

## GLOSARIO POESIA BROSSA

### ANACRONISMO

A menudo se considera a Joan Brossa representante de la vanguardia artística catalana y precursor de formas de expresión artística como la poesía visual o la performance. Sin embargo, comparada con la producción internacional de teatro de la época, su obra parece que queda «fuera de tiempo». Su producción escénica nada tiene que ver con las investigaciones iniciadas en los años cincuenta por el Living Theatre en Nueva York, ni con las desarrolladas en los años sesenta y setenta por el Teatro del Oprimido en Brasil, el Teatro de los Errores en Londres o el Odin Teatret en Dinamarca. Brossa no parece interesado en responder a estos avances, pero sí en abordar, de manera experimental, referencias y formas ya existentes (comedia del arte, sextinas). Este contraste entre un efecto de anticipación a su tiempo y otro de desfase es tan paradójico como fecundo.

En el libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000) Georges Didi-Huberman propone el «anacronismo» como un método alternativo de acceso a la historia de las imágenes del arte, para las que no es suficiente con aplicar el principio de eucronía bajo el cual las cosas y los hechos se analizarían siempre ligados al contexto histórico en el que fueron concebidos. El anacronismo, según Didi-Huberman, funciona como una irrupción que emerge y quiebra la linealidad de la narrativa histórica, un elemento discordante que enfrenta al concepto de tiempo el concepto de memoria. Según el autor, el anacronismo «podría ser pensado como un segmento de tiempo, como un golpeteo rítmico del método» que «atraviesa todas las contemporaneidades».<sup>1</sup>

Si seguimos esta idea, nos encontramos con una doble tarea ante la obra de Joan Brossa. La primera es establecer parámetros que permitan aproximaciones acordes a su creación, de manera que los objetos y documentos que forman su legado (obras, testimonios, notas, recuerdos, imágenes, objetos) se pongan en movimiento para dialogar con el presente. Esta aproximación es contraria a la clásica ejercida por la historiografía, porque evita la ordenación causal de los elementos y apuesta por una suerte de ordenación coreográfica, rítmica y sincopada, de las imágenes.

La segunda tarea consiste en elaborar una lectura poética de su labor como artista-que-hace-historia cuando sobre un mismo escenario, sea este literal o figurado, invita a conversar a un arlequín, a una sombra, a una *stripteaser* con armadura, y lo hace bajo formas como el sainete, el soneto, el cabaret francés o la pastoral.

Estas dos tareas nos sitúan en un abismo, ya que al acercarnos coreográficamente a las imágenes distinguiremos al autor, coreógrafo de las ideas, que orquesta el movimiento en su interior, haciendo dialogar las imágenes con la historia.

[IdN]

### CALCOMANÍA

*Calcomanies* es un libro de Joan Brossa publicado en 1985 en la editorial Alta Fulla. Forma, junto a *Askatasuna* (1983), *Ot* (1984), *Els entra-i-surts del poeta* (1986), *Poemes públics* (1987), *Tarannà* (1988) y *Ollaó* (1989) una serie titulada *Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-1975)*. En la medida en que la vasta obra poética de Brossa ha ido siendo metonimizada por la eficacia espectacular de esos textos, que ya para los años ochenta eran comúnmente denominados «poemas visuales», resulta interesante atender a cómo la edición de esta serie propone una proporción de tipografía, tamaño y enfoque entre dichos textos y aquellos de un aspecto, a priori, más versal. «Calcomanía» también es el título de un poema y el concepto que ese mismo poema proporciona para definir un procedimiento, digamos, *transcriptor*, muy habitual en la poesía de Joan Brossa: «Procedimiento de transportar un hecho real o / una idea en una hoja de papel y en la que los trazos / que caracterizan el hecho o la idea se desadhieren / de la realidad y quedan adheridos a la hoja de papel» (*Calcomanies*). Piénsese en las letras del lomo de los lápices Swan, Faber-Castell e Hispania que conforman la silueta de «Tres llapis» (*Nocturn matinal*, 1970), en las letras que coronan la bombilla OSRAM y a su vez la dibujan dentro de *Askatasuna*, o en cualquiera de los textos burocráticos o periodísticos trasladados a la página palabra por palabra («Han volat amb cartutxos de dinamita / el monument al fundador de la Guàrdia / Civil. L'ona expansiva ha produït un greu / tremolor...»

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000). Trad. de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Las citas se corresponden con las pp. 45 y 38 respectivamente.

(*Calcomanies*). Del periódico al poema, del objeto al poema, del poema al poema-objeto: la translación, transliteración o transportación sencilla entre objeto de mundo y sustantivo, contorno de objeto y silueta, sustantivo y referente, líneas de texto (de uso público) y líneas de texto (de uso poético) es una de las claves (y problemas) de la poética brossiana. Por cierto, la calcomanía es mencionada por Ramón Gómez de la Serna en su conocido *Ensayo sobre lo cursi* (1934) como una de las marcas calificadoras de esa cultura de los usos de consumo que aquí podríamos llamar «menestral» para hacerla funcionar como término genealógico –además de como título de libro, título de poema y operación de la poética brossiana–.

[MS]

## HERRAMIENTA

«Necesito estar en mi estudio [...] me interesa mucho el trabajo. Y la herramienta.»

Brossa no es artista plástico, pero sus medios de producción son algo más que lo que hace posible el producto. Lápiz, letra, papel, palabra dejan de ser objetos subalternos en la particular jerarquía de la producción libresca dominada por el sentido y se convierten en objetos de pleno derecho. Ya lo decía Cabral de Melo en el prólogo de *Me hizo Joan Brossa*: «Lo primordial es saber qué objeto se va a pintar, qué objeto es digno de ser pintado.» Pero Brossa no escoge. Todo lo que es *legible* es susceptible de aparecer sobre la página del poema. Tampoco *pinta*, sino que traslada. Brossa no se inspira en la realidad para *pintarla*, sino que la copia, la calca, la reproduce. Esta política antiliteraria lleva al poeta a interesarse por la herramienta y a reproducirla. Lejos de ser una operación metalingüística en la que el poeta habla del trabajo de poeta, cuando traslada a la página del poemario una letra, una hoja doblada o la explicación matemática de una sextina, Brossa reivindica los mecanismos que hacen posible la literatura. Al desvincular la herramienta de su posición subalterna en la producción de significados también está creando una poesía antiliteraria. Cualquier objeto es susceptible de ser trasladado y convertido en poema; no solo lo que *hay que pintar*, como decía Cabral, sino sobre todo la propia *pintura*, que en este caso es el lenguaje y también la grafía y la página.

