y a veces hasta ridículo. [...] había un estriptis de miedo» en el que una mujer se desnudaba tocando la trompeta. En otros lugares como Francia, o en el Barri Xino de la Barcelona de los años veinte y treinta del siglo pasado, el cabaret había quedado como reducto de las clases populares, un espacio de provocación participativo «tabuizado por la burguesía y por lo tanto integrado e institucionalizado, reconvertido en espacio marginal: o se intelectualiza [...] o se sexualiza. [...] Aunque el erotismo del cabaret va a conjurar el sexo.»<sup>6</sup> El cabaret, el teatro de variedades, se había dejado para las clases populares al no satisfacer «la vanidad de la burguesía», como decía Brossa. De ahí que figuras como Meyerhold o Brecht se interesasen por él. En Brossa el interés reside no tanto en la revista convencional que lo dice todo desde el escenario, sino en la utilización de la metáfora y la imaginación para dialogar con el público, para interpelarlo. El término estriptis, *effeuillage* en francés, tiene una doble connotación en inglés (*strip*, desnudar; *tease*, provocar): es un acto de transformación efectuado a la vista del espectador.

Roland Barthes señalaba que en el estriptis «el público se constituye en *voyeur* únicamente por el tiempo que dura el desnudamiento. Pero en este caso, como en cualquier espectáculo mistificante, el decorado, los accesorios y los estereotipos sirven para contrariar la provocación del propósito inicial y terminan por sepultar todo en la insignificancia: se *muestra* el mal para perturbarlo con más facilidad y exorcizarlo.»<sup>7</sup> Brossa decía: «Me interesa el aspecto ritual de una persona que se desnuda, soporte que ya tiene su magia, pero me propongo darle otra dimensión poética sin la cual no concibo el espectáculo.»<sup>8</sup> La magia es una perturbación de la interpretación de lo real y aparente de las cosas. Es interesante la coincidencia entre ambos. En la lección inaugural impartida con motivo de su entrada en el Colegio de Francia en 1977, Roland Barthes se definía como «un sujeto incierto» o «impuro», carente de titulaciones universitarias y cuyo trabajo transitaba por la ambigüedad de un género, el ensayo, «donde la escritura disputa con el análisis».<sup>9</sup> La insistencia en esa incomodidad frente al saber ortodoxo nacía de la necesidad de reivindicar una posición determinada por la crítica ideológica al lenguaje de la llamada cultura de masas y por las disrupciones respecto a la cultura pequeñoburguesa. Barthes revelaba un sentimiento de «impaciencia ante lo “natural” con que la prensa, el arte, el sentido común encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica».<sup>10</sup>

Es interesante que precisamente en los años del *détournement* de Brossa hacia la vida cotidiana, hacia el lenguaje de la calle (el *llenguatge menestral* de la ciudad tal como lo calificó Pere Gimferrer), Barthes esté trabajando en el contexto de su país con los mitos de la vida cotidiana francesa, reflexionando sobre las significaciones de la mitología o la legitimidad de la desmitificación, analizando el estriptis y el music hall, entre otras manifestaciones. Porque es posible que la cuestión resida en el desplazamiento de la cualidad simbólica del objeto-arte al objeto cotidiano, en deslizar la coartada de lo artístico al campo de lo real, si por realidad entendemos lo cotidiano, las imágenes y el lenguaje de la calle en lugar de las convenciones a las que atiende la alta cultura. Pero no hablamos ya de una cultura popular, sino de una cultura en la que lo popular es parte intrínseca de su naturaleza. De ahí que el apunte de Barthes, con sus limitaciones y contradicciones, parezca oportuno ser destacado respecto a Brossa y su práctica, respecto a la *Poesía* de Brossa y respecto al hacer de Brossa. Con toda su distancia, con toda su cercanía.

