

**Ainize González García**

**Tesis doctoral**

**Cuando el lápiz se detiene surge la imagen:  
Las artes visuales (y sus procesos) en la obra de Joan Brossa**

Director:

**Fèlix Ibàñez Fanés**

Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia  
Facultat de Filosofia i Lletres

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona

2012



## Índice

Listado de ilustraciones.....	3
Nota preliminar.....	7
Introducción.....	9
1. El binomio palabra-imagen en la obra de Brossa.....	30
2. Brossa y la pintura, que no la literatura.....	65
3. De poemas y bosques de papel.....	93
4. Aquello que extraña sin ser extraño: La realidad como materia artística...	108
5. El Ballet, el striptease y la sugestión del movimiento.....	171
6. Cuando el poema es el objeto.....	231
A modo de epílogo: Sobre miradas, encuentros fortuitos y elucubraciones.....	273
Fuentes:	
a. Archivos.....	279
b. Bibliografía.....	288



## Listado de ilustraciones

1. Joan Brossa, "Abraçada" (1969-1975), *Els entra-i-surts del poeta 1* (1983).
2. Francis Picabia, *Love Parade/Parade amoureuse* (1917). Colección privada.
3. Joan Brossa, *Sabó brut* (pensada en 1967, editada en 1982). Fundació Joan Brossa.
4. Robert Rauschenberg, *Self-Portrait* (1964).
5. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.
6. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.
7. Joan Brossa, "Il·lusió òptica", *El Saltamartí* (1963).
8. René Magritte, "Les mots et les images", *LRS 12* (1929).
9. Joan Brossa, *Poema experimental* (1947). Fundació Joan Brossa.
10. Joan Brossa, *Poema experimental* (1947). Museu Abelló.
11. Joan Brossa, *Cerilla* (1960). Fundació Joan Brossa.
12. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965).
13. Joseph Kosuth, *One and Three Hammers* (1965).
14. Joan Brossa, "Lletra amb suplement", Serie *Poemes habitables* (1970), versió preliminar. Fundació Joan Brossa.
15. Joan Brossa, "Lletra amb suplement", Serie *Poemes habitables* (1970), versió publicada. Fundació Joan Brossa.
16. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *U no és ningú* (1979). Fundació Antoni Tàpies.
17. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *Nocturn matinal* (1970). Fundació Antoni Tàpies.
18. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *Darrière le miroir, núm.180* (1969), detall. Fundació Antoni Tàpies.
19. John Cage, Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print* (1953), detall.
20. Joan Brossa, dos pàgines de una libreta de *Imatges hipnagògiques* (1941-1942). Fundació Joan Brossa.
21. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.

22. Joan Brossa, *Fum* (pensada en 1970, realizada en 1982). Fundació Joan Brossa.
23. Joan Brossa, traducció del poema de Francis Picabia, *Bouches*. Cuaderno autógrafo de 1941, titulado *Dadá*. Fundació Joan Brossa.
24. Folleto de la exposició *Dau al Set*, que tuvo lugar en la Sala Caralt de Barcelona en octubre de 1951. Fundació Joan Brossa.
25. Folleto de la exposició *Devenir de l'Abstraction. Espaces Abstraits*, que tuvo lugar en la Galerie Stadler de París en enero-febrero de 1967. Fundació Antoni Tàpies.
26. Folleto de la exposició *Concept & Content. Cage, Thompson, Tàpies*, que tuvo lugar en la Martha Jackson Gallery de Nueva York en enero de 1972. Fundació Antoni Tàpies.
27. Joan Brossa, *La premsa franquista, en vuit notícies* (1964), versió preliminar. Fundació Joan Brossa.
28. Poema perteneciente a la *Suite de poesia visual* realizada en 1959. Fundació Joan Brossa.
29. Poema perteneciente a la *Suite de poesia visual* realizada en 1959. Fundació Joan Brossa.
30. Poema perteneciente a la *Suite de poesia visual* realizada en 1959. Fundació Joan Brossa.
31. Joan Brossa, Poema hipnagógico con un elemento visual. Libreta de *Imatges hipnagògiques* (1941-1942). Fundació Joan Brossa.
32. Joan Ponç, *Carrer sense cap mèrit arqueològic* (ca.1951). Colección Salvador Riera.
33. Folleto de la exposició *Leopold Pomés. Fotografías*, que tuvo lugar en las Galerías Layetanas en 1955.
34. Leopoldo Pomés, *Ballarina* (1954). Fotografía que formaba parte de la exposició *Leopold Pomés. Fotografías*.
35. Marcel Broodthaers, *La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* (1957).
36. Joan Brossa, bocetos para *El cop desert* (1944). Fundació Joan Brossa.

37. Joan Brossa, *Escorça* (1943). Fundació Joan Brossa.
38. Joan Brossa, *Poema experimental* (1951). Fundació Joan Brossa.
39. Joan Brossa, *Poema objecte* (1956). Escaparate de la Sastrería Gales, Paseo de Gracia, Barcelona. Fundació Joan Brossa.
40. Joan Brossa, *Nocturn I* (1967). Fundació Joan Brossa.
41. Joan Brossa, *Celest* (1967). Fundació Joan Brossa.
42. Joan Brossa, *Mitjanit* (1986). Colección Galería Carles Taché.
43. Ángel Ferrant, *Pescador de Sada* (1945). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.
44. Ángel Ferrant, *Suspiro de buzo* (1945). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.
45. Ángel Ferrant, *Mujer alegre y coqueta* (1948). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.
46. Ángel Ferrant, *Maternidad* (1949). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.
47. Joan Miró, *Femme* (1949). Fundació Joan Miró, Barcelona.
48. Joan Miró, *Personnage et oiseau* (1966). Fundació Joan Miró, Barcelona.
49. Joan Miró, *Femme assise et enfant* (1967). Fundació Joan Miró, Barcelona.
50. Joan Miró, *Projecte per a monument* (1951). Fundació Joan Miró, Barcelona.
51. Joan Brossa, *Tap* (pensada en 1968, realizada en 1982). Fundació Joan Brossa.
52. Joan Brossa, *Poema-objecte 81* (1975). Colección Galería Joan Prats.
53. Joan Brossa, *L'amor de la modista* (1969). Fundació Joan Brossa.
54. Joan Brossa, *Efímer* (1969).



## Nota preliminar

Mi encuentro con la obra de Joan Brossa, fue un "encuentro fortuito". Es probable que no tan hermoso como el de la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, pero un encuentro al fin y al cabo. Tuvo lugar en una página de la revista *Lápiz* y el único rastro de dicho acontecimiento, una breve nota en una hoja de cuaderno que reza "Joan Brossa: es catalán".

Este azaroso descubrimiento ha permanecido soterrado, arrinconado, y se ha mostrado esquivo cuando, en medio de las dudas, intentaba esbozar cuál había sido el punto de partida de mi elección por Brossa para mi tesis doctoral. De repente, y sin buscarla, la respuesta emergió al requerirme alguien el porqué de mi interés por el poeta, y dónde lo había descubierto.

Tal y como sucede en su obra, que cuando crees olvidada una figura poética, una imagen o una palabra, ésta vuelve a aparecer, transformada en otra cosa o puede que igual pero en diferente contexto, la curiosidad que aquella pequeña reproducción me causó volvió a hacerse presente. Recordé que la pregunta que me surgió entonces fue la de por qué la obra de aquel señor, que respondía a la etiqueta de poeta, se me mostraba como un "algo" con un claro interés por lo visual. Pero, de esta única pregunta han ido sucediéndose múltiples y con ellas la necesidad de encontrar respuestas, así como, de explicar las cosas de otro modo. En definitiva, el ansia de mostrar, no tanto un modo diferente de ver a Brossa, sino una manera particular de explicarlo.

\*\*

Quisiera manifestar mi agradecimiento a María Martín Velázquez del Centro de Documentación del Museo Patio Herreriano, a Glòria Domènech y Silvia Pascual de la Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, a Borja González Riera del Centro de Documentación de la Fundación-Museo Oteiza Fundazio-Museoa y a los Departamentos de Conservación de la Fundació Miró de Barcelona y de la Fundació Municipal Joan Abelló. Mención aparte merece la Fundació Joan Brossa, especialmente Pepa Llopis (de manera póstuma), Mercè Centellas y Glòria Bordons porque con su solicitud y generosidad han contribuido a hacer de mi investigación en el archivo un placer. También quisiera acordarme de Llorenç Mas Bancells, documentalista de la misma institución, quien, con su memoria privilegiada, trabajo impecable y cordialidad, ha sido de inestimable ayuda.

Mi agradecimiento también a Alain Arias-Misson, Josep M. Mestres Quadreny y Arnau Puig por la amabilidad con la que me han atendido y por las valiosas informaciones que me han facilitado.

No me olvido de los profesores de los cursos de doctorado en los que comenzó a perfilarse el presente estudio, ni de todos aquellos que en momento u otro se han interesado por el estado de mi investigación. Tampoco de Joan, que ha creído siempre en mis posibilidades y me ha animado a no renunciar. Ni de Natxo, a quien agradezco no sólo sus continuas relecturas y revisiones del texto, que también, sino sobre todo su apoyo incondicional y su manera estoica de aguantar largas horas de divagaciones teóricas sobre Brossa.

En otro nivel, una mención especial y mi más sincera gratitud para Fèlix Fanés, director de esta tesis, por haber aceptado dirigir este trabajo, por haberme dedicado parte de su tiempo, por su exigencia, por las conversaciones enriquecedoras que sobre el tema hemos mantenido y sobre todo por ser para mí estímulo y punto de referencia fundamental.

Este trabajo está dedicado a mis aitas, Asun e Isidoro.

## Introducción

El número 62, relleu gòtic  
El número 88, relleu romà  
El número 77, capitell  
El número 87, tros de cornisa  
El número 45, tros de motllura  
I els números 20, 19, 40, 39, 36  
i 37 indiquen escultures gregues

*Museu* (s.f), Joan Brossa<sup>1</sup>

La clasificación de los elementos artísticos enumerados en este poema de Joan Brossa podría tener un equivalente en su producción creativa. Así, a su poesía se le asignaría un número, otro a sus guiones cinematográficos, un tercero a su teatro irregular, otro a sus objetos y un quinto a su poesía visual, por ejemplo. Clasificación, por otro lado, totalmente factible si no fuese porque resulta imposible obviar el hecho de que el propio Brossa aseguraba que él era siempre poeta<sup>2</sup> ya que su premisa era clara: todo es poesía porque de todo puede hacerse poesía. O dicho de otro modo, todo lleva en sí mismo, en su naturaleza, la esencia de lo poético. Por lo

---

<sup>1</sup> J.BROSSA, "Museu" (s.f) en J.BROSSA, *La memòria encesa: mosaic antològic*, Barcanova, Barcelona, 1998, p.141.

<sup>2</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates" en J.COCA, *Joan Brossa, Oblidar i caminar*, La Magrana, Barcelona, 1992, p.47-48. Esta entrevista fue publicada por primera vez en J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Pòrtic, Barcelona, 1971.

tanto, siguiendo un razonamiento lógico, si él era siempre poeta, su obra debía de ser siempre poesía también. Precisamente a esta misma conclusión llega Pere Gimferrer que, tras afirmar que la obra de Brossa debe entenderse "com un discurs interromput, tant si es tracta de teatre com si es tracta de poesia"<sup>3</sup>, concluye: "estricte, Joan Brossa no ha volgut mai tenir tractes sinó amb poesia"<sup>4</sup>.

Ahora bien, el hecho de que Brossa considerase que aquello que creaba era siempre poesía no impide, por ejemplo, que su obra "Abraçada" (1969-1975)<sup>5</sup> [Fig.1] se asemeje a una de las piezas de esas máquinas imposibles, y de connotaciones eróticas, creadas por artistas como Marcel Duchamp o Francis Picabia [Fig.2]; así como tampoco consigue evitar que la huella dactilar que reposa sobre la pastilla de jabón, de la obra *Sabó brut* (pensada en 1967 y editada en 1982) [Fig.3], no difiera en exceso de la impresa por Robert Rauschenberg en su *Self-Portrait* (1964) [Fig.4]. De hecho, esta posible afinidad entre la obra de Brossa y otros creadores artísticos, no necesariamente y en contadas ocasiones con escritores, es un rasgo reiterativo en el discurso de muchos de los estudiosos que han escrito sobre el poeta, sin diferencias destacables entre los que consideran que su obra es poesía y los que creen que, al menos una parte de su producción, es arte.

De esta forma, según Andrés Sánchez Robayna, algunos de los procesos llevados a cabo por Marcel Duchamp en la elaboración de sus ready-mades, tales como la muestra de objetos sustraídos de la realidad cotidiana, así como la descontextualización a la que es sometida el objeto, las aplicaría Brossa en su obra mediante la "simple transcripció de frases fetes" y el traslado al papel de "enunciats extrets de la llengua col·loquial sense cap mena d'intervenció o

---

<sup>3</sup> P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Calç i rajoles*, Edicions 62, Barcelona, 1971, p.6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>5</sup> J.BROSSA, "Abraçada" en J.BROSSA, *Askatasuna. Els entra-i-surts del poeta 1. Roda de llibres 1969-1975*, Alta Fulla, Barcelona, 1983, p.283.

manipulació"<sup>6</sup>. Esta última característica la atribuye Sánchez Robayna a una supuesta crítica de la retórica por parte del poeta, cualidad que, por otro lado, vincula con el desdén a lo retiniano que detecta en los *ready-mades* de Marcel Duchamp<sup>7</sup>. Además, Sánchez Robayna también encuentra analogías entre el trabajo de Brossa y el de figuras como Jiri Kolár, Ian Hamilton Finlay o Marcel Broodthaers por, entre otras cosas, el interés en las posibilidades plásticas y sonoras del lenguaje, llegando incluso a sostener que el poeta catalán mantiene con éstos "una suerte de diálogo secreto"<sup>8</sup>. Diálogo, velado e inconsciente, que Sánchez Robayna ve motivado por esa convicción de Brossa que lo lleva a sostener que su creación es "en todo momento poesía". Certeza que, debido a los continuos cambios de forma de su poesía, lleva implícito lo que el propio Sánchez Robayna ha definido como "la metamorfosis permanente". Un desvío, por otro lado, cuya causa no es exclusivamente que Brossa tenga "en el transformista Frégoli su más perfecto y amado símbolo", sino que el poeta, tal y como recoge Sánchez Robayna, "no admitió nunca que existieran fronteras entre las modalidades artísticas", porque para él, "poemas, piezas teatrales, guiones cinematográficos, objetos, carteles e instalaciones no eran sino variantes de lo poético, mutaciones o metamorfosis del poema imaginario"<sup>9</sup>.

Es la cosificación de la poesía de Brossa el motivo por el cual Haroldo de Campos no sólo vuelve sobre la figura de Marcel Duchamp, sino que añade a Kurt Schwitters e incluso al movimiento surrealista a su argumentación. Al fin y al cabo, para éste, tanto los poemas objeto como los poemas visuales de Brossa son ensayos muy cercanos a "la línea del *poème-object*

---

<sup>6</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "Significació de *Em va fer Joan Brossa*" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001, p.105.

<sup>7</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "La poesía sintética de Joan Brossa" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003, p.59.

<sup>8</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "La permanente metamorfosis", *ABC Cultural*, 24 de febrero de 2001, p.37.

<sup>9</sup> *Ibid.*

surrealista, del *ready-made* de Duchamp i del constructivisme dadaïsta de Kurt Schwitters"<sup>10</sup>. Opinión que comparte Daniel Giralt-Miracle que encuentra semejanzas entre la creación plástica de la obra de Brossa y algunas de las prácticas dadaístas y surrealistas. Aunque, para Giralt-Miracle en este campo el poeta fue más allá de los "objets trouvés del surrealisme, dels *ready-made* duchampians o, fins i tot, de l'atzar provocador dels dadaïstes", al tiempo que se muestra convencido de que el poeta "sempre va ser un conceptual avant la lettre, un artista que depurava les idees de la seva obra escrita per portar-les al món de les figures de dues dimensions o dels objectes de tres"<sup>11</sup>. En este mismo sentido, Pilar Parcerisas asegura que Brossa, con su actitud, "encarnó al modelo de poeta de vanguardia, abierto a otras disciplinas y encargado de alentar a los jóvenes a iniciarse en el camino del arte. Su propia obra, principalmente la poesía visual y objetual, constituyó un excelente modelo conceptual porque supuso una reflexión constante sobre el lenguaje desde la economía de medios, con un énfasis especial en los aspectos relativos a los signos y la retórica del lenguaje"<sup>12</sup>.

Antoni Tàpies también describe la obra del poeta como 'antecedente' y 'protagonista' del arte conceptual al considerar que "nadie disientirá en qué parte de la obra poética y de las acciones espectáculo – algunas realizadas en 1948 – de nuestro Joan Brossa han sido un verdadero arte conceptual 'avant la lettre'"<sup>13</sup>. De igual modo, Manuel Guerrero, en un intento de situar la obra de Brossa en el mapa del arte contemporáneo, contextualiza sus "originals creacions" en paralelo a "obres més trencadores de l'avantguarda internacional" al tiempo que

---

<sup>10</sup> H.de CAMPOS, "Joan Brossa y la poesía concreta" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.139.

<sup>11</sup> D.GIRALT-MIRACLE, "Del paper al carrer" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.467.

<sup>12</sup> P.PARCERISAS, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, p.51.

<sup>13</sup> S.MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos*, Akal, Madrid, 2009, p.427.

asegura que el poeta no dej  nunca de investigar en "el llenguatge teatral, parateatral, visual, objectual i cinematogràfic"<sup>14</sup>. Y, en este sentido, aclara que "l'exposició i el catàleg *Joan Brossa o la revolta po tica* pretenen explicar que, en el camí obert per Mallarmé, Duchamp o Breton, paral·lelament a altres obres de l'avantguarda europea posterior a la Segona Guerra Mundial, com les de Cage o Broodthaers, des de Barcelona, Joan Brossa ha estat un dels grans renovadors de la poesia, el teatre i l'art de la segona meitat del segle XX. Un original precursor de la poesia visual, l'art pobre, l'art conceptual i la performance"<sup>15</sup>.

Hacia una dirección semejante a la de Guerrero apuntan Maria Llu sa Borràs y Victoria Combalia en algunos de sus artículos sobre el poeta. En estos escritos ambas recurren a la referencia de numerosos artistas, como si las posibles analogías, tanto formales como conceptuales, respecto a la obra de todos ellos fuesen la clave que pone en valor la obra de Brossa. En este sentido, Borràs cita a artistas tan diversos como Vito Acconci, Marcel Broodthaers, John Cage, Equipo Cr nica,  yvind F hlstrom, Raymond Hains, Donald Judd, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim o Lawrence Weiner. En algunos de los casos, habla de modo genérico, en un intento de reivindicar la figura de Brossa equiparándola a la de otros creadores de la vanguardia internacional. Así, cree que, como artista de la idea que fue, Brossa debería ser considerado "entre els més rellevants de la segona meitat del segle vint. Vull dir que hauria de tenir una consideració com a mínim semblant a la que avui tenen Cage, Broodthaers, Raymond Hains,  yvind F hlstrom o Dieter Roth"<sup>16</sup>. De modo m s concreto, Borràs destaca la relación entre los happenings de Allan Kaprow y las acciones teatrales de Brossa porque sugiere que el poeta catalán "comença per anticipar-se a les accions i

---

<sup>14</sup> M.GUERRERO, "Els poemes habitables (1970) o els signes en llibertat" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta po tica*, op.cit., p.432.

<sup>15</sup> M.GUERRERO, "Joan Brossa o la revolta po tica" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta po tica*, op.cit., p.24.

<sup>16</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps" en AA.VV., *La revolta po tica de Joan Brossa*, op.cit., p.103.

*performances* que sovintegen encara avui en l'art contemporani, amb unes intervencions públiques del propi poeta que anomenava *accions spectacle* les primeres dels quals van tenir lloc l'any 1947. Cal remarcar que els primers *happenings* de Kaprow (alumne de Cage, per cert) s'inicien dotze anys després, el 1959"<sup>17</sup>.