Letras, palabras, papel se emancipan sin sacralizarse en cuanto fundamento primigenio de la comunicación. La letra, la palabra, la cita no son señaladas como origen. Las páginas brossianas no son paredes revestidas de azadas y rastrillos; no son el vestigio arqueológico que nos habla de un mundo idealizado. Las herramientas del poeta son objetos. Nada hay más banal que la primera letra del alfabeto. Olvidemos por un momento que la generación de Brossa es básicamente una generación de artistas plásticos entre los que ese giro hacia la herramienta se producirá al mismo tiempo y del mismo modo que en el poeta; olvidemos también que el caligrama se practica en Cataluña desde principios del siglo XX y que, si bien puede que Brossa conociese ya la poesía de Josep Maria Junoy, lo que es incontrovertible es que conoce y admira a Salvat-Papasseit.

[RB]

## ESTUDIO

«La vida es un hecho transitorio. Este estudio es una imagen de ello.»

La obra de Brossa no dialoga con el Régimen. Por eso no tiene cabida ni en los ceremoniales de la vida social ni en la representación de la vida cultural, esos espacios en los que el poder produce el relato que legitima su posición dominante. Cuando termina la guerra, Brossa trabaja sin otro fin que el de su propia ambición. Los famosos estudios donde desarrolla su tarea devienen espacios de producción sin que la gran cantidad de poemas que compone encuentre el modo de publicarse o, en el caso de la poesía escénica, pueda llegar a representarse. Fuera de Dau al Set, donde publica poemas de *Me hizo Joan Brossa*, con una tirada de cien ejemplares, Brossa no comienza a publicar de forma pública –es importante la redundancia– hasta principios de los setenta. La mayor parte de la producción brossiana es privada. Y, en el caso del teatro, aunque se representa habitualmente desde finales de los cuarenta, lo hace en estudios de amigos o en sesiones no comerciales gracias a la ayuda de algunas personas comprometidas con la cultura catalana, como las que se agrupan en torno al Club 49, «burgueses [que] también tienen su progresía y quieren redimirse culturalmente».

Es en este contexto donde el estudio, único lugar de trabajo del poeta, resulta crucial para entender su producción. Porque Brossa trabaja de espaldas al público con la idea de crear su obra antes de hacerla pública. «¿Qué interés puede tener dar fe de un itinerario que aún no ha concluido?», declararía años más

tarde. Entre 1956, cuando regresa de una breve estancia en París, y 1962, año en que emprende la revisión de su obra, da por cumplida la tarea que él mismo se había impuesto. A partir de los años setenta su obra se hace pública. El estudio es el repositorio desde el que se ordenan las publicaciones, escenificaciones y objetos que irán saliendo con celeridad. Pero no hay que imaginarse este repositorio como una biblioteca llena de volúmenes preparados para la publicación, sino como un archivo de poemas dispersos, de frases, de recortes de prensa, de ideas anotadas en los márgenes, de obras teatrales y parateatrales. Brossa opera ordenando. Cada nueva *clasificación* produce un nuevo libro. Cada nuevo libro es producto de una singular taxonomía. Brossa no crea; se limita a seleccionar, porque «la obra antigua debe aparecer tal y como se hizo; si no, no tiene interés, es un documento falso».

Brossa muere en su estudio en 1998. El legado que conserva el MACBA, gran parte del cual se encontró allí, consta de más de cincuenta mil documentos.

[RB]

### **FOC AL CÀNTIR (1948)**

*Foc al càntir* es el título del primer guion cinematográfico de Joan Brossa. El guion no se llegó a realizar en su momento, aunque Frederic Amat lo produjera décadas más tarde (2000) y bajo su interpretación particular.

Se tienen pocos datos de estas primeras obras, anteriores al reconocimiento público del artista; sin embargo, es interesante rescatarlas por cuanto de ellas se puede extraer en términos de experimentación pura o de tanteo con las formas de un lenguaje que después parece consolidarse.

En términos formales *Foc al càntir* asume, por el año en que está realizada y el tipo de imágenes que propone, la herencia dadaísta y surrealista que se reflejaba en *Dau al Set*. Se trata de una enumeración de planos aparentemente inconexos dentro de los cuales se desarrollan escenas que podrían identificarse con aquellas imágenes hipnagógicas que interesaron a Brossa en los primeros tiempos: estados de consciencia situados en la línea que une y separa el sueño y la vigilia. Durante dichos estados se dice que se producen una suerte de breves alucinaciones, ópticas y sonoras, que algunos artistas trataron después de trasladar al arte en forma de imágenes pictóricas, de sonidos o de escenas.

Utilizado como metáfora, este guion puede servir para introducir algunos modos propios del hacer de Brossa: por ejemplo, el insistir en la creación de escenas aisladas, que por coexistencia generan un espacio intersticial que debe ser interpretado por el espectador. Y también el hecho de que en el título proponga un juego que consiste en verter en un continente (el cántaro) un elemento para el que no ha sido concebido (el fuego), una suerte de imposibilidad material, similar a la de la séptima cara del dado presente en *Dau al Set*.

Poéticamente el autor despoja un medio de sus elementos constituyentes para volcar en él elementos propios de otro medio. Este desplazamiento se detecta en el modo de operar con las disciplinas, utilizando por ejemplo el teatro para hacer poesía (como en *La mare màscara*) o la poesía para hacer teatro (como en *Entreacte* o en *Poema per a representar*). Se aproxima al cine, un medio temporal, desde la forma, y no desde la trama, desvelando o suspendiendo su mecanismo.

Tal y como hicieran los experimentos del nuevo cine, algunos detalles del guion de *Foc al càntir* muestran una voluntad autorreflexiva, como cuando la protagonista, sosteniendo una sábana desplegada, se acerca a primer plano hasta cubrir todo el fotograma. Este gesto poético rasga el velo existente entre la representación de la acción y el montaje de las imágenes.

[IdN]

### **JUEGO DE MANOS**

«Usted coge una carta, la que quiera / Se baja el telón. Este es el primer acto: planteamiento / Se sube el telón: desarrollo / ¿Quiere usted poner la carta aquí? La carta se integra en el ambiente originario, se mezcla / La carta pasa una cantidad de peripecias. Supongamos que la carta es un personaje, se relaciona con otros personajes, viaja, se pierde / Se baja el telón: desarrollo / Y, ahora, tercer acto / Se levanta el telón: ¿Qué carta era la de usted? / Un as / Culminación de la obra.»

Así explicaba Brossa la similitud que existe entre el juego de manos y la manera de funcionar del teatro.<sup>2</sup> Ambos operan como un truco de magia en el que se parte de un espacio vacío sobre el que algo aparece, algo sucede, algo se oculta, algo se relaciona, algo se muestra y algo se transforma.

El 2 de febrero de 1948 escribe *La mare màscara*, una obra en acto único con cinco personajes. Al comienzo de la obra dos hombres cuya posición se indica inmóvil nombran imágenes de manos que, por el ritmo de su enunciado –«La mano / Las manos / La mano pintada / La mano abandonada / Manos largas / El índice de la mano / El anular / En toda la mano / En la mano...»– cobran movimiento coreográfico y sugieren una acción sin necesidad de introducir formas verbales.

Las manos se mencionan constantemente, a menudo ligadas al juego de la prestidigitación pero también a la idea de aparición y de transformación animada o protocinética.