Barthes señala el mito como inflexión, como aquello que transforma la historia en naturaleza. La mitología de lo real como desmitificación misma de la esencia de lo poético, pero va un paso más allá: la esencia de lo poético no radica en el mito sino en lo real. La intencionalidad de Barthes es «dar cuenta en detalle de la mistificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal».<sup>11</sup> En Brossa se produce como inclusión en el lenguaje teatral de un elemento proveniente de la cultura popular que se centra en descubrir el cuerpo desnudo, cuando la desnudez está prohibida por obscena.<sup>12</sup> Brossa contraviene el orden establecido fascista y la moral católica de España durante la dictadura de Franco, si bien hay un gesto de insubordinación al propio lenguaje del estriptis, pues el objetivo no es tanto el cuerpo desnudo sino el juego de «poner al descubierto» nuevamente lo que está por aparecer —el as de bastos del *Striptease català*— en una suerte de prestidigitación. Madelon Belle le contaba a Brossa que había asistido a un espectáculo de cabaret alejado de los estereotipos, mucho más cercano a como Brossa lo concebirá, por alejarse de la grandilocuencia del teatro literario. Brossa ve el cabaret antirretórico, como acción. El acto de desaparición (de la ropa en el caso del estriptis) se produce en el texto, en la imagen, en la voz, en el gesto, en el rol y en la configuración del lenguaje; pero lleva implícito el acto de aparición de otros textos, imágenes, voces, gestos, roles, lenguajes (o del cuerpo, del atrezo, de las cartas, del as de bastos) y significados.

Brossa reclama un espacio actual no solo para el cabaret, sino para el conjunto de su trabajo. Se trata de evitar la nostalgia y agitar los lenguajes. Decía de sus comienzos: «Empecé experimentando con la poesía y busqué la tercera dimensión del poema: el movimiento. Mis primeras obras de teatro eran en realidad poemas escenificados, el montaje estaba incluido en el mismo poema. Por otra parte, desde pequeño siempre me ha apasionado el ilusionismo. En todas las cosas que aisladamente me han interesado a lo largo de mi vida, les he encontrado un punto en común y las he ido incorporando a mi obra. Esto ha pasado con los géneros parateatrales: el ilusionismo, las sombras chinescas, el ritual, etc. [...]. Hice también experiencias de cambiar la relación entre actor y espectador, el actor hacía de conductor del espectador. A estas propuestas las llamo acciones-espectáculo.»<sup>13</sup> También sometería la magia de los juegos de manos al mismo proceso, cambiando «las explicaciones rutinarias de los prestidigitadores, manteniendo el clima de imaginación ligado a su actividad insólita, coger un objeto y hacerlo desaparecer, cambiar el color de un pañuelo, tiene mucho que ver con la poesía.»<sup>14</sup> Y en ello se incluye la metáfora, el dejar entrever para dar lugar al diálogo.

La magia y el artificio, la mascarada y lo carnavalesco<sup>15</sup> son, más que vías escapistas, espacios de transformación de la realidad donde nada es lo que parece y donde puede surgir lo insospechado. En un entorno social y político gris, en una realidad sucia y oscura como la del franquismo, permiten primordialmente trastocar la evidencia y ofrecer alternativas.

El transformismo bebe del film *Metamorfosis* de Segundo de Chomón, del que Brossa extraerá la escena de la mutación del vaso de cristal en llama y humo. Pero especialmente se impregna de Fregoli, de quien coleccionó carteles y todo cuanto pudo, cediéndolo después al Museu del Joguet de Figueres. Fregoli, el transformista italiano capaz de convertirse en cien personajes en un mismo espectáculo, pero sin dejar de mostrarse a sí mismo y de evidenciar su cambio de roles sin perder lo esencial. No usaba máscaras que le cubrieran todo el rostro, sino que le bastaba añadir algunos atributos que dejaban adivinar a un mismo intérprete debajo de cada personaje. Los espectáculos de Fregoli se regían por la sorpresa, y, como destacaba Brossa, también por la invención y la agilidad. Fregoli era un mago que confirmó «que el teatro está más ligado al carnaval que a la literatura».<sup>16</sup> En el transformismo el teatro se reduce a una persona, que debe construir todos los personajes. En Brossa el transformismo travestiza lo cotidiano a través de la sorpresa de su concatenación paradójica o insospechada. «Siempre he considerado que debía utilizar la *imaginación para dar persuasión al mensaje.*»<sup>17</sup>