René Magritte y Marcel Broodthaers son de igual modo punto de inflexión en su discurso. Por la manera en la que se refiere a ambos artistas, y también a Öyvind Fåhlstrom, da la sensación de que a través de la observación de la obra de éstos, Borràs se reencontró con la de Brossa. En este sentido, narra cómo durante el montaje de una exposición de Magritte en la Fundació Miró<sup>18</sup> se dió cuenta que "els mecanismes creatius del surrealista belga i els de Joan Brossa, tenien diverses coses en comú", para a continuació describir que "l'exposició s'ocupava justament dels mecanismes de creació de Magritte i quan Brossa va venir a veure-la durant el muntatge perquè volia estar tot sol, me'n vaig adonar, mentre ell observava atentament una a una totes les imatges, que tots dos, Magritte i Brossa, seguien mecanismes de creació força semblants: trobar la sorpresa i el misteri, manipular el llenguatge, observar la trobada inesperada de dos objectes que mai veiem junts, posar en evidència la metamorfosi d'un objecte. Amb l'excepció, potser, d'un mecanisme característic de Magritte, del quadre dins del quadre. A més tots dos bevien en les fonts populars i tractavem de expressar-se en llenguatges entenedors per a tothom. Però a més Brossa partia dels jocs de prestidigitació, del transformisme o de l'observació del funcionament de les joguines mecàniques"<sup>19</sup>. Algo semejante le ocurre con Marcel Broodthaers tras haber visto su obra en una gran exposición en París a principios de los

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>18</sup> Se trata de la muestra *Magritte* que, comisariada por la propia Maria Lluïsa Borràs, tuvo lugar en la Fundació Joan Miró entre el 19 de noviembre de 1998 y el 7 de febrero de 1999.

<sup>19</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps", *op.cit.*, p.105.

70<sup>20</sup>. En este caso, Borràs defiende que si Brossa "tingués (hagués tingut) una comprensió i un suport per part dels estaments catalans, semblant al que sempre va rebre de part dels estaments flamencs Marcel Broodthaers (amb qui tantes i tantes coses en comú té), avui tindria el lloc que es mereix en l'àmbit de l'art idea"<sup>21</sup>. Por último, en cuanto a exposiciones se refiere, cita la recuperación por parte del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)<sup>22</sup> de una figura como Öyvind Fåhlström, que considera muy cercana a la de Brossa por ser el primero también "poeta, dramaturg" y por encima de todo "enamorat del llenguatge"<sup>23</sup>. Una querencia que le hace recordar al francés Raymond Hains con el que el nexo de unión sería, una vez más, la propuesta "d'explorar el món mitjançant el llenguatge" aunque éste sea "mundialment conegut pels *decollages*"<sup>24</sup>.

Por la supuesta importancia concedida por Brossa al concepto, a la idea, Borràs evoca a artistas como Donald Judd, Lawrence Weiner, Vito Acconci, Dennis Oppenheim o Bruce Naumann. Mientras del primero destaca no tanto el interés por lo geométrico sino más bien el hecho de que "tots dos tenen en comú haver-se radicalitzat en el concepte de situar la idea per damunt la factura, creient que era perfectament vàlid que l'artista fes una obra sense ni tocar-la amb les mans"<sup>25</sup>, del resto reseña que son el contexto perfecto en el que situar la obra plástica de Joan Brossa. Así, para Borràs, esta parte de la producción del poeta hay que situarla "en el si de la brillant generació de conceptuals nascuts al voltant dels anys quaranta entre els que cal

---

<sup>20</sup> Puede estar hablando de la muestra *18 Paris IV.70* que, organizada por Michel Caura y Seth Siegelau, ocupó un espacio temporal en la calle Mouffetard de París durante el mes de abril de 1970.

<sup>21</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps", *op.cit.*, p.114.

<sup>22</sup> Se refiere a la exposición *Öyvind Fåhlström* que tuvo lugar en el MACBA entre el 18 de octubre de 2000 y el 8 de enero de 2001.

<sup>23</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps", *op.cit.*, p.114.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>25</sup> *Ibid.*

destacar els nord-americans Lawrence Weiner, Vito Acconci o Dennis Oppenheim, generació que té com a figura cabdal, Bruce Naumann nascut el 1940<sup>26</sup>.

Y, por último, en una maniobra que ha definido como "afinitats amb els artistes del seu temps d'àmbit occidental", Borràs concluye que el sentido crítico y comprometido de Brossa "permeten allunyar-lo de l'objecte surrealista i situar-lo no massa lluny com semblaria dels realismes crítics, de la pintura d'un Arroyo o d'un Equip Crònica" porque, argumenta, "encara que el seu llenguatge no és el realisme, moltes de les seves propostes visuals, tenen a l'origen una crítica, més o menys radical, que pot anar de la ironia al sarcasme"<sup>27</sup>. Divergencias las que observa Borràs entre los objetos surrealistas y los de Brossa que, sin embargo, no impiden que ésta determine que al experimentar con diferentes lenguajes artísticos el poeta "recull l'herència del moviment dadà, que va trencar tota barrera entre les arts (...) I així conrrea les arts plàstiques en diverses formes d'expressió innovadores: el poema visual (a mig camí encara entre plàstica i la poesia), la *performance*, l'escultura objecte o les instal·lacions"<sup>28</sup>.

Victoria Combalia coincide en muchos de los nombres, y movimientos, apuntados anteriormente, tales como Marcel Duchamp, René Magritte, Marcel Broodthaers, el surrealismo o el arte conceptual, y también añade otros nuevos. Este es el caso de Joan Miró, Francis Picabia, Max Ernst, Joseph Cornell, Andy Warhol, Monica Brandmeier, el grupo Zaj o el movimiento Fluxus. Sin embargo, a pesar del gran número de correspondencias que evoca, en su artículo "Joan Brossa dintre de l'avantguarda internacional" publicado en 2001, Combalia previene de lo siguiente: "sempre que abordava el difícil tema de les influències, Brossa es referia – en arts plàstiques – a uns quants noms clau; tota la resta van ser evasives. Parlava de Miró com del seu pare espiritual i del dadà i el surrealisme en general com del seu gran motor estètic fins i tot ideològic. Però, malgrat que un estudi de la seva biblioteca ens donarà potser en

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.114-115.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.104.

el futur alguna nova pista, no crec, sincerament, que Brossa conegués altres noms i altres obres més enllà dels artistes importants, com Marcel Duchamp, Max Ernst, René Magritte, Joseph Cornell..."<sup>29</sup>.

Pese a ello, una vez realizada la advertencia, Combalia se aventura en sendos artículos, uno publicado el mismo año que el citado y otro escrito con anterioridad, a la exposición de supuestas influencias y afinidades de la obra de Brossa respecto a la de otros creadores. De esta forma, si para Isidre Vallès los poemas objeto del poeta deben enmarcarse en una tradición que incluye a artistas como Marcel Duchamp o Joan Miró<sup>30</sup>, Combalia considera que Brossa encontró en este último "la poética de los materiales diversos y la importancia del subconsciente"<sup>31</sup>. Ahora bien, reafirmando lo apuntado por Vallès, Combalia cree, además, que hay mecanismos en las obras del poeta que son propios de artistas como Duchamp, Miró o Broodthaers. En este sentido, asevera que algunos aspectos de la obra de los tres primeros participan, como a su vez ocurre con la del poeta, del dadá, del surrealismo y del neodadá, respectivamente, y que de hecho, la trayectoria de todos ellos puede inscribirse en "la corriente analítica que atraviesa el siglo XX, una corriente en la que otros nombres destacados serían los de Magritte, George Brecht o los protagonistas del arte conceptual y neoconceptual, teniendo en común todos ellos la importancia concedida a la idea, al aspecto mental, en la obra de arte"<sup>32</sup>.

Por otro lado, Combalia relaciona los objetos del poeta con los de otros artistas cuya obra es una "mezcla de neodadá y neo-pop, algunos con una problemática conceptual", como es el caso de "H.Steinbach, R.Trockel, Jeff Koons, A.Lemieux, de los más jóvenes Schietekar o

---

<sup>29</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa dintre de l'avantguarda internacional" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.168.

<sup>30</sup> I.VALLÈS I ROVIRA, *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Alta Fulla, Barcelona, 1996, p.114.

<sup>31</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista" en AA.VV., *Brossa 1941-1991*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p.25.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.22.

Monica Brandmeier" y el de "los participantes de la curiosa y reciente muestra neoyorquina "Reconnaissance" (Simon Watson Gallery, New York, 1990), en la que se pedía a los artistas "escoger objetos de la realidad, presentarlos en la galería y devolverlos a su lugar de origen". Sin embargo, matiza, "lo que diferencia a Brossa de todos ellos es, creo yo, la mezcla de contención e ironía, y un mundo de objetos que están al alcance de la mano. A veces pienso que existen concomitancias, asimismo, entre su obra y el *Nouveau Roman* de los años cincuenta: la de Brossa también es una escuela de la mirada que se fija en lo banal, desdeña a los héroes y rompe convenciones de género. Pero Brossa, además, implica al espectador, lo sorprende"<sup>33</sup>.

Como ya hiciera Sánchez Robayna, Combalia también subraya el interés del poeta por lo cotidiano y lo ilustra citando uno de los tres poemas que Brossa escribió para la revista *Algol* en el que se vale de extractos de un catálogo comercial para su configuración. Un mecanismo que a Combalia le trae a la memoria la obra de Francis Picabia en "la que simplemente se reproduce una suma como evocación de un ejemplo de "vida cotidiana" elevada a la categoría de arte"<sup>34</sup>. En un proceso inverso al descrito, por el contrario, y poniendo como ejemplo algunas de las *suites* de poesía visual que Brossa realizó en 1959, Combalia resalta la facultad del poeta para cargar de poesía lo más nimio. Algo que "lo acerca a la estética de Beuys" que, asegura, "Brossa desconocía por esas fechas"<sup>35</sup>. Además, precisamente en una de esas *suites*, compuesta por la palabra cerilla, su dibujo y una cerilla real pegada sobre el papel, el poeta, según Combalia, "precede en varios años a la famosa *One and Three Chairs* (*Una y tres sillas*, 1965) del artista conceptual Joseph Kosuth, en la que aparece la palabra silla, la fotografía de la silla y la silla real, es decir, tres realidades de un objeto: su presencia material, su representación icónica y su definición lingüística"<sup>36</sup>. Una propuesta, por otro lado, que Brossa desarrolla en

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>36</sup> *Ibid.*

otras ocasiones. Entre los ejemplos, el poema *Màgic cinema* y la obra *Sainet* perteneciente al conjunto de obras recogidas en *Postteatre*. En el primero, a diferencia de lo que ocurre en la *suite* sacada a colación por Combalia, Brossa juega con la capacidad "visual" y "metafórica" de las palabras para invocar objetos, presencias, distintas realidades. Y todo ello a través de la propia escritura que es la que está reclamando, o no, la vulneración del espacio bidimensional de la página:

Poso cigarreta.

M'apropro a vosaltres

amb el mot escrit

i em faig donar foc de debo.

Vosaltres

em doneu un mocador i vet aquí

que el mocador inexplicablement

us desapareix de les mans

per trobar-se escrit en aquest

paper.

Tot seguit

poso cadira i heus

aquí que teniu a les mans

una cadira veritable.

Finalment

jo entro al poema,  
i aquí em teniu projectat  
tot sencer<sup>37</sup>.

En lo que respecta a la segunda, al ser ésta una acción espectáculo, la obra no sólo no rechaza la representación sino que la hace posible. Además, a diferencia de lo que sucede con el poema, en el que la voz escogida por Brossa es el "yo", en la pieza teatral se desproviste a sí mismo de ese protagonismo explícito al incluir a un actor o individuo que será el encargado de llevar a cabo la acción. Un recurso, por otro lado, que, tal y como se recoge en un capítulo posterior, es utilizado por el poeta en un intento de "evolucionar" de la poesía al teatro. En todo caso, la acción de esta segunda obra discurre de este modo: el público se ha de sentar en unas sillas que están dispuestas en filas paralelas. Tras una pausa entra un hombre que muestra un papel con la palabra SABATA. A continuación, y tras deshacerse del papel, enseña una fotografía de un zapato de hombre que acaba dejando también para mostrar al público un zapato, primero de un lado y del otro, después. El final de la obra la marca el segundo lado del zapato mostrado al público, ya que en éste aparece escrita con tiza la palabra TELÓ<sup>38</sup>.

Son precisamente algunas de las acciones espectáculo de Brossa las que a Combalia le hacen invocar ejemplos como los de Andy Warhol, el grupo Zaj, Fluxus o los happenings. Tanto es así que subraya "las concomitancias" de estas obras de Brossa "con ciertas obras vanguardistas posteriores (Fluxus, grupo Zaj, etc.) realizadas en Europa o incluso con la "ausencia" de trama de las películas de Warhol"<sup>39</sup>. En este sentido, argumenta Combalia que el

---

<sup>37</sup> J.BROSSA, "Màgic cinema" en J.BROSSA, *El Saltamartí (1963)*, Proa, Barcelona, 1986, p.89.

<sup>38</sup> J.BROSSA, "Sainet" en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962*, Edicions 62, Barcelona, 1978 p.405-406.

<sup>39</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.40.

poeta calificó a su obra teatral "como 'poesía escénica', para no confundirla, según decía, con el teatro tradicional". Mas, en su opinión, "estas piezas podrían ser fácilmente vistas como antecedentes de las acciones y de los happenings de los años cuarenta y sesenta, o bien – algo que nadie ha hecho – compararlas a las acciones Fluxus, si no supiéramos que antes ya habían tenido lugar los "segmentos de vida" de ciertas obras de teatro futurista italiano (pensemos tan sólo en la "lluvia de cigarrillos" de Fortunato Depero, de 1918 o en todo el "Teatro sintético futurista" que resumía en una sólo acción o gesto una obra teatral) y el dadaísmo y surrealismo". Pese a todo, concluye, "ello no impide pensar en la insólita figura de Brossa, completamente solo en medio del academicismo español más rancio de la posguerra, subvirtiendo la idea de "trama" y de "argumento" así como sus correlatos de unidad espacial y temporal"<sup>40</sup>.

Finalmente Combalia menciona a Magritte, al que relaciona con Brossa por el gran interés que el poeta exhibió por el lenguaje. Así, según su criterio, "en cuanto al interés por el lenguaje manifestado por Brossa, un gran precedente podría ser Magritte; sin embargo, su caso es ligeramente distinto en cuanto este último explora y manifiesta la no correspondencia entre lenguaje y realidad, entre signos verbales, iconos e índices... la palabra *camí* (camino) escrita en la plantilla de un zapato, como hace Brossa. Es como si Brossa ya hubiera asimilado la lección magrittiana y se lanzara a un nuevo juego de sinécdoques y metonimias. De hecho, su operación está más cerca de Duchamp bautizando a su urinario "Fontaine" ("Fuente"), que de Magritte"<sup>41</sup>.

En conclusión, Combalia determina que "de hecho Brossa es un dadaísta por su espíritu provocador y por la cotidianidad y simplicidad de los materiales que emplea; es un surrealista por la yuxtaposición de elementos dispares con los cuales construye sus objetos-poema, y es un conceptual *avant-la-lettre* – o un artista analítico, si se prefiere la expresión – por la importancia

---

<sup>40</sup> V.COMBALIA, "Interpretando a Joan Brossa", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm.173, 2001, Madrid, p.40.

<sup>41</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.39.

concedida al lenguaje en sus obras y por la vertiente (y exigencia) conceptual de su trabajo" <sup>42</sup>.

Sin abandonar la senda de lo conceptual, o mejor dicho de lo lingüístico, John London relaciona la obra de Brossa con la de Richard Hamilton y de manera más general con el surrealismo, el pop art y el conceptual. En cuanto al símil respecto al primero, habla de manera concreta de dos poemas objeto de 1989 donde puede leerse la palabra "red" y la palabra "blue" impresas en color azul y rojo, respectivamente y en el otro es la palabra "blau" que está en rojo y la palabra "vermell" en azul. Para London existe en esta obra una especie de "diàleg, o una lluita, entre la llengua verbal i la imatge, però ara comunicat simultàniament dins el mateix marc". Rasgo que éste ve próximo, no únicamente al "pop art més crític (a l'obra d'artistes com Richard Hamilton), on la publicitat comercial es considera artísticament: l'artista canvia el missatge original de consum i, moltes vegades, el producte"<sup>43</sup>, sino también al surrealismo y al conceptualismo a los que, según su opinión, Brossa está ligado desde una perspectiva lingüística. Además, considera que los poemas objeto "constitueixen també un lligam entre el Conceptualisme i el Surrealisme (malgrat la diferència entre Brossa i les fotografies de *Minotaure*)" por el hecho de que "les idees i els temes dels dos moviments importaven més que qualsevol coherència visual o estilística"<sup>44</sup>.

En esencia, todos los argumentos expuestos en esta introducción responden a rasgos diferenciados. En efecto, unos son de carácter conceptual y teórico, otros, de tipo formal y estilístico. En este sentido, mientras los primeros responden a un interés por contextualizar a Brossa, y a su obra, en el entramado del arte contemporáneo, entre los segundos llama especialmente la atención el hecho de que se destaque el interés de Brossa por el lenguaje como esa peculiaridad que lo hace semejante a otros artistas. Al referirse a la pintura de Joan Miró,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>43</sup> J.LONDON, *Contextos de Joan Brossa, L'acció, la imatge i la paraula*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010, p.161.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.158.

Antonio Monegal destaca que cuando el pintor integra la palabra en el cuadro la representación pictórica se ve amedrentada por la penetración en el campo pictórico de un elemento irritante<sup>45</sup>. A lo que añade Monegal, haciendo uso para ello de una cita de John C. Welchman, que "la invasión del texto en el espacio pictórico es la más discontinua y la más subversiva de todas las oposiciones entre "lenguajes", a pesar de su admisión en el mismo material – que el de los otros elementos pictóricos"<sup>46</sup>. Si se aplica este principio a la obra de una figura como la de Brossa, que se define a sí mismo como poeta, la pregunta que surge es la siguiente: ¿qué tiene de particular su interés por el lenguaje? ¿No es acaso la palabra su herramienta artística por excelencia? Además si, como apunta Antonio Monegal, "Brossa en comptes de desplaçar-se de les arts visuals cap al llenguatge, fa el camí contrari"<sup>47</sup>, ¿no sería interesante interrogarse acerca del empleo de mecanismos propios de esas "artes visuales" en su obra?, ¿por qué no invertir la máxima y cuestionarse acerca de cuáles son esos elementos externos a la poesía que lo acercan, y en ocasiones también lo alejan, a estos y otros creadores o corrientes artísticas? ¿Por qué no analizar cómo aplica Brossa esos elementos externos a la literatura en su obra? Y, en definitiva, ¿por qué no estudiar cuál es la relación que Brossa establece con las artes visuales y cómo ha llegado a esa relación para poder así determinar qué es lo que aportan los diferentes lenguajes artísticos a su obra poética?

Sin duda, para Brossa las artes se interfieren y enriquecen mutuamente<sup>48</sup>. Tanto es así que ha llegado a proclamar que el arte es "com el vèrtex d'una piràmide, les facetes de la qual simbolitzen cadascun dels diferents codis expressius"<sup>49</sup>. Fue este convencimiento, más que

---

<sup>45</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998, p.140-141.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>47</sup> A.MONEGAL, "La cosa poètica" en AA.VV, *La revolta poètica de Joan Brossa, op.cit.*, p.127.

<sup>48</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates", *op.cit.*, p.62.

<sup>49</sup> *Ibid.*

ningún otro, el que lo llevó a apostar por una "paleta con muchos colores"<sup>50</sup> y a no comprender el caso de ciertos críticos que sólo se interesan por un único género ya que, para él, los géneros artísticos son medios diferentes para expresar una misma realidad<sup>51</sup>. Por ello, cabría reformularse qué es lo que Brossa entiende por poesía o preguntarse si realmente su "medio expresivo" es sólo uno de esos vectores de la pirámide que convive con las demás artes o si bien, sin atender a la línea que las separa, ésta ha tendido a mezclarse con las demás. Una coyuntura, la de la posible "impureza", que facilita establecer un punto intermedio entre el análisis de la obra de Brossa desde una perspectiva puramente filológica, sin atender a sus escarceos plásticos, y la meramente artística que obviaría, a su vez, a la literaria.