*El poema recibe la sombra de las manos,  
el aparato de cine más antiguo.*<sup>3</sup>

En 1993 publica, junto a Fusako Yasuda y Lluís Pessa, *Deu gravats i una ombra de mà*. En el libro, la intervención de Brossa consiste en una serie de posturas de manos que producen sombras chinescas sobre las páginas. La sencillez de su realización dialoga con su interés por la magia de la imagen en movimiento, ya que el simple movimiento de las manos, en proyección sobre una pantalla o sobre la página de un libro, es suficiente para crear una idea de cine.

Pero no siempre son las manos las que hacen o crean figuras. Sobre ellas a veces suceden cosas (pañuelos que cambian de color, objetos que son sustituidos por otros) convirtiéndolas en un pequeño pedestal, un escenario dentro del espacio escénico, que crea un efecto de zoom en la mente y la mirada del espectador. Las manos se abren como se abre el telón, mostrando su escenario de palmas.

Por tanto, las manos a veces manipulan objetos, a veces crean nuevas figuras y otras veces son su soporte, su pequeño teatro.

[IdN]

## TRUEQUE

Además de mediante calcomanía, Brossa opera mediante trueque semántico (o tropo: metáfora, metonimia, sinécdoque, antonomasia). Ambas operaciones a menudo están relacionadas. La traslación entre objeto de mundo y sustantivo, contorno de objeto y silueta tipográfica, sustantivo y objeto de mundo, toma como corredor la imagen semántica o significado fijado convencionalmente como referente de la palabra que se le asocia. Bien pensado, el efecto óptico de transparencia de dicho corredor muy bien podría ser aquello que más fácilmente se denomina «poesía visual». La unidad básica del poema visual y del poema objeto de Brossa es, entonces, el nombre, el sustantivo. El plano donde principalmente suceden es léxico-semántico, casi nunca sintáctico. Una imagen semántica entra en el poema de Brossa y sale trocada, disfrazada, vestida o travestida de otra no excesivamente lejana. Casi siempre hay alguna relación. Se abre el telón y aparece una rueda cuadrada, título: *Roda* (1989). Dos hojas secas unidas por un clip; título: *Burocracia* (1967). Una tijera sin un ojo: *Eina morta* (1988). Una americana colgada sobre un busto de sastre del que penden dos estribos: *L'empleat* (1989). Esta última pieza recuerda a «La Cravate et la montre» (1914) de Apollinaire. La objetualidad de Apollinaire y la de Brossa resuenan; el funcionamiento caligramático que ambos proponen, también. La silueta de una montaña dibujada con las letras de la palabra *MUNTANYA* (*Poemes visuals*, 1975). Una letra A invertida: *Cap de bou* (1982). Una A entera y, debajo, sus tres trazos separados: *Desmontaje* (1974). Una letra L con dos ojitos: *Poesía visual* (1989). La caracterización antropomórfica de las letras del abecedario y el trueque semántico están muy próximos del humor gráfico de *La Codorniz* y las greguerías de Gómez de la Serna: «La eñe tiene el ceño fruncido», «A las tijeras les sacaron los ojos otras tijeras», «La T es el martillo del abecedario», «Las cucharillas son los peces de las pequeñas peceras de los vasos.»

<sup>2</sup> En el programa «Brossa, poeta transitable», de la serie *Imprescindibles* de TVE, realizado en 2016 y dedicado a Joan Brossa, se rescata una grabación de 1980 del programa *Encuentros con las letras* de TVE en el que el artista explica su manera de entender el teatro, a través de un juego de cartas: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-brossa-poeta-transitable/3600500/> [última consulta, marzo de 2017]

<sup>3</sup> «Xinesc», en *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* dentro de *Rua de llibres*. Trad. de Carlos Vital. Barcelona: Ariel, 1980, p. 199.

[MS]

## MECÁNICA

Lo que interesa subrayar aquí es la mecánica creativa de Brossa, no su genealogía. Porque, desde que la herramienta pasa a ser objeto, nada cristaliza. Nada está nunca terminado. Las letras prestan a veces el sentido, otras veces la forma, conscientes de su transitoriedad: muy pronto las propias letras y palabras estarán prestándose a un nuevo juego. Como si se tratase de una mercancía, la materia brossiana se reproduce sin que la noción de origen tenga relevancia alguna. Únicamente tiene valor lo que circula, como la moneda. Brossa pone en circulación frases oídas en la calle o letras recortadas del periódico. Poemas escritos en un trozo de papel se recuperan treinta años después para formar parte de un nuevo poemario. El valor de cada uno de esos fragmentos solo se lo da el lector, ya que su obra «es un proceso homogéneo: o todo sirve o no sirve nada». Lo mismo podría decirse de un idioma.

Para Brossa, el lenguaje es a la realidad lo que, para la teoría económica, la moneda es a la mercancía: el equivalente de todas las cosas. Las palabras son como los billetes, no merece la pena averiguar cuál posee más valor. De ahí que el transformismo brossiano no deba interpretarse como ocultación y transformación de otra cosa. En un universo sin originales, Brossa, maestro del *copy-paste*, reproduce, multiplica. Esta es la operación que hace de Brossa un poeta moderno.

La multimediática producción brossiana, que arranca ya a finales de los años cuarenta, es el síntoma de una mecánica de trabajo que no entiende de fronteras entre disciplinas. El desbordamiento de la página y la escena o la flexibilidad en el uso de géneros y composiciones anuncian un clima de emancipación que no se generaliza hasta tres décadas más tarde, en el clima de desarrollo económico y mestizaje capitalista que vive la España desarrollista.

En los años ochenta ya no se trata de que el mercado adopte esa flexibilidad de la mecánica de trabajo brossiana, sino que es la propia obra del poeta la que se asimila finalmente a la mercancía. Brossa deja de ser productor y pasa a ser producto.

[RB]

## OPERADOR

A veces se califica a Brossa de pionero, precursor o antecesor de casi cualquiera de las formas típicamente asociadas al corpus de las vanguardias y neovanguardias del siglo XX: el *readymade*, el objeto surrealista, el poema objeto, la poesía visual, la poesía pública, la instalación, la poesía escénica, la performance, el postteatro, y hasta el 4.33 de John Cage. La lista podría ampliarse hasta el infinito. Por ejemplo, dentro del manuscrito titulado *Monòlegs* (1968) se encuentra el recorte de un «parte del Servicio Meteorológico Nacional» que muy bien podría recordarnos a los informes meteorológicos apropiados por Kenneth Goldsmith en su *The Weather* de 2005. ¿Es Brossa un precursor de Kenneth Goldsmith? Sin duda alguna Brossa transitó por procedimientos incluidos en el repertorio de la experimentación artística y poética del siglo, pero quizá sea el hecho de haber operado sin tantos vínculos directos con algunos de los discursos, prácticas, contextos y teorías que los produjeron, el diferencial que nos estaríamos perdiendo: la temporalidad no adelantada (*avant la lettre*) sino subterránea (*¿sous la lettre?*) de las operaciones realizadas desde la periferia del sistema del arte occidental. ¿Y si en vez de transferirle la ansiedad de un relato de innovación sincronizada con su época pudiéramos considerar, a la inversa, la inteligencia operativa que resulta de un trabajo directo con los materiales tan capaz del apropiacionismo como del soneto y la sextina concebidos como procedimientos igual de usables? ¿No podría ser, así, restituida una lectura que se hiciera cargo, además de las series poéticas de vanguardia, de las series poéticas de la posguerra peninsular? Brossa leído con Tàpies y Cabral de Melo Neto, pero también con y en contraste con Carlos Edmundo de Ory y Gabriel Celaya. Brossa leído con Brossa: «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.»<sup>4</sup> La *hipótesis operador* por la que pregunto no buscaría redefinir grupos literarios evidentemente separados, sino ampliar la lectura a través de un encuadre un punto más impuro y desblanqueador, más «melantrópico» que «leucotrópico».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> «Pasa un obrero» en *Me hizo Joan Brossa*. Trad. de Andrés Sánchez Robayna. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1973. También reproducido en el catálogo *Brossa 1941-1991*. Madrid: MNCARS, 1991.