Proteo es una figura mitológica que podía transformarse, alterar su forma, metamorfosearse. La idea de la transformación, de lo proteico como aquello que cambia de forma o de idea, se materializa en el uso del transformismo como recurso literario y artístico, frecuente en la obra de Brossa. La admiración hacia la figura de Fregoli y hacia otros magos de la transformación es patente en la *poesis* brossiana y forma parte esencial de su práctica poética. El transformismo comporta registros diversos: mutación, metamorfosis, cambio repentino y constante, el efecto sorpresa, rapidez y dinamismo, un devenir, cierto distanciamiento, cambio de roles o cambio de sexo. En Brossa hay muchos transformismos. En la forma: la letra A que se parte, se gira o se tuerce, pero que siempre es una A. En los roles: el actor se convierte en otro personaje, el espectador pasa a ser actor. También en los lenguajes: un teatro que se toca, una poesía que se representa o se habita, un objeto que es poema, un libro sin texto. Transformismo a través de la descontextualización de los objetos de la realidad y transformismo a modo de trampantojo, esa argucia o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es. Todo como una forma de ilusionismo. En el espectáculo *El Gran Fracaroli*<sup>18</sup> el personaje principal conjuga roles diversos: primer actor, polifacético, transformista, ventrílocuo, prestidigitador, mimo, *sombrista*. En la amplia gama de posibilidades del transformismo subyace el concepto védico de que «existe un solo Brahma que se diversifica. Uno se manifiesta como múltiple.»<sup>19</sup>

La multiplicidad no cubre solo una amplia variedad de registros, sino que apela a las diferentes maneras de entender la realidad y la vida; empuja a crear registros tan extensos como la magia o la imaginación lo permita. Porque, ¿qué es realmente lo real? ¿Y qué es la ficción? Entre los materiales del archivo en el Fons Brossa hay una entrevista, «Al habla con Juan Brossa»<sup>20</sup>, un diálogo inventado atribuible a Madelon Belle, donde el poeta afirma, con un lenguaje grosero y alterado, no querer publicar ni representar, escandalizado por un entorno en el que la gente no tiene educación cultural ni los actores formación. En otra ocasión es Brossa quien hace una entrevista inventada a Josep Carbonell, de la que fue censurado un fragmento: «En lo tocante a la política [...] lástima infinita que Cataluña no supiese continuar a pie cuando en el año treinta y seis le hirieron el caballo. [...] Una Cataluña casi sin burbujas en las hojas y, por contra, una España que se debate con la cómoda llena de cráneos.»<sup>21</sup> Brossa graba una retransmisión de radio ficticia, satírica y anticlerical de un ballet libidinoso que hipotéticamente se estaba representado en el Gran Teatre del Liceu bajo el título de *West Side Story Vaticano*.<sup>22</sup> Brossa narra al modo de los locutores de la

época, emulando las emisiones del noticiario oficial del régimen, las peripecias de personajes conocidos de la jerarquía eclesiástica del momento, en un programa cómico.

Pero lo imaginario también aflora bajo otros registros: un intenso viaje a Egipto y a Bagdad. En la correspondencia con Madelon encontramos minuciosos relatos de un viaje ¿real?, ¿imaginado? ¿Por qué no sería el viaje con la imaginación un viaje posible? De igual manera Marco Polo cuenta a Kublai Kan las ciudades que ha visitado; son ciudades invisibles, como las palabras no dichas de las conferencias mudas, que hablan. En una carta de Madelon a Brossa fechada el 13 de abril de 1956, ella le dice: «[...] contándome cosas me llevarás de viaje contigo y será como si lo hubiera visto con mis propios ojos.» En una carta sin fecha, Brossa le habla de su dirección en Bagdad y de su viaje a Egipto. El 10 de mayo de 1960 escribe desde Kalabsha («es encantador») y habla sobre mercaderes de antigüedades: uno le había mostrado una colección de ataúdes de momias y «cosas por el estilo», que «fabrica toda clase de escarabajos. Ya te mandaré uno. [...] La semana pasada visité un cementerio en el que suponen fue sepultado Osiris. Es un pozo profundo en el centro de una gran montaña.» A Brossa le gusta el escarabajo porque le apasiona el arte egipcio y este es un insecto enigmático. Brossa compraba escarabajos de plástico en la tienda El Ingenio, un comercio de Barcelona que aún hoy ofrece juegos de magia y espectáculo y figuras de cartón piedra. En la obra *El planeta de la virtud* (1994) los escarabajos surgen desde la derecha y se expanden como una plaga. Hay asimismo una crítica velada al mundo occidental, que lo considera un animal desagradable, relacionado con la «brossa», la suciedad.