La inquietud por dar respuesta a las preguntas anteriormente formuladas obliga a una especial atención sobre aquellos aspectos de su obra que parecen coquetear con lo visual. Su condición de poeta, sin embargo, es un hecho que no conviene olvidar. Es en su poesía donde han quedado atrapadas las huellas de lo ajeno. Rastros presentes en sus objetos, carteles o poemas visuales pero también en ese "bosque de papel", de apariencia salvaje e impenetrable, que forman sus manuscritos. Estos se revelan como un territorio frondoso en el que pueden observarse, impresas sobre la páginas, las marcas de la minuciosa obsesión del poeta. Sus trazos, sus dibujos, sus tachones, las palabras escritas una vez y otra, las correcciones, las autorreferencias, las reformulaciones. En síntesis, la reflexión constante acerca del proceso a través del propio proceder.

Reclamaba Victoria Combalia que la biblioteca personal de Brossa fuese la herramienta que permitiese dar respuesta a las supuestas influencias artísticas presentes en la obra del poeta.

---

<sup>50</sup> "Un poeta actual-actual, de hecho, no de edad, dispone, si quiere y puede, de una paleta con muchos colores". Declaraciones de Joan Brossa en C.VITALE, "Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo", *Menú. Cuadernos de poesía Juan Carlos Varela*, núm.5, octubre 1990, p.34.

<sup>51</sup> Afirmaciones de Joan Brossa en A.MOLINA, "El arte es un instrumento de penetración en el conocimiento humano", *Baleares*, 1 de diciembre de 1968. Citado del extracto de la entrevista reproducido en J.BROSSA, *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972, p.108.

En este caso los libros de esa biblioteca han sido en cierto modo relegados por otros documentos de su archivo personal, sin por ello dejar de ser útiles en el quehacer que ocupa a la presente investigación, más inclinada a centrar especialmente la atención sobre las obras, así como en los múltiples ensayos que las preceden. En la selección que a lo largo del texto se despliega se ha realizado una apuesta por aquellas piezas que, por un motivo u otro, de mejor manera ilustran la querencia de la obra de Brossa por las artes visuales. La intención de este planteamiento, el de estudiar cómo funcionan estas obras, cómo se manifiestan, cómo significan – si es que han de significar –, responde al convencimiento de que más que las múltiples relaciones que pueden establecerse respecto a otros creadores de prestigio internacional, la clave que permite determinar el valor de la propuesta artística de Brossa está en su propia obra.

En este contexto, el presente estudio transita a través de múltiples territorios. Comienza con el análisis de su poesía visual y continua con un breve estudio sobre la relación de Brossa con el arte y literatura de vanguardia en el que se esboza, también, la aparente evolución diferenciada entre la obra del poeta y la de algunos de los artistas de su círculo. Después, el discurso se centra en el supuesto punto de inflexión que al parecer experimenta su obra en el año 1951 con la publicación de su libro *Em va fer Joan Brossa*. Además, el estudio se detiene, a su vez, en el uso por parte del poeta de la cotidianidad como materia artística, en la relación de su poesía – en todas las formas que ésta adquiere – con lo onírico y lo inconsciente, en la incrustación de lo real en sus obras a través de procesos que recuerdan a la técnica del collage, así como en la estructuración de la realidad a través de la fotografía y el cine, y también en la posible configuración de una obra caracterizada por la yuxtaposición mediante métodos cercanos al montaje cinematográfico. A continuación, la investigación deambula a través de la obertura de su poesía hacia la "cuarta dimensión del poema", el interés del poeta por el movimiento, el estudio de sus obras de teatro irregular – centrandó la atención de modo especial en los ballets y, en menor medida, en otras piezas como los striptease por ser éstos la muestra de

cómo entiende Brossa la confrontación entre alta y baja cultura –, para acabar concluyendo en la escritura cosificada de sus poemas objeto y la relación de estas piezas con la obra escultórica de Ángel Ferrant y Joan Miró.

Al fin y al cabo, un recorrido que intenta trazar el interés de Brossa por despojar a su poesía de los límites a los que la somete el espacio limitado de la página en blanco, con la firme voluntad de que pueda trascender a nuevos territorios. Un deseo que comienza por mostrarse esquivo en su poesía visual, que resulta más perceptible en sus guiones de cine y en sus obras de teatro irregular y que es rotundo en sus poemas objeto. La evolución del relato adquiere, entonces, la forma de una línea recta. No ocurre lo mismo con la obra de Brossa, dada su clara tendencia a girar sobre sí misma de manera constante. De esta forma, por muy clarificadoras que pretendan ser las teorías que acompañen a su creación, el hecho de que el interés por lo visual lo lleve de la palabra a la imagen, al objeto incluso, no excluye que la imagen o el objeto lo devuelvan de nuevo a la palabra. Así, su obra acaba por formar una especie de estructura circular paradójica que más que cerrar abre sin fin el proyecto.

Esta sensación de que la obra de Brossa se encuentra cómoda en lo abierto, termina por envolver al que la observa, al que intenta teorizar también, sumergiéndolo en un territorio indeterminado y en constante transformación en el que se suceden ideas, digresiones y conceptos que, lejos de conseguir un resultado inequívoco, funcionan a modo de retazos que se superponen los unos a los otros hasta formar la composición final. Una composición, por otro lado, que tampoco está necesariamente acabada ya que su carácter fragmentario permite múltiples posibilidades. En cierto sentido es como si Brossa hubiese llevado hasta tal extremo su inclinación por los discursos antinarrativos que incluso las teorías ajenas sobre su obra parecen abocadas a alejarse de la narrativa convencional. De hecho, las páginas que siguen, pese a estar enfocadas a resolver un objetivo concreto – determinar cuál es la relación que Brossa y su obra establecen con las artes visuales y de qué manera asimila y aplica sus procesos –, no constituyen

una excepción, y también se han visto atrapadas en ese sutil y todopoderoso - un punto infernal - mecanismo brossiano.



Fig.1. Joan Brossa, “Abraçada” (1969-1975), *Els entra-i-surts del poeta 1* (1983).

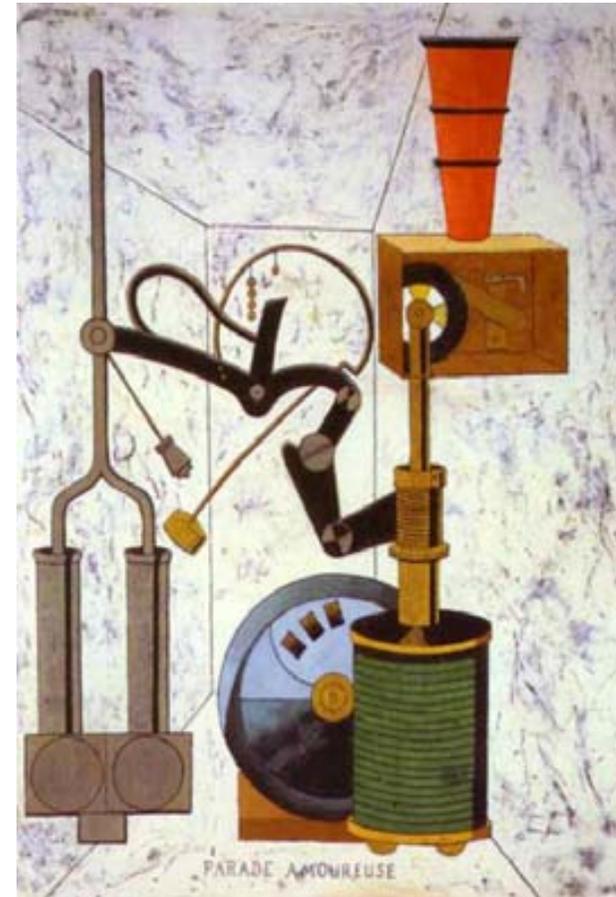


Fig.2. Francis Picabia, *Love Parade/Parade amoureuse* (1917).

Colección privada.

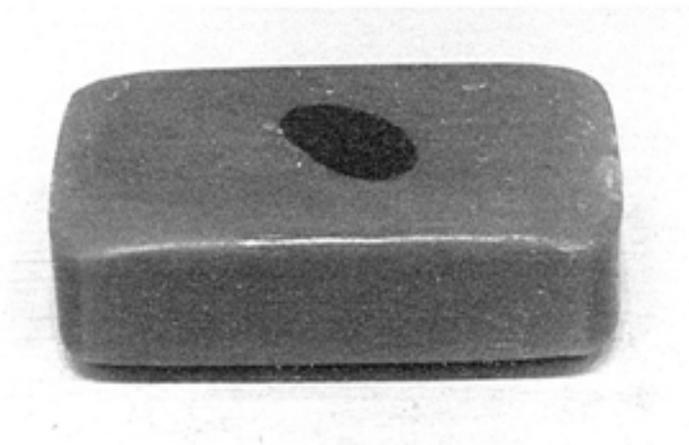


Fig.3. Joan Brossa, *Sabó brut* (pensada en 1967, editada en 1982).

Fundació Joan Brossa.



Fig.4. Robert Rauschenberg, *Self-Portrait* (1964).

## 1. El binomio palabra-imagen en la obra de Brossa

Para el poeta el espacio vacío de la página en blanco está reservado a la palabra escrita. Los poemas experimentales escritos por Brossa entre los años 1941 y 1942, no son una excepción<sup>1</sup>. Claro que el orden horizontal, y en línea recta, que se le presupone a la escritura aparece aquí alterado. Si se tiene en cuenta lo coincidente de las fechas entre estos poemas y las imágenes hipnagógicas puede deducirse lo siguiente: "la libertad" de las imágenes que surgen en el estadio de duermevela es aplicada, en estas obras, a través de la disposición de las palabras en toda la superficie del marco que constituye la página. Por algo Brossa luchó desde un principio, tal y como apunta Pere Gimferrer, contra los límites de la poesía tradicional. Una lucha que describe como característica de la lírica moderna, y que, según sus palabras, comienza con las investigaciones sobre el espacio tipográfico de Mallarmé y que será el signo de la confluencia de la poesía con las artes visuales que caracterizará los movimientos de vanguardia<sup>2</sup>.

En efecto, en las décadas de los 20 y 30 se producen importantes cambios derivados de las nuevas propuestas e ideas provenientes del futurismo en Italia, de De Stijl en Holanda, del dadaísmo en Suiza, Alemania y Francia, y de los suprematistas y constructivistas rusos. Así pues, en su búsqueda y entusiasmo por el movimiento y el dinamismo, los futuristas fueron los primeros en romper con la horizontalidad lineal que los tipos móviles de la imprenta imponían a la composición de la página. En este sentido, Ferran Bach y Rob Berkel apuntan al Manifiesto

---

<sup>1</sup> Como sucede con uno de los poemas objeto de Brossa (*Poema experimental* del año 1951) que pudo verse en la exposición del grupo Dau al Set en la Sala Caralt en 1951, el poeta ha denominado a estas obras "poemas experimentales" y no visuales. El propio Brossa explica el porqué: "Llavors la paraula visual encara no entrava en joc; jo en deia poema experimental". Declaraciones de Joan Brossa recogidas en M.SERRA, "Joan Brossa ocupa la Virreina", *El Temps*, núm.511, 4 de abril de 1994, p.76.

<sup>2</sup> P.GIMFERRER, "Joan Brossa, escènic", *Serra d'Or*, núm.188, mayo de 1975, Barcelona, p.39.

futurista, publicado en 1909, como el detonante que marcará el inicio de estos cambios<sup>3</sup>. Unos cambios en los que bien podrían inscribirse, por ejemplo, las palabras en libertad de Marinetti y los caligramas de Apollinaire, cuyo interés por destruir la estructura sintáctica derivó en unas composiciones en las que destacaban las cualidades plásticas y visuales de las palabras. De ahí la vinculación con el collage futurista y cubista, respectivamente.

Los poemas experimentales escritos por Brossa evidencian un claro interés por el movimiento y el dinamismo mentados por Berkel y Bach, así como también por la lucha contra los límites sugerida por Gimferrer. No obstante, a estas características se les debería añadir otra particularidad: la irrupción de un elemento "extraño" en el marco destinado al signo lingüístico. Así, en los poemas, pequeños dibujos cohabitan con las palabras, si bien en estas obras la imagen es, todavía, prácticamente imperceptible.

En uno de los poemas experimentales – sin título, escrito a lápiz y con fecha de 13 de agosto de 1941 – Brossa ordena las palabras en diferentes grupos y formas. En la parte superior derecha de la página, algunas, y en la parte central e inferior de la derecha, otras. Además, otro conjunto de palabras, escritas en tamaño más pequeño, están colocadas en forma ovalada rodeando dos pequeños dibujos que representan una moneda y una cruz paté [Fig.5]. Parece como si estos dos dibujos fuesen el engranaje que harían moverse a las palabras que los están rodeando. Por el contrario, en otro de los poemas – también sin título, escrito a lápiz y realizado en 1941 – es la siguiente frase la que puede leerse en el centro de la página: "El fum destructor de talaies. Jo & tu". En esta obra, las palabras, que están organizadas alrededor de un pequeño círculo negro dibujado a lápiz, son de diferente tamaño y tipografía. "Guitarra. Retorta automàtica del cel estrellat" es lo que Brossa ha escrito en el centro de la página en el poema experimental realizado en 1942 – éste tampoco tiene título y está escrito a lápiz. Más abajo, de

---

<sup>3</sup> F.BACH, R.BERKEL, *Els rastres de l'alfabet: escriptura i art*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1998, p.88.

una T mayúscula, invertida y colocada en diagonal, salen unas palabras dispuestas en diferentes líneas. En esta obra, como ya sucedía con la anterior, Brossa ha empleado palabras de tamaños y tipografías diversas. En cuanto a la presencia de algún dibujo o imagen, sólo puede señalarse una especie de mancha realizada en lápiz y con forma indeterminada. La parte lingüística, por el contrario, fue reutilizada por Brossa, asegura Ramon Salvo, en forma de diálogo en la pieza teatral *El cop desert* (1944). De esta manera, el personaje "Ballarí" repite en diversas ocasiones el poema convertido en frase. Según Salvo, este recurso explicaría "alguns dels estranys diàlegs que apareixen en determinades peces teatrals d'aquest període"<sup>4</sup>.

De retorno a los poemas experimentales, se ha de destacar que lo sutil de las pequeñas imágenes de dichas obras es un rasgo compartido por la diminuta estrella del último poema experimental – realizado el 26 de noviembre de 1941 y, como el resto, carente de título y escrito en lápiz [Fig.6]. En efecto, dicha estrella, dibujada en la parte superior derecha de la página, es un elemento discreto que contrasta con la contundencia de la raíz cuadrada y los signos de puntuación situados en el centro de la página. Llama la atención, si se compara este poema con los otros, la ausencia de palabra en este último. Esta variación, además de ser un elemento de sorpresa, sitúa al espectador/lector ante una nueva perspectiva: ¿Cómo he de ver/leer este enigma? ¿Qué significan estos signos que no son escritura propiamente dicha? En palabras del propio Brossa, y reproducidas por Victoria Combalia, el significado del poema es el siguiente: "El grito (expresado por los signos de exclamación) está cortado por la raíz cuadrada y se dirige a una estrella"<sup>5</sup>. La interpretación concisa del poeta no deja lugar a la ambigüedad. Brossa viene a constatar que las palabras han sido sustituidas, en esta obra, por "iconos" gráficos a los que el poeta ha conferido un nuevo sentido.

Sobre el desarrollo de su poesía visual aseguraba el poeta que si bien en las primeras

---

<sup>4</sup> R. SALVO TORRES, "El període hipnagògic de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.62.

<sup>5</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.31.

obras todavía había connotaciones literarias, "o sea que el poema visual solía tener un apoyo en las palabras; después se fue independizando progresivamente, aunque sin dejar de ser poesía". A este último respecto, incluso llega a matizar que "yo no soy ni quiero ser pintor. Necesito unos elementos gráficos mínimos para situar al espectador"<sup>6</sup>. El poema de la raíz cuadrada es cronológicamente anterior a la aparición de esos primeros poemas visuales que solían "tener un apoyo en las palabras". Aún así, en él Brossa se ha aventurado a prescindir de estas últimas. De este modo, sólo aparecen los signos gráficos que, según él, le servían para "situar al espectador". Pero, por tímida o inofensiva que pueda parecer, ¿no es la incursión de la imagen, en un marco reservado exclusivamente a la palabra, una invasión desestabilizadora? En un proceso similar, pero a la inversa, donde es la palabra la que se ha instalado en los cuadros de Joan Miró, Antonio Monegal tiene clara la respuesta: "De todas las modalidades posibles de relación con la poesía, ésta es la más peligrosa para la estabilidad de la obra plástica, pues introduce en sus entrañas el embrión de lo ajeno, la *otra* forma de significación. De modo similar a lo que ocurre con la obra de Magritte, aunque con muy distintos objetivos y consecuencias, la introducción de la palabra escrita en el dominio de lo visual socava la hegemonía del código pictórico, interfiere con la analogía, desmantela la ilusión"<sup>7</sup>. En conclusión, las normas que organizan cada uno de los sistemas acaban por alterarse mutuamente<sup>8</sup>.

Sin embargo, el criterio de Bach y Berkel matiza lo expresado por Monegal al asegurar que "cuando el cuadro se convierte en el soporte de la escritura, la función estética es la que prevalece". Es decir, "ahora ya no se trata de fijar un mensaje sobre un objeto con carácter más o menos funcional, sino que los signos escritos se pueden distanciar del significado". De esta

---

<sup>6</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *Rosa Cúbica*, núm.5, invierno de 1990-1991, Barcelona, citado de la reproducción en J.BROSSA, *Añafil* 2, (traducción de Carlos Vitale), Huerga & Fierro, Madrid, 1995, p.159.

<sup>7</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, *op.cit.*, p.128.

<sup>8</sup> *Ibid.*

forma, "las letras y la escritura se convierten en objetos artísticos que hay que contemplar y entender en el contexto del lenguaje pictórico"<sup>9</sup>.

Si se aplican los principios expuestos a la poesía visual de Brossa, y, a su vez, se vinculan a la pregunta antes formulada, la duda que vuelve a surgir es la siguiente: ¿socava la introducción de la imagen la hegemonía del código lingüístico? En efecto, la imagen invade la hegemonía de lo lingüístico, la interrumpe, la cuestiona, pero no necesariamente la socava, ni la desestabiliza. Así pues, a Brossa no parece preocuparle que en su poesía visual los diferentes sistemas de significación se alteren mutuamente, ni que se contradigan. El interés por incluir a la imagen en el "marco" reservado a la palabra escrita, no parece responder a un intento por parte de Brossa de "asesinar a la poesía". De hecho, el punto de partida del poeta es la idea. Una idea que es siempre poética y que al expresarse mediante recursos distintos, adquiere múltiples formas. Ejemplo de ello, el poema "Il·lusió òptica" que en el libro *Els entra-i-surts del poeta, 4. Roda de llibres (1969-1975)*<sup>10</sup> aparece como un poema escrito y en *El Saltamartí*<sup>11</sup> es una imagen<sup>12</sup> [Fig.7]. La obra puede leerse y mirarse, respectivamente, de manera independiente pero eso no excluye la posibilidad de que el lector/espectador pueda establecer una asociación entre ambos poemas. Aún así, la inmediatez con la que puede percibirse el poema-imagen no es un rasgo compartido por el poema escrito. Algo que viene salvaguardado por no encontrarse los dos poemas inscritos en un mismo espacio visual.

René Magritte asegura en *Les mots et les images* [Fig.8] que "en un cuadro las palabras son de la misma sustancia que las imágenes" y, además, "a veces los nombres escritos en un

---

<sup>9</sup> F.BACH, R.BERKEL, *Els rastres de l'alfabet: escriptura i art, op.cit.*, p.118.

<sup>10</sup> J.BROSSA, "Il·lusió òptica" en *Els entra-i-surts del poeta, 4. Roda de llibres (1969-1975)*, Alta Fulla, Barcelona, 1986, p.207.

<sup>11</sup> J.BROSSA, "Il·lusió òptica" en *El Saltamartí (1963)*, 1999, *op.cit.*, p.112.