<sup>5</sup> Heriberto Yépez: «Against Leukotropic Poetics», *Border Destroyer* (30 de diciembre de 2015).

[MS]

## ORDINARIO

Un alfilerero, un albarán de devolución de libros, una etiqueta de un abrillantador, un trozo de textil, la mitad de una rueda dentada, un sello con la cara de Franco, un naípe, una multa por cuestionar la disolución de una manifestación o un billete de transporte, son objetos encontrables en el archivo o el corpus publicado. La obra de Brossa está llena de objetos cotidianos, ya sean propiamente físicos o los sustantivos con los que más llanamente se los denomine. Un sombrero, unas gafas, un paraguas, una rueda, unas tijeras. Todos ellos dibujan un dominio semántico y temático diario, regular, ordinario. Hacia ese mismo dominio viajó una parte de la poesía del siglo XX que, no por casualidad, tendió a su vez a visitar la oralidad, el habla, o la *lengua en uso*, como fuente de ritmos, estructuras sintácticas y expresiones imprevistas para las formas poéticas decimonónicas. El giro ordinario o vernacular de la poesía del siglo XX constituye una masiva mutación de la dicción del poema decimonónico sobre una variación tan extremadamente heterogénea, cambiante e híbrida que no cabe definir más lengua de llegada que una marcadamente distinta de la tipificada, en cada contexto, como (alto)literaria. La actitud poética de Brossa en general se adhiere a este giro antirretórico desde las grandes palabras líricas hacia el dominio de las hablas, las cosas y los casos diarios, si bien también cultiva formas versales, estructuras sintácticas, tonos y temas tradicionales. Al dominio ético y político de las conductas y posiciones asociadas a esa misma cotidianidad cabría vincular los tres contundentes adjetivos con que titula tres de sus más importantes colecciones de poemas: *civils*, *habitables*, *rasa*. En el prólogo a la primera edición de *Poesía rasa* (1970), Manuel Sacristán se refiere al léxico sencillo, directo e inmediato de la poesía de Brossa y al antropocentrismo que se le asocia como frutos de una experiencia antilibresca de la lengua.<sup>6</sup>

[MS]

## PLUJA

*Pluja* es el libro de Joan Brossa que escribió la lluvia: un pliego de papel en blanco dejado bajo la acción del agua, un libro sin una sola línea impresa. La figura de un libro dejado al arbitrio de los elementos desde lejos nos recuerda al *Readymade malheureux* (1919) de Marcel Duchamp, el libro de geometría que su hermana Suzanne cuelga en el balcón de su casa de Buenos Aires para que el aire, el sol y el agua le enseñen cuatro cosas de la vida.<sup>7</sup> La lluvia invitada como agente de escritura de cerca nos recuerda a la que va borrando el texto que va anotando Marcel Broodthaers en *La Pluie (Projet pour un texte)* (1969). En los tres casos, las letras que tan típicamente cualifican a cualquier libro impreso, o bien no están, o bien pierden legibilidad, o bien se corren y borran, revelando otras mecánicas de inscripción posibles, y la materialidad misma de la superficie del texto impreso tiende a naturalizarse como invisible. El libro de Brossa que hace visible el papel invisible se publicó en 1973 dentro de la colección *Quaderns d'estudi*, editada por un grupo de artistas y poetas que desde 1969 se reunían en un estudio situado en Gran de Gràcia. El grupo, un nodo de la red de implantación del arte conceptual en Cataluña, se dio a conocer en 1972 con una exposición conjunta de Carles Camps, Xavier Franquesa, Jordi Pablo, Santi Pau y Salvador Saura en la Sala Gaspar. Los mismos cinco componentes de aquella colectiva, a veces contando con Carles Ameller y Francesc Torres en el equipo editor, serán los responsables de producir entre 1972 y 1973 esta colección de sencillas *plaquettes*, que incluye obra de Joan Brossa y Josep Maria Mestres Quadreny entre la obra de la generación más joven. De factura tan conceptual como la de *Pluja* podría también clasificarse una sencilla pero muy eficaz obra del archivo, titulada *D'A a Z* (1970), que consta de un conjunto de carpetas de goma color granate, de varios tamaños, contenidas unas dentro de otras. Una muy brossiana letra *A* aparece pegada sobre la portada de una carpeta que es un dispositivo de apariencia tan rectangular como la de un libro. El gesto de abrir una para encontrar en ella otra, abrir otra para encontrar en ella una, etc., es toda la lectura que hace falta *hacer* para obtener a cambio, y como contenido, una cierta expectación, un ritmo manual, un final ligero.

[MS]

---

<sup>6</sup> Manuel Sacristán: «Introducció: la pràctica de la poesia», prólogo a Joan Brossa, *Poesía rasa. Tria de llibres (1943-1959)*. Trad. de Francesc Vallverdú. Barcelona: Ariel, 1970.

<sup>7</sup> Cuenta Calvin Tomkins, en su biografía de Duchamp, que el artista comentó a un periodista que «al exponerlo a las inclemencias del tiempo, el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida» (Duchamp. Trad. de Mónica Martín Berdaguer. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 238-239).