La poesía funcional se afirma en la peregrinación laica, el itinerario antiturístico y antitriunfalista, como calificó Lluís Permanyer<sup>23</sup> el recorrido personal por Barcelona que Brossa propuso como colofón de la Festa de la Lletre, por invitación de Glòria Moure en 1979. El recorrido en autocar salió de la galería Joan Prats, en la Rambla de Catalunya, visitó el Liceu, la tienda El Ingenio y siguió con una travesía en golondrina por el puerto de Barcelona hasta la escollera, donde se representó *L'aperitiu* de Albert Vidal, un ritual oficiado al pie del faro, con Carles Santos al piano; luego, la perrera, el Tibidabo, el Palau de la Música, el mercado de la Boquería, cuando aún no era un escaparate para turistas; la actuación de un faquir en un muelle, el estriptis de Christa Leem, la Estación de Francia. Los lugares proteicos del poema.<sup>24</sup>

El actor como arquetipo, casi prótesis: hombre, mujer, personaje, personaje de la bombilla, personaje de la ventana; una retícula de personajes numerados (Hombre 1, Hombre 2, etc.); viejo/a, una voz, policía, obrero, espectador... Sin rasgos. Incluso las distintas habitaciones adquieren el rango de personajes en *La recerca* (1946).<sup>25</sup> Los personajes se definen por lo que tienen, no por lo que son. Un «estado de máscara» como lo define Von Kleist cuando, al explicar el teatro de marionetas, describe: «[...] los movimientos de los dedos del operador están en una relación extremadamente sutil con el movimiento de los muñecos sujetos a ellos: algo así como la relación de los números con sus logaritmos, o de las asíntotas con las hipérbolas». <sup>26</sup> También los fondos, las cortinas, los telones que se suceden a modo de anotaciones temporales, presencias de colores distintos; recursos de una partitura escrita para ser representada, un concierto para representar, donde la acción se define como sujeto. Textos para ser hechos, imágenes para ser dichas. Una poesía de acciones no enunciadas, o transitivas, que explora las posibilidades cromáticas. Pero también las posibilidades del detalle cotidiano, lo que nos rodea: «Tres poemas purs», publicado en 1946 en el único número de la revista *Algol*, presenta fragmentos de una noticia de periódico transcrita literalmente, en castellano, así como fragmentos de prospectos publicitarios; o *Avís*, que transcribe el texto de un rótulo expuesto en la entrada de la perrera municipal. Brossa utiliza lenguajes diversos extrapolándolos, subvirtiéndolos, entrecruzándolos, poniéndolos al límite, utilizando la simplificación de formas tan extraordinarias que en la operación de desmaquillaje desvela un cuerpo mucho más intrincado de lo que parecía apuntar a simple vista. O abordando la técnica más compleja, como es el caso de la sextina en poesía, para ejercitar al límite la palabra y la imagen. Pero siempre desde el dominio de lo simple, y siempre magistral.