<sup>12</sup> En el manuscrito preliminar del poema "Il·lusió òptica" Brossa ha dibujado a lápiz la imagen. Además, en la parte posterior de la página puede verse que el poeta había ensayado con siete versiones diferentes de la imagen. J.BROSSA, "Il·lusió òptica", manuscrito, s.f., Fundació Joan Brossa.

cuadro designan cosas precisas y las imágenes cosas vagas"<sup>13</sup>. En el caso de los poemas visuales de Joan Brossa, ¿puede decirse que las imágenes son de la misma sustancia que las palabras? En 1947 Brossa realiza otro poema de los denominados "experimentales"<sup>14</sup> [Figs.9-10]. La obra está formada por 11 sílabas colocadas en el espacio central de la página y por ocho alfileres situados sobre las sílabas que se encuentran en los exteriores, quedando tres sílabas en el centro solas. En este caso los alfileres son cosas concretas y las sílabas elementos vagos de los que es difícil determinar el sentido. En fin, las sílabas no subrayan ni transforman el significado de los alfileres.

Distinto es el caso del poema visual *Cerilla* (1960)<sup>15</sup> [Fig.11] en el que puede verse la palabra cerilla, un dibujo de una cerilla y una cerilla pegada en la hoja. No es nuevo este proceso en la obra de Brossa. En las *suites* de poesía, mencionadas en un capítulo anterior, el poeta ya había utilizado el recurso de pegar un objeto en la página. La diferencia es que aquí el objeto real convive con otros dos sistemas diferentes de representación. Y lo hace, además, en el mismo espacio, en la misma página. Por el contrario, en las obras *One and Three Chairs* (1965) [Fig.12] o *One and Three Hammers* (1965) [Fig.13] de Joseph Kosuth las tres "versiones" de la silla, o del martillo, se relacionan las unas con las otras cuando son expuestas, alineadas como están las unas con las otras en el espacio expositivo. No obstante, la divergencia respecto a la obra de Brossa se encuentra en que Kosuth no ha utilizado un marco que enlace de manera irremediable todas las "versiones" que forman cada obra. Este hecho dificulta que dichas "versiones" puedan entenderse como partes integrantes de un mismo todo. En definitiva, que en estas dos obras de

---

<sup>13</sup> R.MAGRITTE, "Les mots et les images" (1929), citado de la reproducción en J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009, p.117.

<sup>14</sup> Se conservan, al menos, dos versiones del poema. Uno en la Fundació Joan Brossa y el otro en el Museu Abelló. Ambos son iguales aunque el conservado en el Museu Abelló ha perdido un alfiler y sólo queda el rastro del óxido y el agujero de la incisión. Además, este último tiene lo que parecen rastros de pintura roja en la hoja.

<sup>15</sup> Este poema visual pertenece a la obra *Poemes solts* (1960).

Kosuth, el objeto, su reproducción y la fotografía de su definición "existen", y "significan", también por separado. Así pues, el espectador puede considerarlas no tanto como conjunto sino más bien como tres piezas independientes, como unas piezas que, de manera individual ponen el acento en la reflexión sobre los objetos reales y su representación. Circunstancia, esta última, que conlleva el riesgo de que prevalezca la obra por encima del concepto. Un hecho, en todo caso, que el propio Kosuth evidencia en la siguiente reflexión: "con mis obras de definiciones del diccionario me resultó evidente que la forma de presentación (las ampliaciones fotográficas) se consideraban con frecuencia 'cuadros', por más que yo insistiera en dejar claro que las ampliaciones fotográficas eran sólo ampliaciones fotográficas y que el arte era la idea"<sup>16</sup>. ¿El arte es la idea y no la obra? En efecto, para Kosuth, "el artista, como un analista, no está interesado directamente por las propiedades físicas de las cosas"<sup>17</sup>. Esto es, lo fundamental "no son los objetos sino las ideas que los objetos *ilustran* o *traducen* – o *realizan* – y de las que no se apartan"<sup>18</sup>. En resumen: "la idea lo es todo y el objeto no le añade nada en su realización"<sup>19</sup>.

Afirma Kosuth que "las razones que me llevaron a querer que mi arte existiera sólo como ideas son varias y se presentaron simultáneamente. Respondía a problemas formales específicos en mi obra – problemas muy personales – que surgieron de las actividades pictóricas/escultóricas. Parecía estar más de acuerdo con mi época: respondía a mis deseos en favor de una abstracción completa – mi primera preocupación había sido la abstracción – y todo eso condicionó con ciertas revelaciones que tuve sobre la historia del arte y de la filosofía"<sup>20</sup>. Por

---

<sup>16</sup> L.LIPPARD, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004., p.176.

<sup>17</sup> J.KOSUTH, "Arte y filosofía, I y II" (1969) en G.BATTCKOCK (ed.), *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p.69.

<sup>18</sup> V.BOZAL, *Modernos y postmodernos*, Historia 16, Madrid, 1989, p.48.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> L.LIPPARD, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, *op.cit.*, p.176.

lo tanto, en el caso de la obra Kosuth, el origen de una idea conceptual del arte hay que buscarlo en sus actividades pictórico-escultóricas, así como en su preocupación por la abstracción. De este modo, podría decirse que la "evolución" de su obra marca una línea que va de la forma a la idea, como si el objeto artístico se fuese diluyendo para dejar resurgir el concepto que bajo sus formas se escondía. En cierto sentido, entonces, la línea que marca la "evolución" de la obra de Brossa va en dirección contraria a la del artista estadounidense en el sentido que, en la obra visual del poeta, el objeto artístico se construye, no se desintegra. En lo que sí coinciden ambos es en la presencia incontestable del concepto, punto de partida para Brossa y de llegada para Kosuth.

De retorno al poema visual *Cerilla*, cabe destacar que los tres sistemas diferentes presentes en la obra – la palabra escrita, el dibujo y el objeto – lejos de cuestionarse mutuamente, pueden contribuir a subrayar un mismo significado. De hecho, en opinión de Bach y Berkel, "la presencia creciente de pictogramas – sistemas visuales alternativos o complementarios a la escritura –, parece indicar que estamos volviendo al estadio figurativo de la misma (...) las ventajas que ofrecen los pictogramas son, por una parte, la posibilidad de leer y comprender instantáneamente el mensaje y, por otra, el hecho de que permiten superar las barreras lingüísticas. Con todo, a menudo deben ir acompañados de textos escritos que aclaren o refuercen su significado"<sup>21</sup>.

En el año 1982 Brossa realiza una serie de 32 serigrafías, en color y sobre papel. Una de ellas lleva por título *Placa de timbres*<sup>22</sup> y está formada por dos columnas. En la de la izquierda pueden leerse los nombres de las siguientes constelaciones y estrellas: "Estel Polar, Sirius, Cassiopea, Algol, Sagitari, Vega". A la derecha, en paralelo a los nombres, hay impresos seis

---

<sup>21</sup> F.BACH, R.BERKEL, *Els rastres de l'alfabet: escriptura i art, op.cit.*, p.93.

<sup>22</sup> 32 serigrafías en colores sobre papel Geller de la casa Guarro. Edita: Pepa Llopis, Lluís M<sup>a</sup> Riera, Carles Taché, Antoni Tàpies y Manuel Vinyes. Realizadas por el Taller Vallirana, Barcelona. Tirada: 15 ejemplares y A.P. Enumeradas y firmadas.

círculos negros. Si bien es una asociación poco común, la frase que puede leerse debajo, "Placa de timbres", viene a explicar que es precisamente eso lo que el espectador/lector está viendo: unos timbres que corresponden a unos destinos bastante peculiares. Brossa ya había utilizado un recurso similar en otras obras. En la pieza de ballet "Vola i anem-nos-en" (1954) el poeta ha recurrido a una lista compuesta por minerales. Es al abrirse la cortina cuando puede verse en escena, a modo de decoración, una lista de piedras preciosas dispuestas en columnas y con la indicación de los nombres debajo de cada una de ellas<sup>23</sup>. Y antes, incluso, en el guión cinematográfico *Gart* (1948) en el que, para la secuencia 30, Brossa había imaginado el siguiente elemento: "Inserció: Diamant, robí, topazi, òpal, maragda, granat, beril, ametista, jacint, aiguamarina"<sup>24</sup>.

A diferencia de lo que ocurre en *Placa de timbres*, no siempre es la palabra la que aclara al espectador/lector qué es lo que está viendo. Éste es el caso de otra de las obras que forma parte de la misma serie de 32 serigrafías y que está compuesta por dos siluetas de la cabeza de Richard Wagner<sup>25</sup>. Una de ellas en absoluto negro. La otra realizada jugando con el contraste entre el negro y el blanco. Ambas vienen, en apariencia, a mostrar una misma imagen. Pero la realizada en blanco y negro muestra algo que quizá la impresa en negro esconde: son dos manos entrelazadas, y las sombras que de éstas surgen, las que forman la figura. Cabe destacar, que en este poema Brossa ha prescindido totalmente de la palabra. En consecuencia la obra no dispone de un elemento que aclare si ambas figuras esconden un mismo secreto. Enigma que el negro rotundo de una de ellas hace impenetrable.

---

<sup>23</sup> J.BROSSA, "Vola i anem-nos-en" en *Teatre complet. Vol.I. Poesia escènica. 1945-1954*, Edicions 62, Barcelona, 1973, p. 480-481.

<sup>24</sup> J.BROSSA, "Gart" en *Alfabet desbaratat*, Empúries, Barcelona, 1998, p.12.

<sup>25</sup> Obra de 1982. Sobre papel Geller de la casa Guarro. Edita: Pepa Llopis, Lluís M<sup>a</sup> Riera, Carles Taché, Antoni Tàpies y Manuel Vinyes. Realizadas por el Taller Vallirana, Barcelona. Tirada: 15 ejemplares y A.P. Enumeradas y firmadas.

Diferente circunstancia es la que se da en otra de las obras de la serie: *Avaria*<sup>26</sup>. En ella la palabra "motor" está tachada con dos líneas rojas que están impresas con una forma que parecen representar dos pinceladas de pintura. En apariencia el signo pictórico anula el lingüístico. Pero no es del todo así. Es la palabra "avaria" la que desacredita a la palabra "motor" reforzando, de este modo, el sentido de la imagen. En un poema anterior, *Un i no dos* (1960), Brossa también había tachado las palabras pero entonces fue su mano la encargada de realizar el trazo:

~~Crepuscle~~  
Crepuscle  
Crepuscle  
~~Crepuscle~~  
Crepuscle<sup>27</sup>

Este ejercicio puede tener su origen en una obra del poeta que fue publicada en el número 12 de la revista *Dau al Set*, número realizado por Brossa y Ponç editado en abril de 1950, y que, según Glòria Bordons, muestra "un tipus diferent d'intervenció molt relacionada amb els trucs de prestidigitació que impliquen l'espectador, però que constitueix, al nostre parer, un primer assaig de poema visual imprès, diferent dels poemes experimentals que Brossa havia

---

<sup>26</sup> 32 serigrafías en colores sobre papel Geller de la casa Guarro. Edita: Pepa Llopis, Lluís M<sup>a</sup> Riera, Carles Taché, Antoni Tàpies y Manuel Vinyes. Realizadas por el Taller Vallirana, Barcelona. Tirada: 15 ejemplares y A.P. Enumeradas y firmadas.

<sup>27</sup> J.BROSSA, "Un i no dos". Este poema forma parte de los diez grabados de la carpeta *Poemes de seny i cabell* (1955-1960). Citado del manuscrito mecanografiado, enero de 1960, Fundació Joan Brossa.

realitzat fins aquell moment"<sup>28</sup>. La pieza, formada por una cartulina roja y otra verde en las que pueden leerse nombres de pájaros – he aquí de nuevo una enumeración –, estaba presente en el interior de cada uno de los ejemplares editados. En lo que respecta a la analogía con el poema citado, ésta responde a que en ambas páginas aparecen dos nombres de pájaros tachados. Por el contrario, la divergencia respondería a que, aunque en las páginas editadas que se reproducen a continuación los nombres de pájaros ya están tachados, según se recoge en el número siete de la revista *Cuadernos Guadalimar*, era el lector el que debía elegir un par de nombres para posteriormente tacharlos él mismo<sup>29</sup>. ¿Debía ser el lector el encargado de concluir la obra?

El hecho de que Brossa experimente también con la imagen en su poesía visual no quiere decir que haya que entender la "intromisión" de la imagen, en un espacio reservado a la palabra, como una operación meramente antipoética. A su vez, el poeta tampoco parece reflexionar, en estas obras, acerca de cuánto tiene la palabra de dibujo. Por el contrario, lo seducen las asociaciones inesperadas, así como los desvíos, la metamorfosis. Algo que Christine Buci-Glucksmann define como característico del método experimental de Brossa. Un método que en una tradición muy extendida en la modernidad y que va desde Mallarmé a Tzara o el lettrismo, consiste en visualizar la letra y descontextualizar las cosas<sup>30</sup>. Y no sólo descontextualizar, sino que también pervertir.

Lejos de la similitud sacada a colación por Magritte, en su breve "artículo visual", Juan Antonio Ramírez considera que lo que destaca del "escrito" es que "los enunciados lingüísticos juegan a la subversión con los signos gráficos"<sup>31</sup>. Algo similar sucede en algunas de las obras de

---

<sup>28</sup> G.BORDONS, "Fer reviuire unes flamarades exemplars" en J.BROSSA, *Carrer de Joan Ponç*, Edicions Ponçianes, Barcelona, 2010., p.46.

<sup>29</sup> [ANÓNIMO], "Sumario de Dau al Set", *Cuadernos Guadalimar*, núm 7: *Dau al Set*, Madrid, 1977, p.75.

<sup>30</sup> C.BUCI-GLUCKSMANN, "El teatre de les metamorfosis de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.190.

<sup>31</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, op.cit., p.117.

poesía visual realizadas por Brossa. Entre los ejemplos, el poema *Abraçada* (1969-1975) en el que el poeta ha colocado la imagen de una abrazadera metálica en medio de la página. A la imagen la acompañan los nombres de las diferentes partes que componen la pieza<sup>32</sup>. Jugando con la similitud semántica respecto a la palabra abrazadera, Brossa ha titulado a la obra "abrazo". Cualquier atisbo de igualdad entre las palabras contrasta con la divergencia de significados: lo frío del metal colisiona con la calidez que se le presupone a un abrazo. Choque que ofrece una analogía entre este poema de Brossa y las máquinas inverosímiles, y de clara connotación sexual, de Duchamp o Picabia – analogía, esta última, mencionada al inicio del presente escrito.

Otra obra donde el título juega un papel determinante es en el poema visual *Cap de bou* – si bien forma parte de la serie de serigrafías mencionada, fue concebido en 1969 y editado en 1982. El poema está formado únicamente por una A mayúscula colocada patas arriba y un breve texto situado debajo de la letra que reza así: "Cap de bou". La A, gracias a su alteración formal y a la denominación del signo lingüístico, pasa de ser una letra a convertirse en una "cabeza de buey". También en la obra *Desmuntatge* (1974) ocurre algo semejante. Una A mayúscula ocupa la parte central de la composición. Debajo, tres barras negras de diferentes tamaños parecen ser las diferentes partes que forman la A. La palabra "desmuntatge", escrita en la parte inferior de la página, así parece indicarlo. Este último poema visual responde a la perfección a aquello que Manuel Guerrero ha denominado "una deconstrucció constant dels signes lingüístics"<sup>33</sup> y que llevó a Brossa a experimentar, a través de la tipografía, con las posibilidades plásticas que le ofrecen las propias palabras, las propias letras.

Palabras y letras del alfabeto que no siempre cumplen la función de aclarar, designar o transformar significados. Aún más, en ocasiones el texto que acompaña a dichos signos resulta

---

<sup>32</sup> J.BROSSA, "Abraçada" en J.BROSSA, *Askatasuna. Els entra-i-surts del poeta 1. Roda de llibres 1969-1975*, *op.cit.*, p.283.

<sup>33</sup> M.GUERRERO, "Els poemes habitables (1970) o els signes en llibertat", *op.cit.*, p.433.

del todo incapaz. Así sucede en el poema visual "Lletra amb supplements", de la serie *Poemes habitables* que se estima son del año 1970. La obra la compone una gran A mayúscula situada en el centro de la página. A la letra le acompañan diversos "suplementos": pequeños trozos de periódico en los extremos inferiores y una línea negra, que parece una apóstrofe, pegada en la parte superior derecha de la letra. En la versión publicada la A es de color negro, a diferencia de la versión preliminar en la que la letra es de color rojo [Figs.14-15]. Además, en la versión publicada no se aprecia que tanto la A como los "suplementos" han sido recortados y pegados en la página por el propio poeta. Es decir, Brossa ha extraído los tres elementos de su contexto original y los ha situado en otro diferente, desproveyéndolos así de sentido. Aquí, el título, a diferencia de otros, es meramente descriptivo y no concede a la obra ningún tipo de significado excepcional. Del mismo modo, el texto, que se supone que es la base sobre la que se sustenta el signo lingüístico, es prácticamente ilegible y está cortado. Por las pocas palabras que pueden leerse parece extraído de un anuncio comercial. Pero, troceado como está, hace imposible la apreciación de su significado total, y resulta, por lo tanto, un elemento inútil.

También puede ocurrir en la poesía visual de Brossa que las palabras hagan referencia a algo que no se encuentra en la obra. En *On és el guia?* – otra de las obras que forman parte de la serie de 32 serigrafías de 1982 – una ilustración que muestra unas montañas rocosas constituye la obra. La imagen, realizada de manera esquemática, no parece entrañar enigma alguno. Es el título el que da la alerta. Éste o bien está haciendo referencia a un elemento que no se encuentra en el dibujo o por el contrario está instando al espectador/lector a buscar una figura humana donde en apariencia no hay ninguna. Sea como fuere, el título otorga a la imagen un misterio del que por sí sola carece. En definitiva, si en el resto de la obra poética de Brossa puede constatarse el rastro dejado por lo artístico, en la poesía visual no desaparece lo que ésta tiene de poesía. El desconcierto que despierta la palabra en *On és el guia?* quizá no sería tal si el título estuviese situado fuera del marco de la imagen. Ya advierte Antonio Monegal que, "la siempre peligrosa

colisión entre la imagen y la palabra está de algún modo amortiguada por el hecho de que ésta (se refiere al título) se halle fuera del cuadro". Es decir, "la distancia entre el lienzo y el título, por mínima que sea, aún cuando el letrero está sobre el mismo marco, salvaguarda la distancia entre los sistemas"<sup>34</sup>. Pero, ¿el peligro se debe en exclusiva al lugar en el que se sitúa el título? o por el contrario, ¿influye, también, que los títulos puedan, o no, contradecir aquello que el artista ha pintado en el cuadro?

*Creu de paper de diari* (1946-1947), *Collage de les creus* (1947) y *Composició* (1947) son los cuadros que Antoni Tàpies expuso en el I Salón de Octubre, que tuvo lugar el año 1948 en las Galerías Layetanas. El carácter descriptivo de estos títulos contrasta con los de los cuadros que el pintor mostró en las exposiciones del Instituto Francés y las Galerías Layetanas, llevadas a cabo en el año 1949 y 1950 respectivamente. De esta forma, mientras los primeros vienen a reafirmar aquello que en el cuadro se observa, los segundos son de un carácter más literario, más poético. Y es que, como ya se ha apuntado en un capítulo anterior, fue Brossa el encargado de poner título a estos cuadros. Nadie mejor que él para hacerlo, él "que los había visto crecer, salidos de una tierra y de un tiempo que también son los suyos", afirmaba Tàpies<sup>35</sup>. Pues bien, en este caso, título y cuadro, aunque separados por "la distancia mínima entre el lienzo y el letrero", muestran una absoluta sintonía, fruto de una apuesta estética común. Además, cuadro y título, pese a pertenecer a "sistemas diferentes", significan de modo semejante. Se traducen e interpretan. Ciertamente que la palabra no ha invadido el marco pictórico. La huella de lo poético, sin embargo, ha quedado impresa en el lienzo. Son "como pequeños poemas"<sup>36</sup>, argumenta Brossa sobre los títulos. Unos "poemas" para los que ha recurrido a lo que él mismo ha denominado como "palabra mágica", en referencia a la capacidad del lenguaje para

---

<sup>34</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, op.cit., p.131.