## POEMA

«Projectes de poemes» es un texto publicado dentro de *Askatasuna* (Alta Fulla, 1983). Consiste en doce puntos o entradas numeradas. Cada una de ellas propone un proyecto de poema, como por ejemplo: una A pintada sobre una bola de billar (1); recitar poemas con unas gafas en la boca (2); comenzar la proyección de una película con luz de día de modo que durante la proyección transcurra el crepúsculo y se haga noche cerrada (9); disparar un cohete, dibujarse un ojo en el ombligo y destruir una jaula (12).<sup>8</sup> Estas, que se asemejan a instrucciones de performance, dan cuenta del rango ampliado en el que Brossa imagina sus textos. Un rango que, por supuesto, incluye la sempiterna letra A, marca de la casa, pero también el recitado de poemas, la escritura con pautas, o la pura acción sin el menor rastro de lengua. Que a todos ellos llame (y considere) «proyectos de poema» da cuenta de una noción extendida de *poema* perfectamente coherente con todos los medios, o quizá mejor, *escenas*, que Brossa habitó llamándose *poeta*. También se diría, al leerlo, que un poema para Brossa, antes que nada, es la oportunidad de que algo suceda, de que suceda otra cosa. ¿Qué cosa? Otra cosa, una cosa cualquiera, cualquier cosa *otra* que logre destensar la imaginación anterior a un suceso que no tiene por qué suceder por haber sucedido. Y aquí no se puede evitar pensar en la constricción de la imaginación que le presuponemos a un contexto de dictadura, por más que este texto fuera escrito en los últimos años del Régimen. Dibujarse un ojo en el ombligo, pintar una bola de billar, recitar con las gafas en la boca parecen acciones cuya sola mención y/o imaginación aligera la carga de ocupaciones más pesadas y desagradables. Como mecánica de resistencia podría responder, por otros medios, al mismo fin que Germán Labrador le presupone a una muy diferente poética surrealista (la de Manuel Álvarez Ortega) cuando afirma: «Se trata de no reproducir en la propia obra el clima estético y moral del franquismo.»<sup>9</sup>

[MS]

### POEMA PER A REPRESENTAR (1957)

*Poema per a representar* es un poema que funciona como una instrucción de uso. En él se describe a un actor que acompaña a un espectador en un recorrido por dos estancias. En cada una de ellas hay una serie de objetos que se repiten casi idénticamente, salvo por unas pequeñas diferencias. «Primera habitación: sobre una mesa, un carrete de hilo blanco y una aceituna / Segunda habitación: sobre una mesa, un carrete sin hilo y un hueso de aceituna.» Las diferencias indican que entre las dos estancias sucede algo de lo que solo se ve la huella y de ello se deduce que ha pasado el tiempo.

Puede que el lector imagine al espectador acompañado por un actor que le guíe en el espacio. O que imagine ser ese espectador y caminar por el espacio conducido por el actor. En cualquier caso, ni el lector ni el espectador son testigos de la verdadera acción, que sucede en un espacio imposible, entre una estancia y la siguiente.

Este poema puede realizarse de dos formas: en la lectura del texto mismo, como idea; o bien de manera literal. Esta segunda opción dispondría dos habitaciones separadas en el espacio y en las que no es posible habitar simultáneamente. La imposibilidad de una ubicuidad obliga a un paseo y por tanto implica el paso del tiempo.

En ese intervalo que se abre es donde la acción sucede.

En una primera estancia dos objetos, y en la siguiente estancia dos objetos iguales, esta vez consumidos. A pesar de que los objetos son estáticos, la sensación de movimiento es creada por la repetición de los elementos y la añadidura de un leve desplazamiento.

Tal mecanismo es comparable al que utiliza el cine, donde los fotogramas muestran imágenes inmóviles que sin embargo generan la ilusión de movimiento gracias a la persistencia retiniana del espectador. A dieciocho imágenes por segundo en los inicios del cine y a veinticuatro en la actualidad, el espectador retiene la imagen el tiempo suficiente como para no ver la distancia entre los planos. Esta retención ejercida sobre el montaje sutura el espacio vacío entre los fotogramas, dando lugar a lo que Gilles Deleuze llamó la imagen-movimiento.<sup>10</sup> Esta imagen-movimiento rescata el tiempo entre los planos a partir de un concepto de

---

<sup>8</sup> «Projectes de poemes» está traducido al castellano por Andrés Sánchez Robayna y Mireia Mur (*Antología*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1985) y está reproducido en la amplia antología bilingüe de Galaxia Gutenberg (*La piedra abierta*, 2003, p. 349).

<sup>9</sup> «El gobierno de las cosas del tiempo», *La manzana poética*, núm. 32 (2012), p. 80.

<sup>10</sup> El cine produce la ilusión de movimiento a partir de la localización de instantes en el tiempo, considerados por la filosofía como cortes inmóviles. Esto es lo que hizo que filósofos como Henri Bergson

imagen entre imágenes, y abre así la posibilidad de crear una imagen del tiempo, o mejor, de un tiempo sin imagen. El corte inmóvil, espacializado, deviene corte móvil, temporal.

*Poema per a representar* funciona de manera similar al montaje de imágenes cinematográficas, porque una nueva imagen del tiempo se produce al recorrer las dos estancias, en el intersticio entre dichas habitaciones, o fotogramas.

[IdN]

## PRECIO

«Me ganaba la vida, pero no me la pagaban.»

Como no está en el mercado, la obra de Brossa deja de tener valor monetario y tiene que fluctuar en mercados informales. El compromiso político o el interés internacional, otras formas de otorgar valor a la obra de un artista, conceden a la obra brossiana un valor relativo. El rechazo de Brossa a la mercantilización también se hace patente en estos ámbitos, y su obra no llega a convertirse en símbolo ni de la lucha por la democracia ni de la modernidad local en los mercados globales. Brossa rechaza la mercantilización aunque sea simbólica.

Por una parte, porque a pesar de sus fuertes convicciones de izquierdas y catalanistas, su participación en la arena pública es inadecuada. Hay que entender en ese sentido la participación del poeta en el ambiente solemne y reivindicativo del Primer Festival Popular de Poesía Catalana de 1970. Frente a las prestaciones afirmativas de un Espriu o un Oliver, Brossa desocupa el escenario. Con su presencia esquiva y burlona, espeta un poema contra el incipiente nacionalismo burgués: una intervención que denuncia al propio festival como dispositivo legitimador de cierta política. Por otra parte, en cuanto a la importancia de su obra en el exterior –Tàpies, compañero de viaje del poeta, es un artista reconocido–, Brossa no concibe la traducción como objetivo y, aunque muestra interés en publicar o estrenar su obra en el extranjero, en las pocas ocasiones en que se presenta fuera de Cataluña tiene una repercusión menor.

La obra no es un medio de ascensión en la escala social o económica, sino que transita en una red de intercambios ajena al valor. Esta disolución radical de las relaciones en el ecosistema económico vigente, una disolución que, por otra parte, abre la posibilidad de nuevas asociaciones y lecturas, se encuentra igualmente en la obra del poeta. Cuando Brossa copia una noticia del periódico y la transforma en poema no está aumentando su valor simbólico. Cuando la palabra civil se torna palabra poética, cuando le da la vuelta a la letra A y la convierte en una cabeza de toro, Brossa libera el texto de sus servidumbres originales y le confiere autonomía. Para Brossa cualquier valor es una ficción.

Y si el dinero es la abstracción máxima del valor, que Brossa careciera de él durante toda su vida no hace más que subrayar una postura que es tan política como poética. La legendaria insuficiencia económica de Brossa era su personal forma de liberarse de un orden social, el mismo orden del que intenta liberar a la palabra en su recorrido poético.