*Suites* (1959-69) y *Poemas habitables* (1970) son una serie de libros que compilan la *poiesis*, su modo de hacer, su proceso de trabajo y su proceso de creación. Su gramática, la *estesís* brossiana, su percepción y su sensibilidad. Son trabajos secuenciales, se diría que guiones cinematográficos en los que los fotogramas son las páginas donde hay escritura de textos, de imágenes, de objetos superpuestos y añadidos; en los que la hoja es manipulada, recortada, troquelada, atravesada, cruzada, con el anverso y el reverso activados en continuidad o en ruptura; en los que la página se cose, se agrede o se quema; o en los que la página conceptualiza el término que le da título (*Pluja* reúne hojas que han estado expuestas a la lluvia y dejan ver las huellas de su paso). La interrelación, el diálogo texto/imagen, la intertextualidad se reúne en estos libros que se pueden leer y se pueden mirar, que nos hacen ver y se aparecen como tejidos bien tramados. «Es incuestionable que el cine enseña a mirar, escribir es una manera de hacer cine. Además, en mi trabajo yo utilizo muy a menudo el montaje. Un libro de poemas lo monto como si fuese en una moviola. Por eso el cine me resulta familiar. Siempre he pensado que yo sería un buen montador de cine. Las películas me gusta verlas en la moviola. Y los libros también. La literatura tiene mucho de montaje.»<sup>27</sup> Y esa

mirada cinematográfica instruye la forma de construir el recorrido, la mirada, la lectura. «Con los libros hago un trabajo de montaje. La moviola es muy importante. Todos los libros de poesía esencialista son suites, tienen secuencias, como una cinta. También hay bastante de poesía... A muchos lectores les gusta abrir el libro por cualquier página, sin perder la letra. Es un espejo de mil caras. Eso sí: en la creación tiene que intervenir el duende que invocaba Lorca; si no, el libro no funciona. El duende no se puede definir. Lorca decía que es más un poder que una manera de pensar.»<sup>28</sup>

Ese espejo de mil caras indefinible es el ADN de las *Suites* y los *Poemes habitables*, que tienen la secuencialidad y la posibilidad de lectura de una narrativa atópica y atípica. Es interesante poner en relación estas obras con la primera colaboración de Brossa con el cineasta Pere Portabella, la película *No compteu amb els dits* (1967), cuyo guion escribió. Como veremos más adelante en esta publicación, se analizó detalladamente cada fotograma de la película, evidenciando así las relaciones entre las voces, los escritos y las imágenes del film con obras de otros formatos y otras épocas. Sus 28 minutos de metraje son un buen ejercicio para comprender un modo de hacer, un trabajo que se construye entretejiendo lenguajes, recurriendo a un citacionismo autorreferencial que va y viene a lo largo de dos ejes: el temporal y el sintáctico, en revisiones y reutilizaciones de recursos, de medios: un entramado riquísimo disfrazado de sencillez, pero no reduccionista, que parte del lenguaje directo y accesible de la publicidad. Se trata de escenas cortas, directas, asumibles, digeribles incluso. Un guion que toma la publicidad como referente, un orden desordenado: «[...] pensé que hay un tiempo cinematográfico nuevo, y es la proyección de los filmes publicitarios, una serie de películas cortas que los espectadores conjuntan a pesar de no tener nada que ver unas con otras. Le propuse emplear este recurso, pero dándole la vuelta. De ahí nació *No contéis con los dedos*.»<sup>29</sup>

Como en las *Suites* y los *Poemes habitables*, las secuencias o las páginas no tienen por qué tener una relación causa-efecto ni una apariencia de relato apoyada en un trampantojo narrativo. Una suite es una composición musical integrada por movimientos muy variados basados en una misma tonalidad; en Brossa son narraciones de registros diversos. Los *Poemas habitables* son poemas que pueden ser habitados, que pueden ser vividos. Pero Brossa también escribe poemas transitables, que pueden ser recorridos. Y teatro irregular, contrario a la regla, que no se ajusta al paradigma. Brossa juega contra la ejemplaridad y contra los esquemas formales; en él la exhaustividad taxonómica se diluye en un tejido rizomático, de simplicidad exquisita, pero complejo y sumamente rico. Los poemas adquieren una cualidad de calcomanía, la imagen ya estampada, la imagen inversa, algo que se adhiere a la realidad. Brossa juega con permutaciones formales, de lenguajes, de roles: una obra necesita ser accionada, ser hecha, no solo ser leída o vista. Son imágenes para ser dichas, escritos que se dibujan, objetos que deben performativizarse. Brossa es un creador de estrategias.