<sup>35</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003, p.230.

<sup>36</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, op.cit., p.44.

evocar imágenes<sup>37</sup>. La imagen en la palabra y la palabra en la imagen. ¿Podría decirse, entonces, que en esos títulos Brossa escribe las imágenes y que en esos cuadros Tàpies dibuja las palabras? Concluye Fèlix Fanés que "la intrusión de materiales no pictóricos en la pintura y de materiales no lingüísticos en la poesía se convierte, al fin y al cabo, en una de las tendencias mayores dentro del arte y la literatura de la modernidad"<sup>38</sup>. Aquí, la intrusión de lo ajeno referida por Fanés ocurre de un modo todavía metafórico, puesto que palabra e imagen en cierta forma se entrelazan, pero no irrumpen la una en la otra de una manera física.

*El jardí de Batafra* (1949), *Desconsol lunar* (1949), *Els ulls del follatge* (1949), *Parafaragramus* (1949) o *L'espantall dels cérvols. Animal nocturn* (1949) son algunos de los cuadros que, junto a los de Cuixart y Ponç, Tàpies expuso en la muestra *Un aspecte de la pintura catalana* que, organizada por Cobalto 49, tuvo lugar en el Instituto Francés de Barcelona entre el 17 de diciembre de 1949 y el 3 de enero de 1950. En cambio, *Set cops amb la mà de morter* (1948), *A desert, B solitud* (1949), *Les construccions de Shah Abba* (1950) o *La barberia dels maleïts i dels elegits* (1950), son los que pudieron verse entre el 28 de octubre al 10 de noviembre de 1950 en las Galerías Layetanas de Barcelona, en la que, organizada por Josep Gudiol, fue la primera exposición individual de Tàpies.

Joan Teixidor, en un artículo titulado "Los nocturnos de Tàpies" discurre sobre las dos exposiciones mencionadas. A diferencia de João Cabral de Melo Neto que, en el texto dedicado a la muestra *Un aspecte de la pintura catalana*, se detiene de forma casi exclusiva en el uso que Tàpies, y también Cuixart y Ponç, hacían de la superficie del lienzo<sup>39</sup>, Teixidor se centra en los motivos y figuras que ocupan el espacio pictórico. Para Teixidor, mientras en la exposición del

---

<sup>37</sup> "Me gusta expresarme con imágenes, pasar de la palabra literaria a la palabra mágica y a la inversa". Declaraciones de Brossa recogidas en C.VITALE, "Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo", *op.cit.*, p.34.

<sup>38</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Alianza Forma, Madrid, 2007, p.49.

<sup>39</sup> *Vid.* p.84-85.

Instituto Francés queda patente que "los tres pintores pertenecientes al grupo artístico-literario de *Dau al Set*, no disimulaban su devoción por Miró", en la de las Galerías Layetanas considera que, en un año, Tàpies ha ampliado considerablemente su fuerza e ímpetu. Creencia que lo lleva a afirmar que la obra de Tàpies "tiene una hermosa unidad, muy raro en artista tan joven. Es éste un pintor de nocturnos. Monstruos y objetos se bañan en una luz fantasmal, estremecida por hilos selénicos que la taladran". Y añade: "en un largo proceso de depuración se han rehuido cada vez más las voces chillonas y exageradas; queda tan sólo el acoso del misterio y del silencio, la turbia claridad lunar en se complace el artista"<sup>40</sup>.

En noviembre de 1950, con motivo de la exposición individual del pintor, se publicó en el número 18 de la revista *Dau al Set*, "fet a propòsit que en Joan Ponç i en Modest Cuixart van voler felicitar llur amic Antoni Tàpies amb motiu de la seva primera exposició de pintures"<sup>41</sup>, el texto "Oracle sobre Antoni Tàpies" firmado por Brossa. Como ocurre con los títulos de los cuadros, las palabras escritas por el poeta, por su carácter oscuro, hermético, están una vez más, si bien a una distancia todavía mayor que la que existe entre lienzo y letrado, en total comunión con las imágenes de Tàpies. Una lejanía que, por otra parte, acaba por diluirse en los libros de artista que el poeta y el pintor realizaron de manera conjunta<sup>42</sup>.

Así pues, de esa suerte de diálogo creativo establecido entre ambos surgieron *Tres aiguaforts* (1949), *El pa a la barca* (1963), *Novel·la* (1965), *Darrière le miroir, núm. 180* (1969), *Frègoli* (1969), *Catàleg Sala Gaspar Barcelona* (1969), *Nocturn matinal* (1970), *Als mestres de Catalunya* (1974), *Oda Lluís Maria Xirinacs* (1976), *U no és ningú* (1979), *Pas d'amor* (1983), *Sextina en el museu de joguets de Figueres* (1985), *El rei de la magia* (1986) y *Carrer de*

---

<sup>40</sup> J.TEIXIDOR, "Los nocturnos de Tàpies", *Destino*, Barcelona, 4 de noviembre de 1950, p.17.

<sup>41</sup> *Dau al Set*, núm.18, noviembre de 1950, Barcelona, s.p.

<sup>42</sup> Brossa colaboró en numerosos libros de artista junto a diversos creadores. Glòria Bordons ha realizado una extensa relación en G.BORDONS, "Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes: un nou gènere poètic?", *Els Marges*, núm.97, primavera de 2012, p.77-79.

Wagner (1988).

Mientras Guillermo Solana apela a "cobertes de cuir tacades, pergamins marcats amb grafits, taules o cartons lligats amb una encuadernació precària, còdex antics amb les pàgines de paper, de tela o de terra escrites amb traces il·legibles" en un afán de argumentar que "sota els aspectes més diversos, la imatge del llibre travessa tota l'obra de Tàpies"<sup>43</sup>, Alexandre Cirici i Pellicer, inventor del efectivo "les paraules són les coses"<sup>44</sup>, asegura que "la poesia de Brossa és un intercanvi entre la materialitat i la lectura"<sup>45</sup>. Y los libros realizados junto a Tàpies, según el poeta, no son sólo libros, ni únicamente poemas, sino también objetos<sup>46</sup>. Si el de *Frègoli* fue, en palabras de Brossa, resultado del "diálogo" entre Tàpies, el transformista italiano y él mismo<sup>47</sup>, el resto son fruto del intercambio "dialéctico" entre poeta y escritor.

*U no és ningú* (1979)<sup>48</sup> [Fig.16], por ejemplo, está formado por prosas y poemas de Joan Brossa – las obras son del año 1950 – y dibujos, litografías y aguafuertes de Antoni Tàpies, – piezas realizadas entre los años 1950 y 1951 –, viene a ser una prolongación de lo que ocurre entre los cuadros de las exposiciones del Instituto Francés y las Galerías Layetanas y los títulos

---

<sup>43</sup> G.SOLANA, "La biblioteca segellada" en AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, p.13.

<sup>44</sup> Tal y como asegura Rosa Maria Malet, "les paraules són les coses. Amb aquesta frase breu i precisa, Alexandre Cirici definia, en un article publicat el 1972, aquella part de la creació de Brossa on les imatges, les idees i els objectes es combinen per donar lloc a obres que, tot i que es produeixen en l'espai i en el temps en sentit contrari al que, tradicionalment, es considera propi de la plàstica i de la poesia, se situen en un terreny proper ambdues formes d'expressió artística". R.M.MALET, "Presentació" en AA.VV., *Joan Brossa o les paraules són les coses*, op.cit., p.7.

<sup>45</sup> AA.VV., *Joan Brossa o les paraules són les coses*, op.cit., p.12.

<sup>46</sup> C.DE GREGORI, "Grandi fans per Fregoli", *La Repubblica*, 20 de agosto de 1992, Roma, p.30.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Impreso en papel Guarro, el libro constó de distintas ediciones. Entre ellas, una de lujo con una tirada de 500 ejemplares numerados, encuadernados en tela y firmados por el autor, y otra ordinaria, con un tiraje de 1000 ejemplares numerados, editados en rústica y firmados por el artista en la página de justificación. AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, op.cit., p.152.

pensados por Brossa, en el que imagen y palabra se refieren mutuamente, ahora sí, en un espacio común.

En *Nocturn matinal* (1970)<sup>49</sup> [Fig.17], con poemas de Brossa y siete litografías de Tàpies, a diferencia de lo que ocurre en la obra anterior, la línea del pintor deja de representar, deja de ser un dibujo ilustrativo para acabar por convertirse en garabato, en garabatos que, en ocasiones, construyen palabras. A su vez, los poemas de Brossa apelan, por su caprichosa disposición sobre el espacio, al dinamismo y a la imagen. "Son poemas visuales" argumenta el poeta<sup>50</sup>. No obstante, la forma convencional del poema también tiene cabida en estas obras. Este es el caso de *Darrière le miroir, núm 180* (1969)<sup>51</sup> que está formado por una litografía de Tàpies y un poema de Brossa titulado, precisamente, "Poema":

Carlemagne, rei d'espases

Alexandre, emperador d'oros

David, sultà de copes

Cèsar, princep de bastos

Retalleu-los de les cartes

---

<sup>49</sup> Editado por Polígrafa diversas fueron las versiones impresas. Entre ellas, una de 30 ejemplares que iba acompañada por un estudio de Antoni Tàpies y de una suite de siete litografías con dibujos, todo firmado por el artista. Y otra de 1000 ejemplares firmados por el poeta y el artista en la página de justificación. AA.VV., *Tàpies. Escriptura material, op.cit.*, p.74.

<sup>50</sup> Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Joan Brossa para el programa televisivo *A fondo* emitido el 25 de septiembre de 1977 (editada en DVD: *Grandes Personajes A fondo: Joan Brossa/Joan Ponç*, Editrama, Barcelona, 2000).

<sup>51</sup> Editado por Maeght, consta de 150 ejemplares impresos sobre papel Chiffon Mandeure. Dos han sido las ediciones: la primera enumerada y firmada, otra corriente no numerada. AA.VV., *Tàpies. Escriptura material, op.cit.*, p.66.

perquè es puguin asseure<sup>52</sup>.

Mientras, como si de un estadio intermedio se tratase, el trazo de la litografía de Tàpies, a diferencia de lo que ocurre en las dos obras anteriores, es únicamente matérico. Ni imagen, ni garabato, tan sólo pintura. Una pintura que va esbozando una línea recta que únicamente puede apreciarse en su totalidad si se extienden las numerosas páginas blancas que la albergan [Fig.18]. ¿Igual que en la obra *Automobile Tire Print* (1953) [Fig.19] llevaba a cabo por Robert Rauschenberg junto a John Cage? En apariencia sí, ya que en esta última el rastro negro se extiende a lo largo de un papel doblado que conviene desplegar para poder ver toda la longitud de la marca. El gesto, sin embargo, difiere al ser totalmente despersonalizado en *Automobile Tire Print* – la huella mecánica del neumático – y absolutamente personal, a pesar de tratarse de una obra gráfica, en *Derrière le miroir, núm.180* – el rastro innegable del autor en la manipulación del pincel que ha realizado el trazo.

Nuria Enguita Mayo considera que "els llibres realitzats per Tàpies en col·laboració amb poetes, narradors, filòsofs o científics, culmina una de les qualitats plàstiques més intenses de la seva producció; la de la inscripció, la d'una escriptura no basada en la paraula – tot i que aquesta aparegui incorporada moltes vegades –, sinó en qualsevol manifestació de la matèria: presències del cos en les emprentes dels peus o de les mans, grafismes de xifres, jeroglífics, creus i lletres d'un alfabet inexistent, signatures, palimpsests, gargots, etc."<sup>53</sup>. Presencias del cuerpo o de la existencia, como en *Novel·la* (1965)<sup>54</sup> donde el texto de Brossa y las 31 litografías de Tàpies vienen a subrayar, en palabras del poeta, "las huellas que vamos dejando en nuestra vida"<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> J.BROSSA, "Poema" en AA.VV., *Tàpies. Escripció material, op.cit.*, p.67.

<sup>53</sup> N.ENGUITA MAYO, "Presentació" en AA.VV., *Tàpies. Escripció material, op.cit.*, p.9.

<sup>54</sup> El papel Vitela Guarro sobre el que está impreso fue fabricado especialmente para esta obra con la filigrana "Sala Gaspar". AA.VV., *Tàpies. Escripció material, op.cit.* p.49.

<sup>55</sup> Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Joan Brossa para el programa televisivo *A fondo*,

Y cerrando el círculo, de vuelta al inicio, *Tres aiguafots* (1949)<sup>56</sup>, primera colaboración en un libro ilustrado entre el poeta y el pintor, formado por un poema de Joan Brossa y tres aguafuertes de Antoni Tàpies. El origen de esta obra fue un pequeño álbum formado por tres aguafuertes que el pintor realizó en el taller de Enric Tormo y para el que pidieron a Brossa que escribiese un texto que lo acompañase – se decidió por escribir un poema. Como ocurre en *U no és ningú*, no sólo vuelve a destacar, aquí, la presencia de la línea, el carácter caligráfico de los dibujos de Tàpies, sino que entre imágenes y palabras – las del pintor y las de poeta – vuelve a destacar una profunda coincidencia.

En su artículo "La 'materialización' de la poesía", en el que, en efecto, Tàpies defendía la materialidad de la misma, aseguraba que "de fet, la lletra, com és sabut, sempre ha estat primer dibuix, i la paraula, abans de convertir-se en un grup de signes abstractes, ha estat també imatge plàstica, ideograma... Impulsada pel pensament (i el sentiment), sempre ha hagut d'esdevenir forma"<sup>57</sup>. Aquí parece que el pintor está haciendo referencia a que "en el seu origen l'escriptura era un caràcter o un dibuix que imitava o emulava l'objecte que designava"<sup>58</sup>. Aún así, también puede ocurrir que el trazo, la línea, lejos de emular aquello que dibuja, reivindique su carácter autónomo. "Mentre l'escriptura lingüística es posa al servei del missatge verbal a què remet intencionalment, l'escriptura plàstica reivindica, per a ella mateixa, la totalitat del sentit"<sup>59</sup>, ha

---

*op.cit.*

<sup>56</sup> Enric Tormo figura como el editor e impresor del libro que fue impreso en paper de estraza. La edición constaba de siete ejemplares enumerados y firmados. AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, *op.cit.* p.40.

<sup>57</sup> A.TÀPIES, "La 'materialización' de la poesía", *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 1974, p.15. Posteriormente el texto se reeditó en catalán en A.TÀPIES, *La realitat com a art*, Laertes, Barcelona, 1982.

<sup>58</sup> A.MARÍ, "La base de les deu mil formes" en AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, *op.cit.*, p.35.

<sup>59</sup> X.ANTICH, "L'ésser i l'escripura" en AA.VV., *Tàpies. El tatuatge i el cos*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998, p.29.

dicho Xavier Antich. Por eso, a pesar de pertenecer a un mismo objeto, a un mismo libro, las obras de Brossa y Tàpies respetan el espacio del otro. Así lo afirma, al menos, el pintor al asegurar que habían comprendido, "sobre todo cuando hicimos libros en colaboración, que entre nosotros también había unos límites que teníamos que respetar"<sup>60</sup>.

Pere Gimferrer, en el prólogo a *Brossa i Chillida. A peu pel llibre* (1995)<sup>61</sup> – libro formado por poemas de Brossa y aguafuertes de Chillida –, afirma que los títulos de los poemas de Brossa le recuerdan a aquello que evocan los títulos de los cuadros de Magritte. Sensación, según él, que incluso se ve potenciada por el hecho de que los títulos van por separado adquiriendo, de este modo, más fuerza. En resumen, Gimferrer viene a subrayar lo que define como el contraste entre lo violento de los poemas y lo armonioso de las obras de Chillida siendo precisamente el título el que ejerce de puente comunicador entre el poema y la imagen<sup>62</sup>.

Joan M. Minguet Batllori cree que en la obra de Brossa "la paraula és, precisament, un dels elements fonamentals a través dels quals s'estableixen lligams molt evidents entre la seva obra literària i la seva obra plàstica"<sup>63</sup>. A su vez, Pilar Parcerisas encuentra una relación directa entre el interés del poeta por el libro visual y el paso, en su obra, a la poesía visual y objetual. Circunstancia a la que añade el deseo implícito de comunicación que este desplazamiento supone<sup>64</sup>. Así pues, la fascinación de Joan Brossa por lo pictórico, por lo visual, se manifiesta, en apariencia, íntimamente ligada a su vínculo con los libros. Primero fueron los de la biblioteca de Joan Prats y los visuales mencionados por Parcerisas, después. Sin olvidar la participación del

---

<sup>60</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.294.

<sup>61</sup> Se hizo una edición popular trilingüe y otra de lujo.

<sup>62</sup> P.GIMFERRER, "Frontispici" en J.BROSSA, *Brossa i Chillida. A peu pel llibre*, Polígrafa, Barcelona, 1996, s.p.

<sup>63</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "La paraula dita, la paraula pensada" en AA.VV, *Jocs i camins de Joan Brossa*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat-Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2002, p.14.

<sup>64</sup> P.PARCERISAS, "Els llibres visuals de Joan Brossa" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.416.

poeta en dos revistas en las que la relación que se establece entre texto e imagen es un factor a destacar: *Dau al Set* (1948) y su antecesora *Algol* (1946).

Al anteriormente citado I Congreso de Poesía de Segovia, en el que en su discurso de inauguración Eugeni d'Ors hizo referencia al libro *Em va fer Joan Brossa*, lo acompañó una exposición en la que pudieron verse publicaciones periódicas "atentas a la producción poética española" desde el año 1900 al 1952. Entre la selección se encontraban las revistas *Ariel*, *L'Amic de les Arts*, *Quaderns de poesia*, 391 o *Dau al Set*. En la descripción general que Rafael Santos Torroella realizó sobre estas publicaciones, recogida en la introducción al catálogo de la exposición, explica que, en algunos de los casos, "lo que hallaremos en estas publicaciones es la historia verídica y el testimonio fehaciente de cómo se han producido las diversas tendencias a que ha dado lugar aquel renacimiento, el punto de partida de las mismas, su 'ambientación', sus conexiones con las otras artes, en especial las plásticas – el dibujo y la pintura sobre todo –, en las que se advierte un renacer paralelo, con influencias y estímulos recíprocos"<sup>65</sup>.

Éste sería el caso, sin duda, de la revista *Dau al Set*, e incluso el de la revista *Algol*. No es, por tanto, sorprendente que en la primera Brossa profundice en aquello que ya está presente en la segunda. No en vano, puede considerarse a *Algol* como el germen del que surgieron expresiones de carácter vanguardista, entre los que se encontraría la citada *Dau al Set*. Además, la prosa y los tres poemas que Brossa escribió para la primera muestran una variante respecto a su producción poética anterior: el paso de la elaboración individual de la obra a su creación colectiva. En efecto, la revista *Algol* está formada por expresiones artísticas, y de pensamiento, de diversa naturaleza, consiguiendo, de este modo, un conjunto coherente e integrador. Y todo ello sin que cada autor haya renunciado ni a la especificidad propia del medio expresivo escogido ni a una absoluta libertad creativa. Peculiaridad, esta última, compartida, también, por

---

<sup>65</sup> R.SANTOS TORROELLA, "Nota introductoria" en [ANÓNIMO], *Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas, I Congreso de Poesía de Segovia*, Gráficas Uguina, Madrid, 1952, p.5-6.

la revista *Dau al Set*, si bien con cierto matiz: a diferencia de lo que ocurre en *Algol*, en *Dau al Set* imágenes y palabras comparten una sintonía mucho más contundente. Tan contundente, que ambas manifestaciones, literatura y pintura, responden a lo que podría denominarse una apuesta por una estética común: la neosurrealista. Por el contrario, en *Algol*, no sucede lo mismo con los colofones de Jordi Mercadé y Francesc Boadella que, situados como están al final del texto de Brossa y del de Arnau Puig, respectivamente, mantienen una autonomía propia. Esto es, si bien no contradicen el discurso de los escritos, tampoco muestran un deseo explícito de compartirlo. ¿Serán éstos los límites mencionados por Tàpies? ¿Esos límites que, en lo que a espacio se refiere, Ponç y Brossa desafiaron en más de una ocasión?