[RB]

## PRIMER FESTIVAL POPULAR DE POESIA CATALANA, 1970

El Primer (y último) Festival Popular de Poesía Catalana fue un encuentro celebrado el 25 de abril de 1970 en la sala Gran Price de Barcelona. Una grabación de Pere Portabella nos permite acceder a aquel multitudinario acto de celebración y reivindicación antifranquista. A través del documento también se puede escuchar el contraste de texturas entre la poesía de Joan Brossa y la de poetas como, por ejemplo, Salvador Espriu. El particular matiz ordinario de la parte más novedosa del *sonido Brossa* en relación con el estilo literario que pueda representar Espriu, queda muy bien registrado en la película. Si la selección léxica del poema xxv de *La pell de brau* (1960) que lee Espriu no resulta particularmente ornada ni en absoluto

---

rechazaran el modo en que el cine reconstruye el movimiento, por considerar que su operación espacializa el tiempo. Abogando por un concepto de tiempo vinculado a la duración real, Bergson defendía la idea del cine como «falso movimiento». Gilles Deleuze retoma sus teorías filosóficas para añadir un nuevo concepto, el de la imagen-movimiento. Más adelante desarrollará el concepto de imagen-tiempo y añade una nueva dimensión a la temporalidad de la imagen cinematográfica. Las reflexiones sobre el cine como forma de pensamiento las desarrolla principalmente en sus conocidos estudios sobre cine *La imagen-movimiento* (1984) y *La imagen-tiempo* (1985), en los que responde y actualiza las tesis sobre el tiempo desarrolladas por Henri Bergson en *Materia y memoria* (1896).

hermética, sino casi tan deseosa de llaneza como el texto mismo enuncia («Detestem els grans ventres, els grans mots»), sí pueden percibirse con nitidez la rima marcada y los catorce versos de ritmo endecasílabo. Contra las paredes de dicha estructura, las cinco líneas del «Poema» (*Els ulls i les orelles del poeta*, 1961)<sup>11</sup> recitado por Brossa resuenan especialmente secas. Su textura parecería (y hasta podría pertenecer a) la de un documento burocrático; su ritmo casi no se distinguiría del de cualquier prosa. Y, no obstante, es muy probable que el principal contraste entre los dos poetas resida en algo así como una actitud postural, desde los pies a la garganta, que produce ese tono informal y antiolemne con el que Brossa se acerca al micrófono, saca un papel del bolsillo, lo desdobra, avisa de la brevedad del poema y procede a leerlo. El texto es una escueta descripción de la limitadísima función que tiene el cuerpo de los Mossos d'Esquadra (que fue refundado como sección de la Diputación Provincial durante el franquismo). El subtexto de reivindicación y evocación nacionalista no solo es recibido con euforia por los presentes, sino que le será recordado al poeta cuando meses después se encuentre detenido en la comisaría de Via Laietana por participar en la *tancada de Montserrat*. Tal y como se lee en *Brossa x Brossa: records*, un policía le reconoce por ser el poeta que leyó aquel poema: «A usted le conozco: recitó un poema muy venenoso en el Price».<sup>12</sup> Para el ambiguo subtexto que este texto pudo ofrecer respecto de la condición autoritaria de las fuerzas del orden parece no haber recepción documentada.

[MS]

## PÚBLICO

«Yo estoy en el laboratorio [y el público] forma parte de la tienda.»

La guerra es el origen perdido de Brossa. Ante la imposibilidad de volver a escribir como antes de la derrota de 1939, Brossa inicia una obra de enmascaramientos en la que, según afirmaba Agamben refiriéndose a los Pulcinella de Giandomenico Tiepolo,<sup>13</sup> «nada es lo que parece y todo representa lo que no es». Tiepolo pinta tras la caída de la república veneciana; Brossa lo hace tras la caída de la Segunda República. A pesar de estar separados por un siglo y medio, ambos dan un giro a su modo de producir a partir del cambio de régimen. Se encierran en sus estudios e inician una producción privada; privada de público. Es importante señalar esta circunstancia porque Brossa produce durante treinta años al margen de la opinión pública.

Brossa responde al grotesco teatro de la posguerra (burguesía catalana acomodada, juicios de pega, misas forzadas, etc.) con una máquina poética regida por lo que más adelante llamaremos dispositivos. O, desde una perspectiva teatral, lo que se ha denominado transformismo. A la rigidez viril del franquismo, régimen de un solo discurso, Brossa le opone la flexibilidad multiforme del lenguaje. Abandonando todo interés por una verdad a su vez muy devaluada, Brossa deja a un lado la prosa autobiográfica para producir poemas hipnagógicos de ascendencia surrealista, poesía concreta, arcaísmos, poesía escénica, estriptis, todo a la vez. No es casualidad que, como ha señalado Jordi Coca, su poema más surrealista lo escribiera un 18 de julio.<sup>14</sup> Pero las mecánicas del enmascaramiento no solo hay que buscarlas en los equívocos del surrealismo. Las descontextualizaciones, los calcos, los ejercicios de estilo constituyen también demostraciones de una palabra que ya no puede decir y de una escritura que no representa. Al fin y al cabo, más allá de una humorada frente al Régimen, el enmascaramiento de la escritura brossiana se dedica a desenmascarar, más que el franquismo, los mitos del lenguaje.

El castellano se ha convertido en el idioma impuesto por el Régimen, contenedor de las esencias identitarias de la nueva nación. En lugar de enfrentarse a esta situación con el catalán como lengua representativa de una nación subyugada, Brossa inicia otra estrategia. El poeta dinamita la interpretación romántica de la lengua y la sustituye por la reivindicación de la lengua como dialecto: el idioma sin nación de aquellos que hablan sin régimen. La máquina brossiana da por buena cualquier expresión de la lengua y evita toda referencia identitaria, toda referencia a las esencias. Una perspectiva que, sumada a su posicionamiento antiburgués («¿Cómo podrán todos los ricos y acomodados / celebrar como fiesta la derrota castellana?»), hizo de Brossa un poeta no amortizable políticamente o, como suele decirse, un poeta sin público.

<sup>11</sup> *Poemes de seny i cabell: triada de llibres* (1957-1963). Barcelona: Ariel, 1977, p. 558.

<sup>12</sup> Lluís Permanyer: *Brossa x Brossa: records*. Barcelona: La Campana, 1999, p. 139.

<sup>13</sup> Giandomenico Tiepolo (1727-1804), hijo de Giambattista, reprodujo a menudo la figura del Pulcinella, en obras pictóricas. Pulcinella es un extravagante personaje de la comedia del arte, ambiguo, doble, inalcanzable y burlón que representa el momento de crisis que vivía la sociedad europea con el final del Antiguo Régimen y la espera del nuevo mundo alimentado por la Revolución francesa.

<sup>14</sup> Jordi Coca: *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992.

[RB]

## LA SÉPTIMA CARA DEL DADO

«Primero hice un tipo de obras que llamaba acciones espectáculos, en las que el espectador pasaba a ser actor. Se trataba de llevar la problemática poética a la escena, buscar la séptima cara del dado en el poema.»