En el archivo del MACBA se conservan dos borradores de una carta de Brossa a Tàpies,<sup>30</sup> escrita tras la llegada del poeta marxista João Cabral de Melo a Barcelona como cónsul honorario de Brasil en la ciudad. En ese momento tanto Tàpies como Brossa colaboraban en la revista *Dau al Set*. Alrededor de esa publicación confluyeron las inquietudes de un grupo de artistas –Joan Ponç, Modest Cuixart, Joan-Josep Tharrats, Antoni Tàpies y Brossa– y del filósofo Arnau Puig, en un momento de desierto cultural tras los años de autarquía. «Dau al Set no tenía ningún programa definido, había diferencias, pero nos unía el asco por lo que pasaba ante nuestras narices.»<sup>31</sup> La llegada de Cabral de Melo coincidió con el aperturismo hacia el extranjero y el establecimiento de relaciones diplomáticas que poco a poco el régimen franquista trataba de reanudar. Si bien *Dau al Set* ha sido considerado el primer movimiento de vanguardia tras la guerra civil, más bien se puede entender como el primer impulso de «normalización» cultural, aunque con una referencialidad artística ciertamente anacrónica, que se vincula a la vanguardia de preguerra, no ya en torno al GATCPAC (que tenía unas preocupaciones muy concretas por la modernidad y por la arquitectura puesta al servicio de una mejora de las condiciones de vida de las clases populares y obreras), sino incluso anterior, con una mirada surrealizante que apela al inconsciente. Cabral de Melo lo conecta con otra manera de relacionarse con la realidad y Brossa escribe: «Tenemos que cambiar –me ha escrito Cabral– debemos tener la certeza de que nos hace falta cambiar.»

La impronta de Cabral de Melo se percibe en un giro hacia la realidad, a la vida cotidiana: el lenguaje de la gente de la calle, las imágenes y los objetos que nos rodean, lo que sucede a nuestro alrededor. No es el lenguaje de la burguesía o de la alta cultura, es un giro materialista, como en la magia donde no hay engaño sino ilusionismo. «Al contrario que casi toda la poesía catalana actual, siempre preocupada por el vocablo noble, poco corriente, erudito o arcaico, era en la realidad más humilde, en el léxico de cocina, de mercadillo callejero y de fondo de taller donde Brossa iba a buscar el material para elaborar sus complicadas mitologías.»<sup>32</sup> En suma, un «llenguatge menestral», según la denominación de Gimferrer. La influencia de Cabral de Melo ha sido exagerada por unos y relativizada por otros, pero es innegable su vínculo con la evolución de Brossa hacia el compromiso social y la conciencia histórica. Fue él quien prologó el libro *Em va*

fer Joan Brossa (1950, publicado en 1951), en el que Brossa impugna las convenciones de lo poético a través de la realidad cotidiana y del lenguaje coloquial de la calle. Es un ejercicio poético-político que posiciona a Brossa frente a un entorno político hostil que se impone mediante prohibiciones y ejerce la represión y el castigo como instrumentos de control. Frente a ello, Brossa hace juegos malabares: las pelotas, aros o mazos son sustituidos por tres sombreros: una chistera, el sombrero de capellán y el tricornio de la guardia civil. Si el malabarismo se basa en evitar la caída de los objetos que se voltean, Brossa realiza un juego a la inversa, de contraequilibrio, que finalmente acaba con los tres sombreros por el suelo. Decía Brossa que el prestidigitador tiene mucho en común con el poeta: «Un poeta es un mago y un mago ha de ser un poeta para que funcione. La capacidad de asombro me parece fundamental».<sup>33</sup> Y proseguía: «Ser hombre es, quiérase o no, vivir bajo el dominio de la política. Las circunstancias en las que me tocó vivir fueron de las más duras que puedan darse. Mi lucha se libraba en dos frentes: en el político, por escribir en catalán, mi lengua materna, y en el estético, por la naturaleza experimental de mi trabajo.»<sup>34</sup> *Poema*,<sup>35</sup> su participación en el encierro de Montserrat y el poema *Interferències*,<sup>36</sup> o el poema *Llaor*<sup>37</sup> son algunos ejemplos de sus convicciones políticas que, sin ser practicadas desde la militancia o la tendencia panfletaria, impregnan su posicionamiento poético.