En *Parafaragaramus* (1948), los dibujos, figuras y trazos de Ponç envuelven y enmarcan las palabras escritas por Brossa. En este sentido, Robert Lubar describe cómo "en el frontispicio del libro la integración de imagen y texto es tan profunda que la línea de Ponç asume múltiples funciones: delimita un horizonte y con ello define la estructura de un paisaje (función espacial); actúa a modo de membrana que envuelve los objetos (función descriptiva); se diluye hasta formar signos como rayas, flechas, puntos; y se rehace para sugerir la estructura conceptual del lenguaje". Aún así, asegura, "la relación entre imagen y texto no se basa en la ilustración y la descripción, sino en la existencia de estructuras independientes". Una práctica que, tal y como afirma Lubar, volverá a suceder, meses después, en las páginas de la revista *Dau al Set*<sup>66</sup>. Podría referirse Lubar al número cinco de la revista, el de enero-febrero de 1949, que Brossa y Ponç realizaron de manera conjunta, o quizá al que ambos llevaron a cabo en ese mismo año y que finalmente no se publicó<sup>67</sup>.

Ha definido Lubar las palabras de Brossa y las imágenes de Ponç como "estructuras independientes". El poeta, que decía aborrecer la palabra ilustrada, consideraba la imagen como

---

<sup>66</sup> R.LUBAR, *Joan Ponç*, Polígrafa, Barcelona, 1994, p.35.

<sup>67</sup> Este ejemplar se conserva en el Museu Abelló.

un complemento, consiguiendo, de este modo, lo que él mismo ha definido como "palabra complementada"<sup>68</sup>. ¿En este sentido deben entenderse los dibujos que acompañan a su obra *El cop desert?* Mientras Brossa creaba esta pieza teatral, debió sentir la necesidad de dibujar aquello que escribía. Los bocetos trazados por el poeta muestran la imagen de unos personajes, representados mediante simples líneas, realizando diversas acciones. El espacio que envolvía a la acción no debió preocupar en exceso al poeta, de ahí su carácter indeterminado. Entre lo poco que Brossa ha esbozado, unas esquemáticas escaleras dispuestas sobre el vacío y un círculo sobre el que se ve un trapecio. En definitiva, lo que el poeta ha representado en estos esbozos, no es otra cosa que el movimiento de los personajes de la obra. Del mismo modo que no le interesó el marco que debía encuadrar la acción de *El cop desert*, al menos en sus dibujos, tampoco le atormentaba la falta de un orden compositivo en sus primeros poemas realizados a base de imágenes hipnagógicas. Obras poéticas, éstas, que en ocasiones se han visto "invadidas" por pequeñas imágenes que el propio Brossa ha dibujado [Fig.20]. Algunas a modo de esquemáticos cuadros, semejantes a las de *El cop desert*, otras a modo de reducidos objetos y figuras que apenas pasan de ser garabatos.

La displicencia hacia el marco es un rasgo presente, también, en los poemas experimentales de 1941 y 1942. En éstos, las palabras están colocadas de tal modo que parecen querer escapar del orden compositivo que debería regirlas. Indolencia que, si bien tiene su origen en los inicios poéticos de Brossa, se mantiene intacta mucho después. Así lo atestigua la obra *Fum* – concebida en 1970 y llevada a cabo en 1982 –, que guarda una considerable analogía con aquella de 1941 en la que podía leerse: "El fum destructor de talaies. Jo&tu" [Figs.21-22]. En la de 1970 el texto se ha visto reducido a la palabra "Fum" que ocupa la parte superior de la página. A su vez, el gran punto realizado a lápiz de la obra de 1941, alrededor del

---

<sup>68</sup> Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Joan Brossa para el programa televisivo *A fondo*, *op.cit.*

cual estaban organizadas las palabras, ha dejado paso a un pequeño punto de color rojo impreso justo debajo de la palabra "Fum". ¿Quiere esto decir que Brossa ha recuperado la obra de 1941 para reducirla a lo fundamental? ¿Es la búsqueda de lo esencial, de lo concreto, lo que diferencia a las primeras imágenes presentes en la obra de Brossa de las posteriores? ¿Es ése el tamiz que lo conduce irremediabilmente a la poesía visual?

En opinión Andrés Sánchez Robayna es el "intercambio entre la materialidad y la lectura" el que conduce a Brossa, "inevitablemente, a la poesía visual"<sup>69</sup>. Una materialidad, por otro lado, que resulta más contundente aún en su poesía objetual. En este sentido, Estrella de Diego afirma que "las metáforas son, en el fondo, asociaciones de ideas, traslados de significaciones, trucos del lenguaje que avivan ciertos dispositivos del inconsciente. Así, esa forma de nombrar a través de imágenes asociadas convierte a las palabras en objetos, aunque sea por un momento, mientras se reconstruyen en la memoria"<sup>70</sup>. Desde el momento en que Brossa parece haber querido atrapar ese momento en la perdurabilidad a través de sus poemas objeto, está evidenciando que, en efecto, "la metáfora nos capacita para tangibilizar las palabras, para reescribir las cosas con otro nombre que no era el suyo"<sup>71</sup>.

En consecuencia, podría decirse que a pesar de lo explícito del apelativo "visual" con el que Brossa ha denominado a esa parte de su producción poética, el impacto por la imagen no resulta aquí determinante. Dicho de otro modo: la poesía visual muestra más reticencias que otros de sus planteamientos poéticos a relacionarse con las artes visuales. Y eso a pesar de que en esas obras Brossa experimenta con las posibilidades plásticas del lenguaje, desafiando así a la definición Lessingniana al añadir a la supuesta naturaleza temporal de la poesía, la espacial que

---

<sup>69</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "La poesía sintética de Joan Brossa", *op.cit.*, p.59.

<sup>70</sup> E.de DIEGO, "Mirar después de ver" en AA.VV., *España, XXII Bienal de São Paulo: Brossa, Moraza, Prada*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1994, p.14.

<sup>71</sup> *Ibid.*

le sería propia a la pintura<sup>72</sup>. No en vano, dada su condición de "siempre poeta", la imagen podría ser ese elemento "extraño" a su creación que haría posible la aproximación a las otras artes. De hecho, si la obra de Brossa se muestra como un "algo" con un claro interés por lo visual es, entre otras cosas, porque su relación con las artes visuales acabará por determinar el resultado final de su obra poética.

En fin, que la poesía de Brossa establece una intensa relación con la imagen. Con la imagen observada, pensada, dibujada, cosificada, en movimiento, también. La imagen en su poesía como elemento subyacente, como estímulo, como sombra, como punto de contraste. Esto es, las artes visuales, y sus procesos, como ese mecanismo capaz de evitar que su creación poética caiga en la pura retórica; en la mera autorreferencialidad.

---

<sup>72</sup> E.de DIEGO, "Poe(li)tical object. Ut pictura poesis et alia (ironically). Objeto poé(lí)tico. Ut pictura poesis (ironicamente) en E.de DIEGO, *Poe(li)tical object : experimental poetry from Spain*. *Objeto poé(lí)tico : la poesía experimental española*, The Spanish Institute, Nueva York, 1989, p.13.

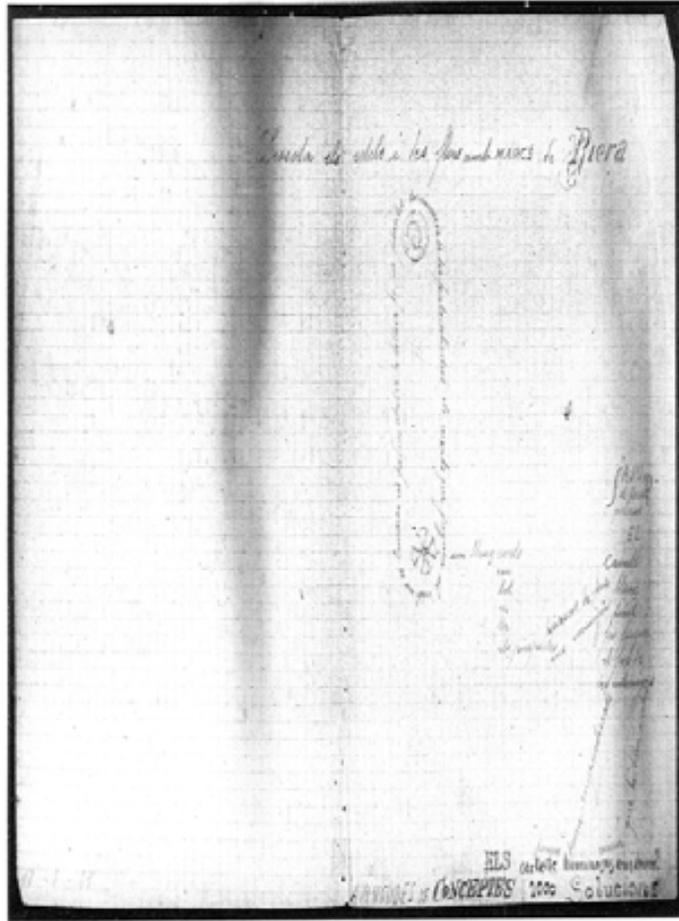


Fig.5. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.

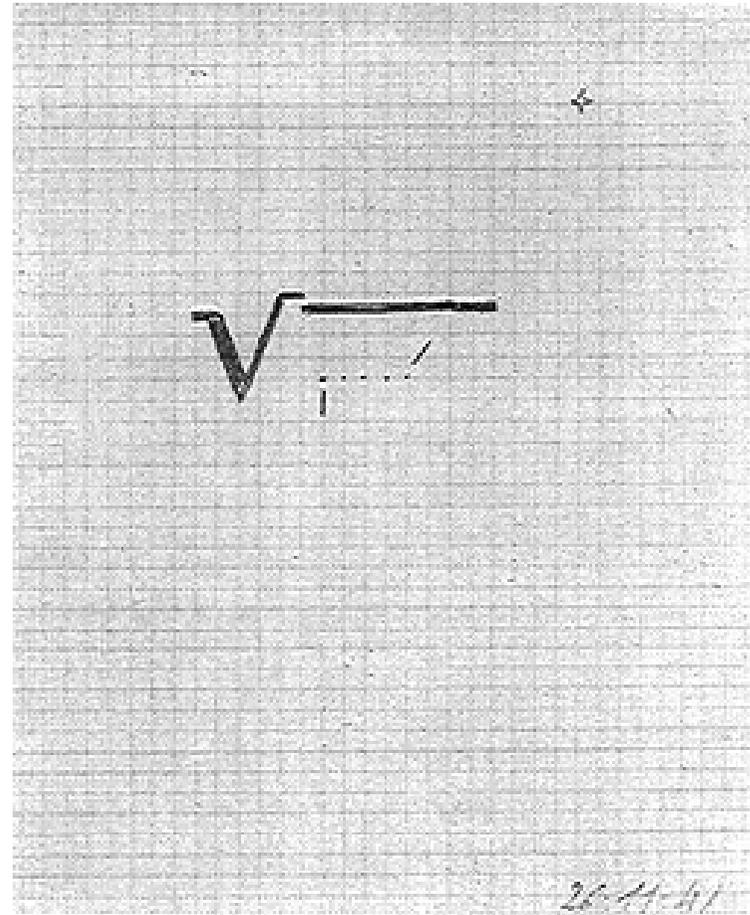


Fig.6. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.

## IL·LUSIÓ ÒPTICA

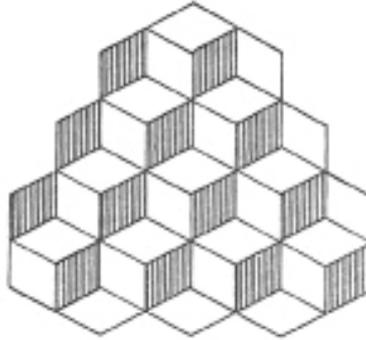


Fig.7. Joan Brossa, “Il·lusió òptica”, *El Saltamartí* (1963).

### LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

Fig.8. René Magritte, “Les mots et les images”, *LRS 12* (1929).



Fig.9. Joan Brossa, *Poema experimental* (1947). Fundació Joan Brossa.

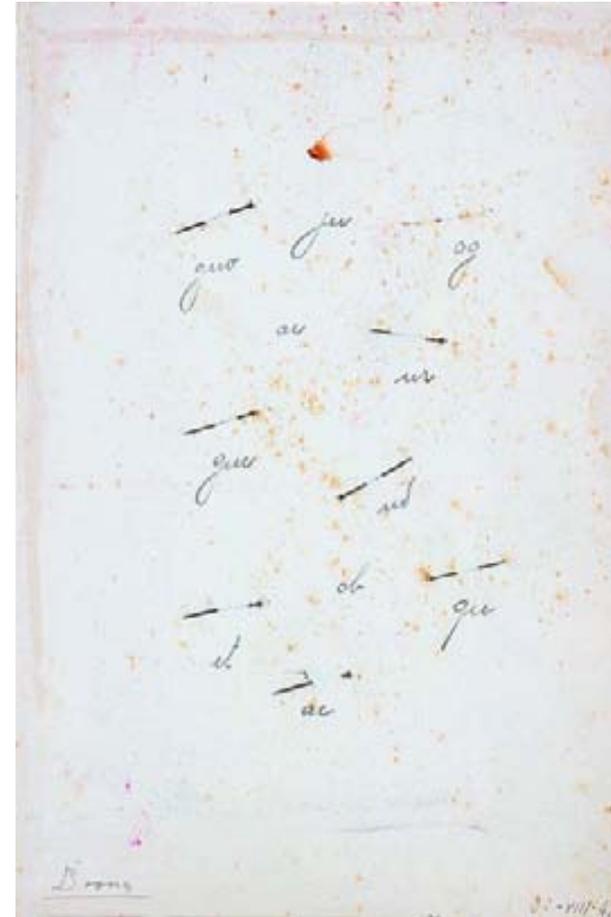


Fig.10. Joan Brossa, *Poema experimental* (1947). Museu Abelló.



Fig.11. Joan Brossa, *Cerilla* (1960). Fundació Joan Brossa.

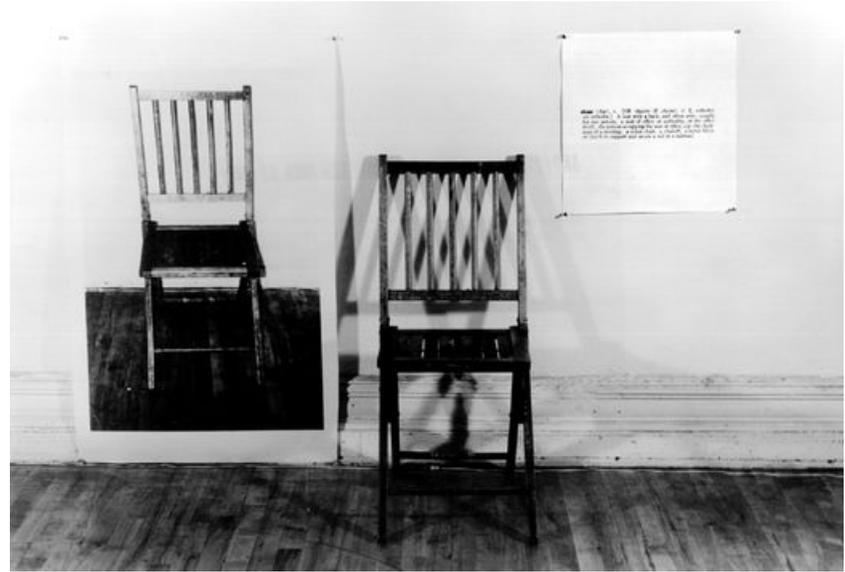


Fig.12. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965).



Fig.13. Joseph Kosuth, *One and Three Hammers* (1965).



Fig.14. Joan Brossa, “Lletra amb suplement”, serie *Poemes habitables* (1970), versió preliminar. Fundació Joan Brossa.

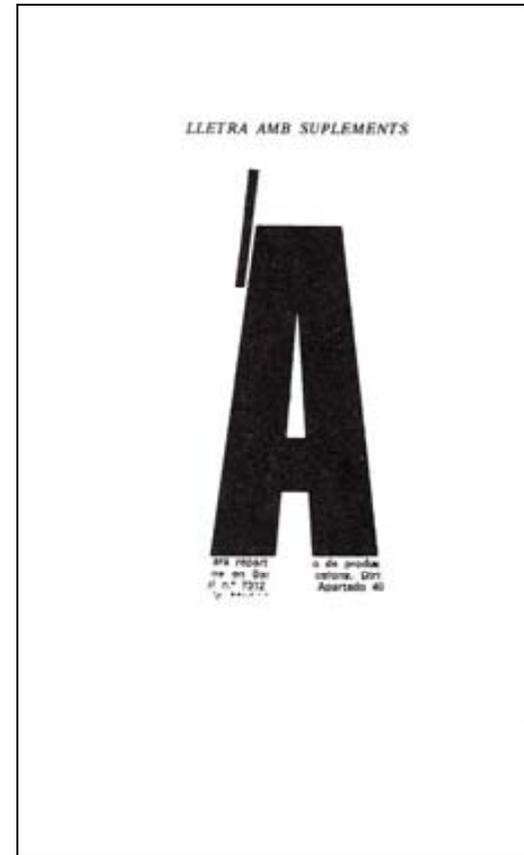


Fig.15. Joan Brossa, “Lletra amb suplement”, serie *Poemes habitables* (1970), versió publicada. Fundació Joan Brossa.

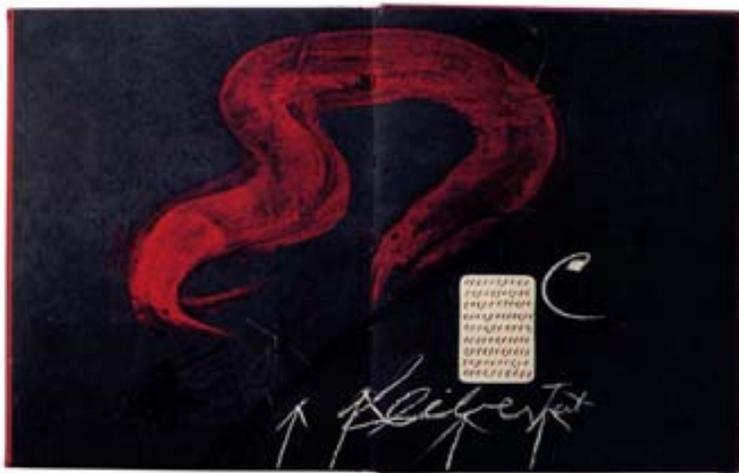


Fig.16. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *U no és ningú* (1979). Fundació Antoni Tàpies.



Fig.17. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *Nocturn matinal* (1970). Fundació Antoni Tàpies.



Fig.18. Joan Brossa, Antoni Tàpies, *Darrièrè le miroir, núm.180* (1969), detalle. Fundació Antoni Tàpies.

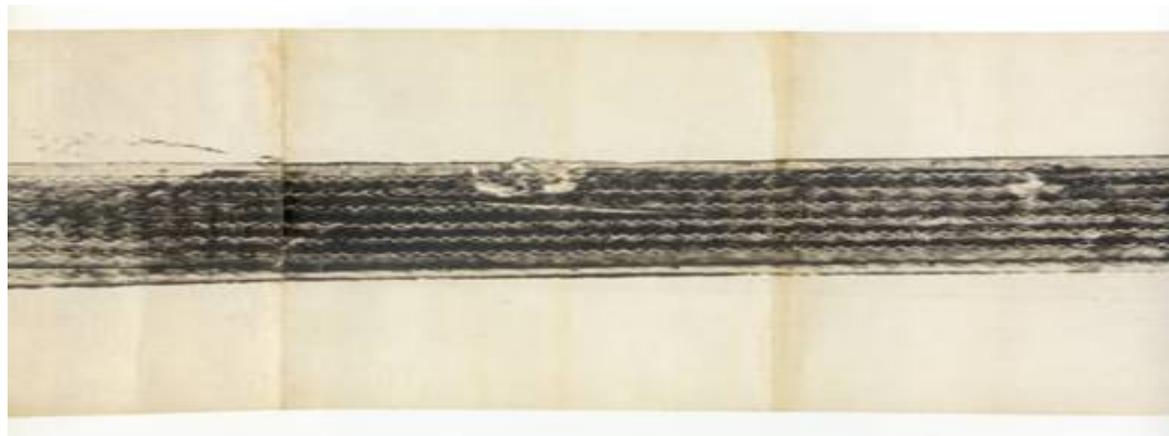


Fig.19. John Cage, Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print* (1953), detalle.