Cuando el campo de la poesía se extiende más allá de la página, el poema adopta formas de dispositivo. No resulta nada extraño, pues, que desde sus inicios la poesía de Brossa intente eludir el sentido y, tal como ha observado Agamben a propósito de los dispositivos, se dedique a gestionar la ausencia de sentido. Si el dispositivo es la forma con la que el poder despliega sus efectos, el mecanismo que señala la anormalidad según un orden determinado, Brossa, en busca de la séptima cara del dado del poema, inicia una crítica de los dispositivos en la que no solo transforma el poema en experiencia, sino que hace desaparecer de ella la idea misma de *anormalidad*.

Cuando Brossa afirma: «Yo siempre he creído que el ingrediente básico del teatro —y por eso me gusta Fregoli— no es la literatura, sino el carnaval»<sup>15</sup>, no está reivindicando la máscara, como se ha interpretado demasiado a menudo, sino el mecanismo que hace del teatro un dispositivo privilegiado para la crítica de los dispositivos. No sería posible interpretar el sentido de los sainetes, de las piezas dramáticas y del costumbrismo de muchas piezas teatrales brossianas si, cuando alude al carnaval, nos quedamos solo con su forma.

Así, no debe sorprendernos que las puestas en escena más apreciadas por el poeta fueran las más alejadas de las formas del carnaval. La escenificación de *Poemes civils* que realizó Lluís Solà, *Cavall al fons* de Jordi Mesalles, las puestas en escena de Hermann Bonnín, todas ellas reproducían mecanismos donde lo que sucedía sobre el escenario debía interpretarse como cita, como producto de un mecanismo más amplio que la obra brossiana trasladaba sobre el escenario. Brossa elogia el estilo interpretativo de los actores de *Mystery Train* de Jim Jarmusch porque es así como se imagina a Arlequín, a Pierrot y Colombina: personajes desposeídos de interioridad, dispuestos a ser el vehículo de las proyecciones de los espectadores.

La *teatralización* de la poesía de Brossa hace que el poema exista como posibilidad y convierte la producción brossiana en un «dispositivo crítico que se opone radicalmente al espectáculo, que analiza de la manera más perspicaz la crisis de la representación y la crisis concomitante del espacio público», por utilizar la fórmula de Michel Deutsch<sup>16</sup> que cita Hans-Thies Lehmann.<sup>17</sup> Si el libro es el primer dispositivo que subvierte la forma teatral, al buscar «la séptima cara del dado del poema» Brossa está retornando la palabra al teatro y declarando subrepticamente que en su poesía las palabras vuelven a ser personajes, vuelven a ser máscaras.

[RB]

## TEATRO

En 1997, un año antes de su fallecimiento, Joan Brossa realiza la acción *fi* en el CCCB de Barcelona.

La acción consiste en escribir a pluma una palabra en un papel. Pero el acto de escribir se divide entre dos espacios. El primero es el escenario, sobre el cual hay colocada una mesa en la que hay un tintero. El segundo es un espacio no visible, a la derecha del escenario, entre unas paredes negras que parecen construidas para la ocasión.

Durante los primeros siete minutos Brossa moja una pluma en el tintero y sale por la derecha, permaneciendo oculto unos segundos. Repite la acción varias veces, entrando en silencio para recargar la

---

<sup>15</sup> Jordi Coca, op. cit., p. 50.

<sup>16</sup> Michel Deutsch: *Le Théâtre et l'Air du temps*. París: L'Arche, 1999. p. 15. Citado por Jean-Frédéric Chevalier en la presentación de Primer Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo (México, 2004).

<sup>17</sup> *Le Théâtre post-dramatique*. París: L'Arche, 2002. Citado a su vez en la revista *Artefacto*, núm. 13 (Bogotá, 2008). Traducción castellana: Hans-Thies Lehmann: *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.

tinta y desaparecer acto seguido por la derecha. Finalmente sale con un sobre, lo entrega a un espectador y pide a otro voluntario que cronometre cinco minutos, pasados los cuales, el espectador lo abre y muestra al público la palabra *fin*. Aplausos.

Esta acción recoge un aspecto característico del teatro de Brossa: la necesidad de un fuera de campo, un espacio oculto donde operar y organizar la verdadera acción. Por sencillo que parezca, esta preocupación por tapar, abriendo el espacio a la proyección y la imaginación del público, lo diferencia de la performance o el arte de acción coetáneos y lo acerca al género puro del teatro, de la magia y del cine.

Sin embargo, a Joan Brossa se le sigue considerando un poeta y un artista plástico que se interesa por el teatro. A pesar de haber escrito alrededor de trescientas cincuenta obras de lo que llamó *poesía escénica*, su incursión en el campo teatral es siempre la de un extraño.

Como artista le ocupa la potencia que guarda el teatro, más que las representaciones escénicas de su época, de las cuales no parece formar parte. Por eso cuando se acerca a la escena lo hace con la radicalidad de quien concibe el teatro en su globalidad, incluidos los movimientos de los espectadores, sus elementos estructurales (telones, bambalinas) o el propio texto dramático.

Él mismo habló de su intención de llevar «la teatralidad hasta el límite» y crear lo que podría llamarse un género de «teatro-teatro»<sup>18</sup>, algo que aportaría una cuarta dimensión a sus poemas.

La importancia que da a las acotaciones y las construcciones literarias de la acción cuya naturaleza parece ser el lenguaje, invitan a pensar que algunas obras fueron escritas para ser leídas o imaginadas. Lo cierto es que interpretar la poesía escénica de Brossa como una acción a la que le es suficiente el texto es una tentación. Sin embargo, él expresó de manera rotunda su deseo de que las obras fueran llevadas a escena.

Entonces nos podemos preguntar si la potencia que detectó en el teatro, y no en otras artes, no será la que se activa en el momento preciso de representarse, en el encuentro en vivo entre la acción y el público, la potencia capaz de reflejar a la sociedad y transformarla.

[IdN]

## TELÓN

Se levanta el telón azul;

Cae el telón de boca;

Cae el telón azul;

Delante de la mesa cae un telón con una puerta central encortinada;

Telón oscuro;

Telón negro;

De repente se hace el silencio y baja el telón;

Cuando la candela se ha consumido, cae el telón de boca;

El telón de boca, subiendo y bajando continuamente, corta la conferencia;

El telón ya no vuelve a elevarse;

El telón de boca se levanta un metro cincuenta solamente;

El telón les llega hasta la altura de la corbata;

De súbito el telón se eleva;

Telón;

Repentinamente cae el telón hasta abajo;

Lo muestra al público mientras cae el telón;

Al caer la última, baja el telón;

Telón rápido;

Telón rojizo;

---

<sup>18</sup> Joan Brossa: *A partir del silenci. Antologia polimòrfica*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2001.