Interrelación, autorreferencialidad, riqueza y complejidad, pero al mismo tiempo empleo de lo simple como arma; también el humor, no como gesto fácil sino como la ortopedia de la que hablaba Bon. Es un modo de hacer que se entreteje más allá de taxonomías frustrantes o castrantes que dependen del ojo con que se mire, si es que se necesita el ojo para mirar; tal vez Brossa nos recuerda que se puede mirar con la oreja, con la boca o la nariz, y que se puede decir con los ojos. Brossa irrumpe, interrumpe y disrumpe las narrativas convencionales, los lenguajes. La magia y la poesía tienen mucho que ver. La imaginación, los cambios, las transformaciones, el hecho de hacer aparecer y desaparecer objetos, textos e imágenes, componen una suerte de juegos malabares en los que el poeta mantiene el equilibrio entre los ingredientes, los elementos, las palabras o los dibujos, como una receta que se reinterpreta, una partitura musical que se vive. ¿Es *Pluja* un poema conceptual o realista? ¿Es *Guerra* un poema de denuncia o una *boutade* surrealista? Todo y más. «La más incomprensible ignorancia por parte del público y de los responsables culturales envuelve la obra de este complejo artista que es Joan Brossa, dejando en el silencio y en la sombra una de las trayectorias más sorprendentes, valientes y atípicas del panorama español de estos últimos cuarenta años. Tan marginal como marginado [...].»,<sup>38</sup> decía Pepe Espaliú en 1988, y sus palabras se mantienen vigentes treinta años después.

Brossa es un minucioso inventor de estrategias, un insumiso frente a la cultura oficial, frente a la alta cultura; rentabiliza las contradicciones del propio sistema y se escurre entre ellas como el mercurio se desplaza al caer, propagándose. Antiintelectual, recuerda al sujeto incierto e impuro de la autodefinición de Barthes, quien, como Brossa, carecía de títulos académicos. Una impureza que no deriva, sin embargo, de ambigüedad alguna sino más bien de un territorio rizomático, de la marginalidad que transita en la interrelación, en el cruce constante, en lo poético entendido como un todo.

Por ello, sorprenden las declaraciones de Tàpies: «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...».<sup>39</sup>

Pero esa ya es otra historia.

<sup>1</sup> *El humorismo como recurso y ortopedia* (manuscrito de conferencia), Arxiu Dolors Bonet, 1926.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cortometraje dirigido por Feliciano Manuel Vitores en 1928, en el que Gómez de la Serna hilvana un monólogo humorístico.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> La correspondencia original es en castellano.

<sup>6</sup> Jordi Mesalles: «El Cabaret», *El Viejo Topo*, núm. 55 (abril de 1981), p. 60.

<sup>7</sup> Roland Barthes: *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2012 (1957), p. 152.

<sup>8</sup> J. Mesalles: «El Cabaret», loc. cit., p. 63.

<sup>9</sup> Roland Barthes: *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. México: Siglo XXI Editores, 1982 (1978), p. 113.

<sup>10</sup> R. Barthes: *Mitologías*, op. cit., p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> Brossa escribe los *Stripteases* entre 1966 y 1967.

<sup>13</sup> Mesalles: «El Cabaret», op. cit., p. 62.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Cabe recordar que la celebración del carnaval estuvo prohibida en España ya durante la guerra civil y luego, a partir de 1940, durante muchos años bajo la dictadura. Brossa aludirá a esa prohibición franquista en numerosos poemas.

<sup>16</sup> J. Mesalles: «El Cabaret», op. cit., p. 63.

<sup>17</sup> «Joan entrevistado por Espaliú», *Joan Brossa*. Madrid: Galería La Máquina Española, 1988.