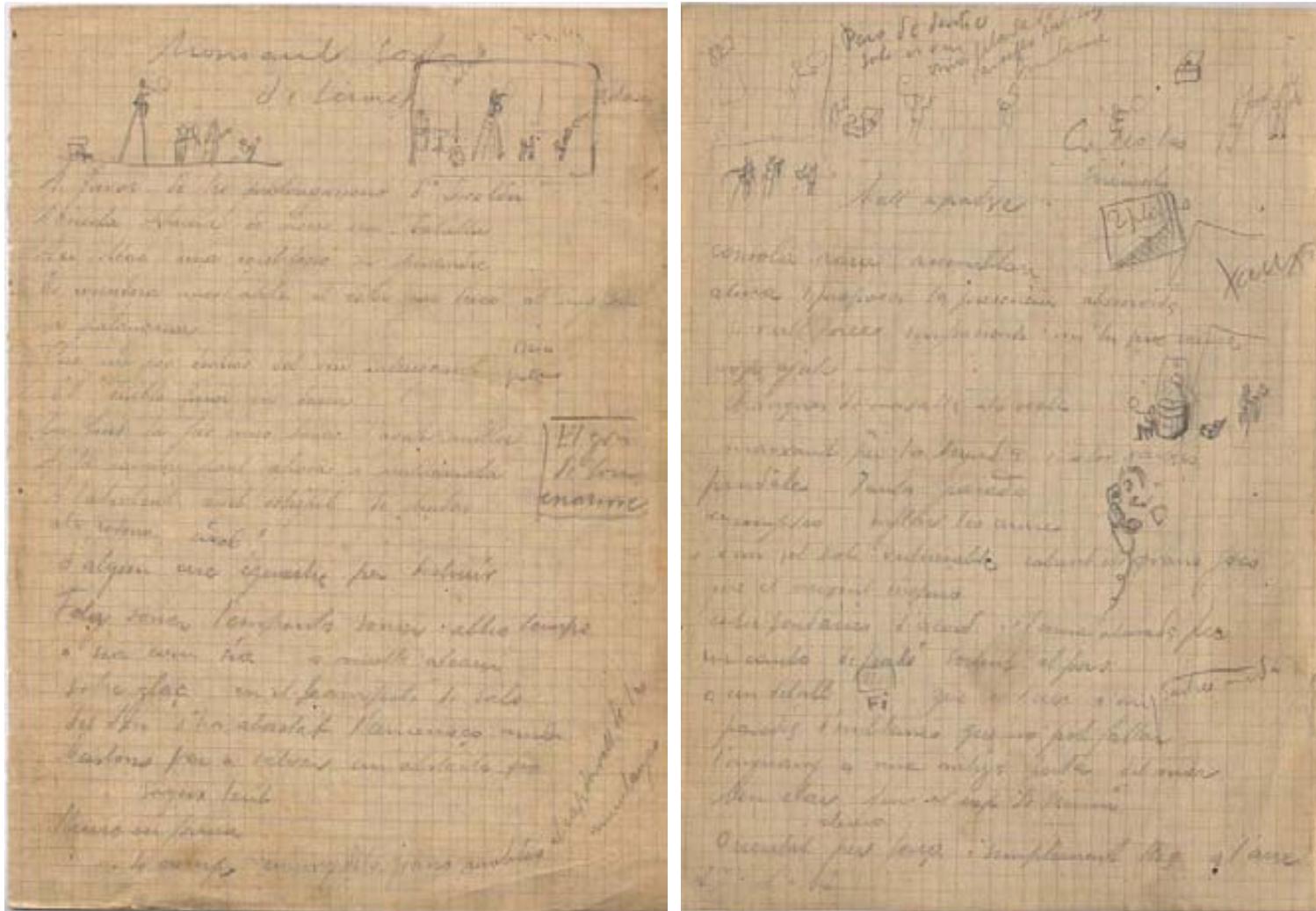


Fig.20. Joan Brossa, dos pàgines de una libreta de *Imatges hipnagògiques* (1941-1942). Fundació Joan Brossa.



Fig.21. Joan Brossa, *Poema experimental* (1941). Fundació Joan Brossa.



Fig.22. Joan Brossa, *Fum* (pensada en 1970, realizada en 1982). Fundació Joan Brossa.

## 2. Brossa y la pintura, que no la literatura

El acceso que Brossa tuvo a la biblioteca personal de Joan Prats suele ser citado como un hecho vital. Y no por los libros de literatura que en ella pudo consultar, sino porque fue allí donde descubrió la obra plástica de artistas como Miró, Ernst, Picasso, Klee, Braque o Rousseau<sup>1</sup>. En consecuencia, no parece azarosa su firme convicción acerca de que sus influencias venían de "terrenys vorers al literari", de que le estimulaba en mayor medida "veure pintura i escoltar música que no pas llegir"<sup>2</sup>.

¿Ni rastro, entonces, de un posible interés del poeta por la literatura a principios de los 40? Una peculiaridad cuanto menos sorprendente dado el ininterrumpido contacto que Brossa mantuvo, al menos en sus inicios poéticos, con el poeta J.V. Foix. Es más, fue éste quien le presentó a Prats y, por tanto, podría decirse que, en cierto sentido, Brossa llegó a la pintura a través de la literatura. De hecho, por aquella época, principios de los años 40, el poeta solía frecuentar la casa de Foix. Allí, relata este último, además de contrastar opiniones acerca de los primeros ensayos poéticos de Brossa, el joven poeta, mientras le leía sus sonetos, solía enseñarle a Foix recortes de revistas con reproducciones fotográficas de pintores vanguardistas<sup>3</sup>.

En todo caso, fue precisamente a través de la sugerencia de Foix como Brossa descubrió la "forma" del soneto. Un hallazgo, el de esta nueva forma poética, que le permitió advertir que, pese a verse sometido a la métrica, el tono onírico y el carácter insólito de sus primeros ejercicios poéticos, realizados a base de imágenes hipnagógicas, permanecían intactos. No

---

<sup>1</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates", *op.cit.*, p.30.

<sup>2</sup> J.BROSSA, "Fases" en *Vivàrium*, *op.cit.*, p.107.

<sup>3</sup> AA.VV., *Joan Brossa o les paraules són les coses*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1986, p.15.

obstante, pese a aceptar como válida la posible influencia de Foix, Pere Gimferrer conviene en matizar que dicho influjo no fue en absoluto poético porque, en su opinión, la poesía de Brossa es de una raíz mucho más surrealista que la de Foix<sup>4</sup>. Ahora bien. Ese vínculo que la poesía de Brossa establece desde un inicio con el surrealismo sí que parece guardar cierta relación con el poeta. No en vano, para Brossa, las visitas a la casa de Foix significaron, también, "la conexión con las vanguardias de preguerra. Allí estaban Carles Sindreu, el poeta, y [Josep] Carbonell, que había sido director de la revista *Amic de les Arts*, la revista de vanguardia más importante de Catalunya, en la que colaboraron Gasch y Dalí, entre otros, y que apoyó incondicionalmente a Miró"<sup>5</sup>. Además, Foix – junto a otros artistas como Miró o personalidades como Joan Prats – simbolizaba un referente para una generación que se había encontrado todo revuelto tras la Guerra Civil. En este sentido, la vanguardia de preguerra fue entendida por Brossa, así como por otros artistas de postguerra, como una puerta abierta a la aventura contemporánea<sup>6</sup>.

De nuevo los artistas como esa coordenada vital que le permite a Brossa encontrarse, situarse en el mapa. Aunque, si lo que ambicionaba era escribir poesía, ¿qué es aquello que esperaba encontrar en la obra de estos creadores? En éstos y en los que el poeta enseñaba a Foix, muestra del hallazgo de un universo plástico seleccionado, único, peculiar. Esto es, construido, o reconstruido, a base de retales escogidos y recortados por el propio Brossa, cuyo resultado bien podría asemejarse a una curiosa composición, a una yuxtaposición inesperada.

Pero, ¿qué hay de los escritores, de los poetas? Manuel Guerrero se muestra convencido de que no es por casualidad que los dos únicos poetas que Brossa tradujo fueran João Cabral de Melo Neto y Arthur Rimbaud. Mientras del primero "Brossa tradueix tres poemes del llibre

---

<sup>4</sup> P.GIMFERRER, "Conferència inaugural" en AA.VV, *La revolta poètica de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.17.

<sup>5</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.23.

<sup>6</sup> Palabras de Joan Brossa recogidas en J.BROSSA, "Gràcies Foix", *Destino*, febrero de 1978, citado de la reproducción en AA.VV, *Àlbum Foix: una successió d'instantis*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990, p.145-147.

*L'Enginyer*, a la revista *Dau al Set*<sup>7</sup>, segurament com a agraïment per la publicació de la *plquette* de set *Sonets de Caruixa* que Cabral li havia imprès a Barcelona el 1949<sup>8</sup>; el segundo es protagonista de "l'únic llibre dedicat a la traducció publicat per Brossa" – *Les ungles del guant. Ronda de Rimbaud* – en cuyo prólogo de la primera edición, en 1974, el poeta explica: "L'any 1970 vaig decidir d'adherir-me d'alguna manera al proper aniversari de l'aixecament de la *Commune* i em va semblar que el millor servei seria traduir els poemes de Rimbaud. En vaig seleccionar de tots els períodes i els vaig aplegar en un llibre: *Les ungles del guant*"<sup>9</sup>. Una traducción realizada a finales de los 40, en los 70 la otra.

Si no fuese por la existencia de dos cuadernos autógrafos, que muestran cómo, por muy embelesado que pudiera estar con las monografías de artistas de la biblioteca de Joan Prats, el poeta no obvió otros posibles estímulos, en concreto el literario, bien podría pensarse que los poemas de Cabral de Melo Neto traducidos por Brossa constituyen una caprichosa excepción. Desde luego, el exclusivo interés del poeta por los "terrenos fronterizos a la literatura", al menos en lo que respecta a los años 40, queda en entredicho en ambos documentos. Así, en el primer cuaderno, titulado *De Psicología Experimental. La Vassierè-Palmés*<sup>10</sup>, Brossa ha traducido el poema número 18 de los 21 que forman *Cinéma calendrier du coeur abstrait* (1918) de Tristan Tzara y, también, unos versos del poema "Voie lactée ô soeur lumineuse" del capítulo "La Chanson du mal-aimé" del libro *Alcools* (1913) de Guillaume Apollinaire. Por el contrario, el segundo, que es más bien un conjunto de páginas agrupadas que se encontraron entremezcladas

---

<sup>7</sup> J.BROSSA, "La ballarina", "Els núvols", "El paisatge zero", *Dau al Set*, julio-agosto-septiembre de 1949, Barcelona, p.9-12. En el mismo número de la revista aparece publicado un poema de Rafael Santos Torroella titulado "Nadie" que está dedicado a Cabral de Melo Neto. R.SANTOS TORROELLA, "Nadie", *Dau al Set*, julio-agosto-septiembre de 1949, Barcelona, p.3-4.

<sup>8</sup> M.GUERRERO, "Joan Brossa o la revolta poètica", *op.cit.*, p.26.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Este cuaderno no tiene fecha. Sí la tiene el segundo: 21 de marzo de 1941. Ya que en el cuaderno sin fecha hay una traducción que aparece en el segundo, puede entenderse que el cuaderno podría ser del mismo año.

con un facsímil de la revista *La révolution surréaliste* editada en 1975, lleva por título *Dadà* y en la portada aparece, traducido al catalán, un extracto de la novena parte del poema *Une saison en enfer* (1873) de Rimbaud subtítulo *Délires II*<sup>11</sup>. Dentro, entre las traducciones, el mismo extracto del poema de Tzara que ya recogía el otro cuaderno y algunos poemas de André Breton – entre ellos "Tout paradis n'est pas perdu" que fue publicado en el número 11 de la revista *Litterature* el 15 de octubre de 1923<sup>12</sup>. También hay una traducción del poema "Bouches" [Fig.23] perteneciente al libro *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* (1918) de Francis Picabia<sup>13</sup>.

Mas, no son únicamente poemas traducidos por Brossa lo que recogen los cuadernos. De esta forma, en el que lleva por título *De Psicologia Experimental. La Vassierè-Palmés* el poeta también ha anotado breves apuntes sobre Apollinaire y el cubismo tales como "en teoría nada se opone pues a una renovación de la poesía francesa en el sentido indicado por Apollinaire ... el objetivo propuesto no será ya una copia académica de la naturaleza, sino una deformación de la realidad que disociará ciertos elementos ordinariamente unidos y que reunirá otros habitualmente separados con la finalidad de totalizar en una sola imagen todos los valores", "La superposición de capas", "'Antes que nosotros', ha escrito Jean Metzinger, 'ningún pintor había tenido el cuidado de palpar los objetos que pintaba'" o "Injusto sería negar a este cubismo cuidadoso 'sensibilizar todas las facetas de un objeto a la vez'"<sup>14</sup>. Vuelven a sucederse aquí referencias cruzadas, arte y literatura que, emulsionadas, comienzan a trazar la silueta precisa de

---

<sup>11</sup> Brossa se lo ha atribuido a Louis Aragon, quizá porque en 1930 realizó un prefacio a una edición inglesa del libro de Rimbaud. J.BROSSA, *Dadà*, cuaderno autógrafo, 1941, s.p., Fundació Joan Brossa.

<sup>12</sup> A.BRETON, "Tout paradis n'est pas perdu" en *Littérature*, núm.11, 15 de octubre de 1923, París, p.39-40.

<sup>13</sup> Este libro no figura en la biblioteca personal de Brossa, pero sí éste: F.PICABIA, *Pensées sans langage: poème*, Eugène Figuière, París, 1919.

<sup>14</sup> J.BROSSA, *De Psicologia Experimental. La Vassierè-Palmés*, cuaderno autógrafo, s.f., s.p., Fundació Joan Brossa.

algunos de los recursos que Brossa aplicará, después, en su obra.

*Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, del que Brossa tradujo "Bouches", no es el primer libro de poemas de Picabia. Fue en 1917 cuando el artista, que acababa de llegar a Barcelona proveniente de Nueva York, entregó a Josep Dalmau el original de *Cinquante-deux miroirs*. El libro, compuesto por poemas escritos entre 1914 y 1917, fue editado en la imprenta Oliva de Vilanova<sup>15</sup>. Ese mismo año, 1917, y ayudado también por Dalmau, Picabia editó el primer número de la revista *391* – cuatro de los 19 números que tuvo la revista fueron editados en Barcelona. El propio Picabia, a través de una carta, le describía a Alfred Stieglitz la publicación en los siguientes términos: "Juntament amb aquestes paraules, rebreu un diari, *391*, que és el doble del vostre *291*. L'han publicat les Galeries Dalmau. No està ben fet, però és millor que res..."<sup>16</sup>.

Antoni Tàpies menciona en su libro *Memoria personal* cómo, en sus comienzos artísticos, "la poca obra de Schwitters que entonces conocí y especialmente, la de Marcel Duchamp me interesaron tanto, que estoy seguro de que quedaron flotando en mi espíritu y siguieron influyéndome inconscientemente durante años y años. Lo absurdo de la combinación de los objetos cotidianos, o su sola presencia desplazada de sus lugares habituales, ha sido la paradoja mayor – comparable a la de los *koans* japoneses – que ha dado el arte moderno, sobre el cual tanto ha influido posteriormente"<sup>17</sup>. A su vez, el pintor también asegura no ser ajeno a "la revolución permanente de los exabruptos de Picabia que todavía me llegó a través de comentarios vivos de su paso por Barcelona y de su revista *391*"<sup>18</sup>.

Jaume Vidal i Oliveras puntualiza que, aunque los primeros números de la revista *391* se

---

<sup>15</sup> M.LL.BORRÀS, "Picabia, l'espanyol" en AA.VV., *Francis Picabia (1879-1953)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985, p.47.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>17</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, *op.cit.*, p.218.

<sup>18</sup> *Ibid.*.

habían editado en Barcelona, la publicación puede entenderse como la etapa barcelonesa de una revista que se había creado en Nueva York con el nombre de *291* y que, a su vez, era consecuencia de una anterior publicación titulada *Camera Work* (1915-16), órgano de difusión de la galería de arte regentada por Alfred Stieglitz, ubicada en el número 291 de la Quinta Avenida. A su llegada a Barcelona, Picabia, que había colaborado en la revista y expuesto en la galería nuevayorquesa, retomó la publicación bajo el título de *391*, continuando posteriormente su itinerario en Zurich y París. Además, el hecho de que estuviese escrita en francés y que tan sólo incorporase colaboraciones foráneas, llevan a Vidal i Oliveras a concluir que "probablement tant Picabia com Josep Dalmau l'havien concebuda per a l'exterior"<sup>19</sup>. También Christopher Green, que describe al grupo de vanguardia formado por Picabia como "a small, highly energised cluser of artists, writers and ideas, spinning like a satellite around the Barcelona social and cultural work, occasionally beaming ideas outwards for it to recieve: never touching down"<sup>20</sup>, apunta hacia la misma dirección que Vidal i Oliveras al sostener que, en su opinión, la revista *391* se dirigía sobre todo a círculos artísticos externos, como al de Duchamp y Stieglitz en Nueva York y a Jacob, Apollinaire, Reverdy y Picasso en París<sup>21</sup>.

Dada la prácticamente nula trascendencia que la revista, así como la del grupo de vanguardia aglutinado en torno a Picabia, tuvo en la Barcelona de la época<sup>22</sup>, ¿dónde está, entonces, el origen de aquellos "comentarios vivos de su paso por Barcelona" mencionados por Tàpies? Pues en un conjunto de publicaciones que, años después, ajustaron el relato. El primer

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> C.GREEN, "The foreign avant garde in Barcelona, 1912-1922" en AA.VV., *Homage to Barcelona*, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1985, p.183.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>22</sup> *Vid.* J.BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1938*, Istmo, Madrid, 1981 y los citados M.LL.BORRÀS, "Picabia, l'espanyol", *op.cit.*; C.GREEN, "The foreign avant garde in Barcelona, 1912-1922", *op.cit.* y J.VIDAL I OLIVERAS, *Josep Dalmau. L'aventura per l'art modern*, *op.cit.*

ejemplo de esta tendencia, la revista *Dau al Set* que, con motivo del 30 aniversario de su exposición celebrada en las Galerías Dalmau de Barcelona, dedicó de manera íntegra el número publicado en agosto de 1952 a Picabia. Además, en el número 19 de la misma revista, el de diciembre de 1950, en un artículo titulado "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", Juan Antonio Gaya Nuño, al hablar sobre el dadaísmo, se refiere a Picabia de la siguiente forma: "Picabia escandalizaba a los catalanes en la revista *dadà 391* que, aparte algunos juegos en la capital de España, fue el único alentador de este ismo, en nuestra tierra"<sup>23</sup>.

Años antes, concretamente en la Navidad de 1934, el número especial de la revista *D'Ací i d'Allà* dirigido por Josep Lluís Sert y Joan Prats, intentaba mostrar una breve síntesis de la evolución del arte internacional de vanguardia. Como no podría ser de otro modo, entre las corrientes incluidas estaba el dadá. Así, en un artículo de tono generalista, Foix trataba de explicar cuáles eran los rasgos de dicho movimiento a través de reflexiones como "després d'alguns sondeigs, encara artístics, Dadà intenta afirmar-se: a la poesia com a mitjà d'expressió oposa la poesia com a activitat de l'esperit. Per damunt de l'art i del bon gust. Per damunt de la literatura. El Dadaisme, que és una actitud filosòfica eterna, no és però encara el Surrealisme" o "l'activisme poètic antiliterari, antiartístic, antimodern, esdevé a Alemanya comunisme pràctic, i a París surrealisme evolutiu. A la revolució pràctica oposa la revolució permanent"<sup>24</sup>. Ninguna mención a la presencia ni de dadá ni de Picabia en Barcelona. Tampoco hay alusiones referidas a la exposición de este último en las Galerías Dalmau en el año 1922 (*Exposition Francis Picabia*). Justamente lo contrario ocurre con el artículo "L'art d'avantguarda a Barcelona" firmado por Sebastià Gasch en el que, no sólo se refiere a "la discutida Exposició Picabia el 1922, presentada por A. Breton", sino que además añade que "abans de cloure la recensió de la

---

<sup>23</sup> J.A.GAYA NUÑO, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, núm.19, diciembre de 1950, p.10.