Telón lento;

Cae un telón negro en primer término<sup>19</sup>

Hay todo el tiempo en Brossa esta insistencia con los telones y las cortinas que tapan y destapan la escena. Hasta el punto de que, a veces, la acción de los telones interfiere o participa en la de los personajes.

El telón se utiliza para separar escenas, y a veces para crear elipsis temporales entre ellas, como en *Novel·la. Monòleg de transformació* (1966), una obra en la que el tiempo corre fuera de campo, entre el cerrar y abrir de un telón pueden pasar meses o incluso años, al modo en que se montan las películas. El tiempo se dilata y contrae entre bajada y subida de telón.

*Sonet de teatre*, de la serie de *teatro irregular* (1967), comienza con un breve acto que describe un movimiento de telones: «Telón blanco con rayas negras verticales. Pausa. Baja un telón con rayas negras horizontales. Pausa. Se levanta.»

Pero la obra más emblemática, por su radical planteamiento, es *Sord-mut* (1947), que describe una sala blanca y una pausa tras la cual cae un telón. Solo que no se indica cuánto tiempo debe permanecer levantado. La pausa podría durar unos segundos o varias horas. El único movimiento es el que realiza el telón al bajarse y que indica el final.

[IdN]

## TRANSFORMISMO

Es conocida la admiración que Joan Brossa tenía por el actor, transformista, escapista y cantante italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936). Según él mismo cuenta, la visión de un espectáculo de Fregoli o de uno de sus imitadores marcó claramente su interés por las posibilidades de la transformación de los actores en escena. El hecho de que un actor pudiera, dentro de una misma obra, «cambiar de cabeza» y alterar su caracterización, se ha leído bajo este prisma del interés por Fregoli.

Pero, dentro de su interés por la transformación, podríamos diferenciar al menos tres aproximaciones: la primera, en relación directa con Fregoli, remitiría a ese efecto ilusionista provocado por la rapidez en el cambio de caracterización del actor; la segunda sería el travestismo, que aparece constantemente tanto en su poesía escénica como en sus poemas; y la tercera sería su trabajo en torno al género del estriptis.

Si atendemos a la falta de reparo de Brossa a la hora de intercalar y cruzar géneros de distintas categorías y épocas, el travestismo en su obra podría verse vinculado al género burlesco y *travesty* de la segunda mitad del siglo XIX, en el que actores y actrices se vestían con ropas asociadas al sexo opuesto con la intención de ridiculizar la representación social de los roles. A la ruptura, a través de la parodia, del papel social asignado y el desvelamiento de la mascarada, se suma además el deseo erótico en el hecho de disfrazarse.

Lo mismo sucede con los números de estriptis. Su objetivo no es el desnudo final, sino el subrayado de las capas que se esconden tras la superficie.

Los estriptis exploran distintos modos de destapar y descubrir lo que hay debajo; aunque a menudo se descubra una nueva capa, un nuevo disfraz. En *Noël Noir* (1966) Brossa escribe: «Entra por la derecha una *stripteaser* en vestido de noche azul y se desnuda empezando por las joyas y acabando por el lunar y las pestañas. Después se quita la peluca y se queda en cabello corto. Finalmente calva.»<sup>20</sup>

Esa consciencia acerca de la imposibilidad de un destape total del individuo o de la representación hace que explore los límites de la desnudez tratando de destapar o desvestir cosas que van más allá del cuerpo, como son el paisaje o la naturaleza.

*Hoja tras hoja desnudo los árboles.*

*Piedra tras piedra desnudo el terreno.*

*Después el cielo desaparece.*

---

<sup>19</sup> Acotaciones elegidas entre varias de sus obras, principalmente los 56 números que componen *Striptease y teatro irregular. Oro y sal*. Trad. de Joan Manuel Gisbert. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 16.

*Y la tierra también se va.*<sup>21</sup>

Por consiguiente, el transformismo, el travestismo y el estriptis ofrecen dos lecturas: confirman su voluntad de integrar géneros de la cultura popular en el sofisticado hacer del arte y a la vez le permiten examinar las posibilidades del ilusionismo (transformarse, vestirse de otro, destapar y tapar creando suspense) para elaborar una crítica con trasfondo existencial.

[IdN]

## VITALICIO

«El tiempo que no pasa no tiene valor alguno.»

En los años ochenta la obra de Brossa comienza a ganar un precio que no tenía. Su poesía y piezas escénicas siguen fuera del mercado, pero al multiplicarse las exposiciones en las que se muestran sus objetos, su obra se populariza y empieza a cotizarse. Sin embargo, dentro de la mecánica productiva brossiana, sus objetos son paradójicos.

En la particular economía de la producción brossiana, los documentos con los que trabaja solo tienen valor en su condición de transponibles. Los documentos que descansan en su estudio, como las letras de un abecedario, solo tienen sentido en el momento en que se organizan en torno a un discurso y a la espera de formar parte de otra articulación. No existe configuración estable más allá del horizonte de una «obra completa» que dé sentido a cada una de sus partes. La conversión de los poemas en objetos debía interpretarse, por tanto, como una operación en el universo del lenguaje y no en el del mercado del arte. Tan pronto como los objetos brossianos se adornan con un precio y se convierten en fetiches, dejan de formar parte del universo del lenguaje, espacio reivindicado por el poeta. Tenía razón Tàpies cuando expresaba cierta desconfianza ante la sacralización de los objetos brossianos.

Pero es precisamente esta operación la que permite convertir al poeta en producto y símbolo de una ciudad. Esta obra poética, aunque comprometida y catalanista, resulta incómoda para una sociedad que no quiere escenificar los conflictos de clase que Brossa sí reproduce en su obra. Brossa es uno de los grandes artistas de Barcelona, pero no llega nunca a *poeta nacional*. Sus objetos entran en el mercado cuando Barcelona se convierte en marca. La ciudad adopta una imagen que asocia los objetos al ingenio, que es el particular diseño que acaba popularizándose. Y los objetos brossianos aportan una dimensión poética que encaja con el discurso que promueve la ciudad.

Treinta años después de que el Ayuntamiento de Barcelona firmara un vitalicio que le permitiría recibir una pensión a cambio de la nuda propiedad de una parte de su fondo, el museo de la ciudad le dedica una exposición. A veces este tipo de celebraciones, disfrazadas de tributo de la colectividad al artista genio, no son más que una forma de hermanar valor simbólico y cotización de mercado. Otras veces son una ocasión para *poner a Barcelona en el mundo*, y reivindicar, como se ha hecho a menudo, una supuesta pertenencia del poeta al Olimpo de los artistas del siglo xx, de modo que Barcelona y la nación de la que es capital se sitúen entre las grandes naciones de un relato que, por otra parte, ya ha periclitado. Aunque quizá puede que sea también el precio de intentar comprender las relaciones y préstamos que se tejen entre la colectividad y uno de los artistas que mejor cuestionaron sus mitos.

[RB]

---

<sup>21</sup> «Strip-tease», en *Cent per tant*, dentro de *Rua de llibres*. Trad. de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Ariel, 1980, p. 369.