- <sup>18</sup> *El Gran Fracaroli. Poesia Escènica*, vol. VI. Tarragona: Arola Editors, 2013.
- <sup>19</sup> J. Mesalles, op. cit., p. 62.
- <sup>20</sup> *UUU Revista Cultural*, número especial dedicado a la Fiesta de San Juan (22 de junio 1957).
- <sup>21</sup> Joan Brossa: «Interviú a Josep Carbonell», *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972, pp. 31-33. El fragmento del manuscrito original, censurado en esta edición, se incluyó en una edición posterior: Joan Brossa: *Prosa completa i textos esparsos*. Barcelona: RBA, 2013.
- <sup>22</sup> Lluís Permanyer sitúa esta retransmisión como parodia del 35.º Congreso Eucarístico Internacional que se celebró en Barcelona en el año 1952 (en el programa de radio *Versió* de RAC1, emitido el 5 de enero de 2018).
- <sup>23</sup> En *La Vanguardia* (9 de octubre de 1979).
- <sup>24</sup> Aunque las prótesis también irradian, como ocurre con las citaciones a su obra no solo por parte de artistas, sino también desde otros ámbitos. Como ejemplo, el diseñador gráfico Daniel Gil, quien toma algunas obras de Brossa como referente para portadas de libros.
- <sup>25</sup> *Poesia escènica VIII. Posttrete I/Teatre del carrer*. Tarragona: Arola Editors, 2014.
- <sup>26</sup> Heinrich von Kleist: *Sobre el teatro de marionetas*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2014, p. 24.
- <sup>27</sup> Fèlix Fanés, Ramón Herrerós: «Conversa amb Joan Brossa», *Arc voltaic: full de cinema*, núm. 5, (primavera 1979), pp. 4-6.
- <sup>28</sup> Entrevista de Manel Guerrero: «Nocturlàndia: Joan Brossa i el cinema, una conversa», *Lletra de canvi*, núm. 29 (junio de 1990), pp. 28-32.
- <sup>29</sup> «El pedestal són les sabates». Entrevista de Jordi Coca en *Joan Brossa: oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992, pp. 17-109.
- <sup>30</sup> Joan Brossa: «Antoni Tàpies», *Festa de l'amistat*, 1951.
- <sup>31</sup> «Joan entrevistado por Espaliú», op. cit.
- <sup>32</sup> Prólogo de João Cabral de Melo en Joan Brossa: *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto, 1951 (La calle desierta, 1), p. 12. Versión en castellano: *Me hizo Joan Brossa*. Cubiertas de Antoni Tàpies; traducción y nota preliminar de Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973 (Sabæi, 1).
- <sup>33</sup> «Joan entrevistado por Espaliú», op. cit.
- <sup>34</sup> Ídem.
- <sup>35</sup> Intervención en el Primer Festival de Poesía Catalana, celebrado en el Gran Price el 23 de abril de 1970 y en el que participaron Agustí Bartra, Joan Brossa, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater, Josep Vicenç Foix, Josep Palau i Fabre, Pere Quart, Jordi Sarsanedas, Francesc Vallverdú y Joan Vinyoli, entre otros. *Poema*: «Del cuerpo de los Mossos de Esquadra / solo se ha autorizado una sección / considerada como fuerza de orden / público y se limita concretamente a prestar / servicio a la Diputación Provincial.»
- <sup>36</sup> Entre el 12 y el 14 de diciembre de 1970, unos trescientos intelectuales se encerraron en el monasterio de Montserrat como protesta por el Proceso de Burgos que condenaba a muerte a algunos miembros de ETA. Entre los materiales del archivo del Fons Brossa hay varias páginas, escritas por distintas personas (entre las que no se identifica la letra de Brossa), consistentes en la transcripción de lo que emitía la frecuencia de la radio de la policía que rodeaba el monasterio. Transcribiendo a su vez estas notas, Brossa escribió *Interferències*.
- <sup>37</sup> *Llaor*: «A Espanya ha estat creada aquest hivern/ Una obra mestra de l'art conceptual:/  
Fer volar el cotxe del cap del govern/ Amb ell a dins...../ ...../ ...../ ...../ .....  
..... 20 de desembre de 1973»
- <sup>38</sup> «Joan entrevistado por Espaliú», op. cit.
- <sup>39</sup> «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...» en el documental *Brossa, poeta transitable*, dirigido por Manuel Arranz y Soledad Gomis para Televisión Española (2016).