<sup>24</sup> J.V.FOIX, "Dada", *D'Ací i d'Allà* (Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX), núm.179, diciembre de 1934. Citado del facsímil editado en 1996 por Àmbit Serveis Editorials, s.p.

tasca admirable de J.Dalmau, afegirem que el seu nom traspassà les fronteres. Degut a les seves activitats, Barcelona fou considerada com un important centre internacional d'art d'avantguarda. I, durant la guerra, molts avantguardistes estrangers s'instal·laren a la nostra ciutat. Entre aquests, cal citar el famós i esmentat Picabia, que el 1917, feia sortir a Barcelona la revista *391*, òrgan del moviment Dadà. No cal insistir sobre la importància d'aquest fet...<sup>25</sup>. Una importància que la perspectiva de los años debió hacer evidente, ya que en la revista *Amic de les Arts*, donde en marzo de 1928 Gasch publicó el *Manifest Groc* junto con Salvador Dalí y Lluís Montanyà, no hay referencia alguna al dadaísmo. Por el contrario, Joan M. Minguet Batllori, tras preguntarse si existen vínculos entre el programa cultural que la revista *L'Esprit Nouveau* desarrolló en París entre 1920 y 1925 y el manifiesto distribuido en una ciudad cultural periférica como Barcelona tres años después de que la que la revista francesa dejase de existir, determina de manera concisa y concluyente que "el *Manifest Groc* és una lectura o una adaptació – de vegades enormement fidel – d'aquell programa racionalista i propalador d'una nova modernitat. És cert que aquesta adaptació introdueix un matís diferencial, el concepte d'antiart ... però la base programàtica és inequívocament la mateixa, tot i que amb uns quants anys de distància"<sup>26</sup>.

Dos años después de la publicación de los cuatro primeros números de la revista *391*, el 14 de septiembre de 1919 para mayor exactitud, Joan Miró escribía una carta a Enric Cristòfol Ricart transmitiéndole su determinación de marchar a París el próximo invierno ya que, según sus propias palabras, "al menys allà hi ha activitat artística (...) m'estimo mil vegades més – i ho dic amb tota sinceritat – fracassar absolutament, totalment, a París, que no pas seguir patint en aquestes corrompudes, pestilents aigües de Barcelona"<sup>27</sup>. Ante la contundencia del artista,

---

<sup>25</sup> S.GASCH, "L'art d'avantguarda a Barcelona", *D'Ací i d'Allà*, núm.179, *op.cit.*, s.p.

<sup>26</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, *El Manifest Groc: Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Cercle de Lectors-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p.14.

<sup>27</sup> Carta recogida en M.ROTWELL, *Joan Miró. Selected writing and interviews*, G.K. Hall and Co., Boston, 1986, p.65. Citada de la reproducción en R.M.MALET, "Joan Miró: El surrealisme entre

Georges Raillard le preguntaba trascurrido un prolongado tiempo por qué, en el año 1919, se mostraba tan implacable con la ciudad de Barcelona<sup>28</sup>. La respuesta de Miró era muy clara: "hay que tener en cuenta que entonces Barcelona estaba muy atrasada. Ahora se habla mucho de los movimientos de vanguardia, como *391*, la revista creada por Picabia, que pasó de Nueva York a Barcelona; pero ese movimiento y otros, muy avanzados, no interesaban más que a algunos extranjeros; sólo conmovían a algunos intelectuales. Allí estaban Marie Laurencin, Otto Lloyd y su hermano, Arthur Cravan, pintor y boxeador, Olga Sakharoff, Albert Gleizes. Pero eran extranjeros. Muy pocos catalanes"<sup>29</sup>.

Los ecos escuchados por Tàpies fueron, entonces, consecuencia de narraciones no inventadas pero sí moldeadas, reformuladas. Esto es, fruto de la interpretación, o reinterpretación, constante. Una singularidad, por otra parte, comparable al discurso que Brossa y los artistas de su círculo trataron, a su vez, de redimir, a partir no tanto de obras y testimonios originales sino mediante sus reproducciones. En todo caso, Brossa reconstruyó su relato del arte y literatura de vanguardia a base de contemplar y recortar reproducciones, de reproducir sentencias, también. Ahora bien, esta circunstancia, por muy particular que parezca, no es exclusiva del arte catalán de postguerra. Hubo un tiempo, reflexiona Clement Greenberg, "en el que la pintura francesa ejerció más influencia sobre el arte neoyorquino a través de

---

l'afinitat i la divergència" en AA.VV., *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: de L'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1988, p.17.

<sup>28</sup> Rosa Maria Malet también se hace la misma pregunta en su artículo "Joan Miró: El surrealisme entre l'afinitat i la divergència": "¿Per què Joan Miró era tan sever amb aquella Barcelona que el 1912 havia vist exposat, entre altres peces remarcables, el *Nu que baixa l'escala II* de Marcel Duchamp a l'exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau i que, en declarar-se la primera guerra mundial, serví de refugi a artistes com Robert i Sonia Delaunay, Marie Laurencin, Olga Sacharoff i Francis Picabia? Possiblement perquè en aquella Barcelona, aquests esdeveniments artístics, que ara ens semblen d'importància cabdal, tingueren una discreta repercussió i els seus efectes es deixaren sentir, essencialment, entre alguns dels artistes pertanyents a les generacions més joves". R.M.MALET, "Joan Miró: El surrealisme entre l'afinitat i la divergència", *op.cit.*, p.17.

<sup>29</sup> GRAILLARD, *Conversaciones con Miró*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 21-22.

reproducciones en blanco y negro que mediante obras de primera mano. Y puede que este aparente inconveniente haya tenido importantes e inesperados efectos benéficos: y los malentendidos y equivocaciones"<sup>30</sup>. ¿Malentendidos y equivocaciones que bien pueden provocar resultados fortuitos?

Sentencia Arnau Puig que "no se habría producido el hecho *Dau al Set* si en nuestro ambiente se hubiera mantenido la continuidad de vanguardia que caracterizaba los años de la preguerra civil. El frío y posterior triunfo del franquismo nos impulsó a todos a buscar posibilidades expresivas y representativas que, para iniciarse en una ruptura, fueran más creadoras que las propias de una continuidad"<sup>31</sup>. Puig habla de ruptura, Valeriano Bozal de prolongación cuando asegura que, "en su búsqueda de una tradición sobre la que apoyarse y el deseo de conectar con un pasado inmediato que había sido propio del arte europeo, los artistas jóvenes españoles fueron a París y encontraron en el surrealismo algunos de sus primeros referentes, hicieron de lo primitivo un marco de expresión y de reflexión, trataron de conectar con lo que se había perdido"<sup>32</sup>. Más aún. Incluso aquellos que después "serían llamados informalistas tantearon en sus primeros momentos la posibilidad de un surrealismo onírico o de un primitivismo que buscaba la identidad en ámbitos distintos de los que establecía el estado totalitario". En este sentido, "las primeras pinturas de Tàpies, y en general del grupo *Dau al Set*, aunque no son plenamente surrealistas, deben mucho al surrealismo, y el propio artista catalán se inclinó por la iconografía surrealista en los primeros años cincuenta"<sup>33</sup>. Sin embargo, la tendencia surrealista que Bozal detecta en los miembros de *Dau al Set* es anterior al primer viaje

---

<sup>30</sup> C.GREENBERG, "The Late Thirties in New York", *Art and Culture*, Boston, 1961, p.231. Recogido en B.H.D.BUCHLOH, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004, p.9.

<sup>31</sup> A.PUIG, "Actitud, conducta i reflexió en el fet *Dau al Set*", *L'informatiu d'Art*, núm.0, Barcelona, mayo de 1991. Citado de la reproducción en R.LUBAR, *Joan Ponç, op.cit.*, p.49.

<sup>32</sup> V.BOZAL, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004, p.126.

<sup>33</sup> *Ibid.*

de Tàpies a París. Es decir, es probable que su origen se encuentre no sólo en aquellos testimonios evocados con anterioridad o en aquellas obras reproducidas, sino también en las revistas publicadas justo antes de la eclosión de la Guerra Civil Española, entre las que se encuentran las editadas por ADLAN y GATPAC, y que también constituyen un buen punto de partida. Por ello no resulta extraño que Brossa, del mismo modo que los tres pintores, Tàpies, Cuixart y Ponç, buscaran proyectar sus primeras tentativas artísticas, y surrealizantes, en otra revista: *Dau al Set*, considerada pieza clave del arte catalán de postguerra.

Tàpies asegura que, al igual que le ocurrió a él, Brossa descubrió el surrealismo "gracias a aquel famoso número de la revista *D'Ací i d'Allà*". No obstante, sostiene que el poeta hizo aún más "ya que no paró hasta entrar en contacto con las personas que lo habían dirigido y colaborado en él"<sup>34</sup>. ¿Será, entonces, esta publicación la responsable de esa raíz surrealista que Gimferrer afirmaba detectar en la poesía de Brossa? El poeta, a tenor de las diversas puntualizaciones al respecto, no parece estar del todo conforme con la etiqueta. Ni con la suya ni con la otorgada al grupo *Dau al Set*. "No pretendíamos ser surrealistas, aunque teníamos un concepto del arte que se parecía a él. El surrealismo era para nosotros como una calle: no vives en ella, pero pasas"<sup>35</sup>, argumentaba. Además, aunque sólo fuese por una cuestión meramente temporal, Brossa matizaba a Jordi Coca que en todo caso sería neosurrealista lo que suponía, según el poeta, aceptar el inconsciente y explotarlo<sup>36</sup>. Entonces, el surrealismo fue una calle por la que todos ellos pasaron. Pero, ¿y el punto de llegada? ¿Fue el mismo, también?

Mientras Brossa permanecía en Barcelona – su primera estancia en París tuvo lugar en 1956 – Tàpies tuvo la oportunidad de viajar, a París primero, gracias a una beca del Instituto Francés en el año 1950, y a Nueva York después. Según cuenta el propio pintor en sus memorias

---

<sup>34</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.212.

<sup>35</sup> J.BROSSA, "Lección de libertad", *ABC Cultural*, núm.354, 10 de septiembre de 1998, Madrid, p.35.

<sup>36</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates, op.cit.*, p.32.

personales, en aquel momento sintió que era vital para él salir de Barcelona, llegando incluso a equiparar su imperiosa necesidad a la que, años antes, había sentido Miró. Entre las diversas razones que al parecer lo empujaron a ello, Tàpies destaca "la necesidad de buscar un marchante", la de "tener un intercambio y una confrontación con otros artistas" y la creencia de que "allí podría prepararme espiritualmente más a fondo y estudiar y leer de todo sin prohibiciones ni censuras"<sup>37</sup>. Además, el pintor se mostraba convencido de que "la acción de los pequeños grupos intelectuales y de artistas – pienso en el Club 49, en *Ariel* y en nuestro *Dau al Set* – era tan limitada y minoritaria que carecía de esperanzas". En definitiva, a causa de todos estos motivos Tàpies creyó inevitable el exilio, "al menos en espíritu, como era el caso de Miró y tantos intelectuales que han tenido que acogerse a la protección extranjera para conseguir hacer un trabajo realmente serio"<sup>38</sup>.

Explica Robert Lubar cómo, en 1965, "Ponç intentó arrojar luz sobre las diferencias estéticas e ideológicas que precipitaron la disolución del grupo *Dau al Set* en 1949, cuando se celebró su exposición individual: Mis compañeros empiezan a sentir una atracción cada vez mayor por las últimas tendencias en pintura, de las que nos llegan noticias desde París. En contraste, yo estoy más fascinado por el Quattrocento italiano. Tàpies, y más tarde, Cuixart y Tharrats se alinearon con la pintura informalista internacional"<sup>39</sup>. Brossa también parece ajustarse a la lectura del pintor al afirmar que, en esa época, "Ponç tenía una gran potencia y me parece que él lo reconocía. La pintura de Tàpies tenía una influencia de Miró y Klee. Y Cuixart también. Cuixart tenía una gran influencia de Ponç en aquel momento. Después, claro está, vino el informalismo y Cuixart se fue a Lyon, pero en el momento de *Dau al Set*, Ponç era el pintor por excelencia"<sup>40</sup>. Pese a esta unidad de criterio, Lubar considera necesaria una interpretación

---

<sup>37</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.262.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> R.LUBAR, *Joan Ponç, op.cit.*, p.49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.55.

más matizada, al menos en lo que se refiere al dictamen de Ponç. En este sentido, asegura que, "aunque visto retrospectivamente el análisis de la situación hecho por Ponç es esencialmente correcto – Tàpies, y más tarde, Cuixart y Tharrats se alinearon con la pintura informalista internacional –, en 1949 todavía persistía una considerable cohesión estética y temática entre los pintores de Dau al Set"<sup>41</sup>. Entre los pintores, ¿y qué hay del poeta? ¿Acusó éste de algún modo el posterior influjo del informalismo?

Sostiene Pere Gimferrer que "Foix i Brossa han estat els escriptors catalans que han mantingut una comunicació més assídua i aprofundida amb l'esperit de l'avantguarda mundial"<sup>42</sup>. La maniobra de esos pintores de Dau al Set que se vieron atraídos por el informalismo, sobre todo la de Tàpies con quien Brossa fue reencontrándose, artísticamente hablando, a lo largo de los años, parece responder a un interés por inscribir su obra, por inscribirse a sí mismo, también, en la corriente vanguardista del momento. Y Tàpies lo hizo, no a través de una suerte de comunicación involuntaria, imaginada, como la que, al parecer, mantuvo Brossa con otros creadores con los que lo han comparado y relacionado, sino mediante un diálogo más perceptible, al menos en lo que respecta a su obra, que acaba por sumergirse de un modo totalmente consciente en el circuito de la vanguardia internacional.

Antoni Tàpies llegó a Nueva York en el año 1953. En 1957, dos años después de la inauguración en París de la exposición *Cincuenta años de pintura en Estados Unidos*, el pintor, que se encontraba en Barcelona, afirma que tuvo la idea de hacer venir a Barcelona a la Sala Gaspar, las obras de los artistas que aglutinaba Michel Tapié<sup>43</sup>. De esta forma, relata Tàpies, consiguió que llegasen a Barcelona cosas de Pollock, Kline, de De Kooning, de Tobey, de Dubuffet, de Fautrier, de Burri, de Mathieu y de Appel entre otros<sup>44</sup>. Lo que no menciona el

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>42</sup> P.GIMFERRER, *Miró. Colpir sense nafrrar*, Polígrafa, Barcelona, 1978, p.172.

<sup>43</sup> Tàpies conoció a Tapié en la primavera de 1955.

<sup>44</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.354.

pintor es que, junto a la obra de los artistas citados, también podía verse expuesta la suya. Quizá, tal y como apuntaba Lubar, en 1949 todavía no pero y ¿en 1957?, ¿había abandonado ya la obra de Tàpies el surrealismo por el informalismo?

El VII Salón de los Once que tuvo lugar en Madrid en 1950 dedicó un capítulo especial a Modest Cuixart, Joan Ponç y Antoni Tàpies. En la presentación de la exposición, en la que también se exhibieron obras de Salvador Dalí, Joan Miró, Jorge Oteiza, Joaquín Torres-García o Rafael Zabaleta, Ángel Ferrant realizó una pequeña presentación sobre los tres pintores de Dau al Set. Entre lo expuesto por Ferrant en dicha intervención, que fue recogida en el catálogo de la exposición, destacan principalmente las siguientes ideas: " ... En pintura, por ejemplo, quienes, dándose perfecta cuenta de la herrumbe producida por el tiempo y la inercia, llevaron al lienzo un vaso o un objeto cualquiera dislocando los contornos de su proyección óptica, realizaron una verdadera operación de ajuste. Pusieron el dedo en la llaga e inauguraron un orden nuevo ... Tenemos, pues, por un lado, el consabido bodegón en la acera de enfrente. El hecho, ante todo esto, es que para ciertas gentes el arte atraviesa un período de ajuste, en tanto que para otras es de desbarajuste. Para Antoni Tàpies, para Joan Ponç y para Modesto Cuixart – como para Chagall, por ejemplo –, colocar en las nubes y patas arriba un cordero es, precisamente, ponerlo en su sitio, en su debida forma ... "<sup>45</sup>.

El traslado al lienzo de "un objeto cualquiera", así como la colocación "en las nubes y patas arriba de un cordero", dejaron paso a la ¿abstracción? en la *I Biennial Hispanoamericana* que tuvo lugar en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952, y que concluyó con una exposición antológica en Barcelona. En la muestra, escribe Julián Díaz Sánchez, "en general se optaba por una orientación de modernidad que incluía la abstracción", tendencia, por otro lado, que "estaba muy poco representada. En alguna ocasión se escribió que la Bienal llama a los

---

<sup>45</sup> A.FERRANT, "Presentación de Tàpies, Ponç y Cuixart" (1950) en A.FERRANT, *Todo se parece a algo: escritos críticos y testimonios*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1997, p.247-248.

abstractos y premia a los concretos"<sup>46</sup>. Aún así, la presencia de algunos artistas abstractos, entre los que Díaz Sánchez cita a Tàpies, Millares, Mampaso, Ramis, Tharrats, Cuixart y Oteiza, fue muy comentada<sup>47</sup>. Vaya, ¿Tàpies, Cuixart y Tharrats abstractos? ¿La afinidad de criterios existente entre los miembros de Dau al Set en el año 1949 se había diluido ya por completo en 1951? Al parecer así es a tenor de la convicción de Lubar respecto a que "los pintores y poetas que habían colaborado en la revista ya habían empezado a emprender trayectorias independientes en el otoño de 1951, cuando se celebró la exposición de la barcelonesa Sala Caralt"<sup>48</sup> [Fig.24].

Escribe Valeriano Bozal que "en la práctica artística, sobre todo en los años cincuenta, la contraposición entre el expresionismo abstracto y el arte europeo tuvo lugar en la crítica, en el mercado, en el ámbito ideológico, etc." Pero "si hay un rasgo que diferencia la pintura europea de la estadounidense, éste es la afirmación del *otro*, de que yo soy *otro*, de que todos somos *otros* y, así, todos estamos implicados tanto en los acontecimientos cuanto en la historia que a ellos ha conducido"<sup>49</sup>. De este modo, si como entiende Bozal "la historia del arte europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial ha sido habitualmente analizada en términos estilísticos y en relación con el desarrollo del expresionismo abstracto de Estados Unidos"<sup>50</sup>, puede decirse que el círculo artístico de Brossa – sobre todo en lo que respecta a sus contemporáneos y a excepción de Ponç – se compone de creadores que, partiendo de unos antecedentes artísticos comunes a los del poeta, "evolucionan", a diferencia de éste, hacia el informalismo.

Es en la primavera de 1955 cuando Antoni Tàpies conoce a Michel Tapié<sup>51</sup>. Brossa, que

---

<sup>46</sup> J.DÍAZ SÁNCHEZ, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno (UAM), Madrid, 2000, p.21.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> R.LUBAR, *Joan Ponç, op.cit.*, p.47.

<sup>49</sup> V.BOZAL, *El tiempo del estupor, op.cit.*, p.15.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.354.

tuvo ocasión de conocerlo, lo describía como un tipo curioso, interesante, y aristócrata, pariente de Toulouse Lautrec, que viajaba por todo el mundo, sobre todo a Japón. Años después, en la entrevista que Lluís Permanyer le realizaría para su libro *Brossa x Brossa: records*, el poeta se lamentaba de que nunca tuvo la oportunidad de mostrarle al crítico francés su obra plástica<sup>52</sup>. Resulta cuanto menos llamativo que Brossa mencione precisamente su obra plástica. Y no únicamente porque, excepto casos puntuales, esta parte de su obra se haya desarrollado a partir de finales de los 50 – sus primeras *Suites* de poesía visual, por ejemplo, son de 1959 – sino porque, además, a estas fórmulas creativas, de igual modo que al resto de su producción poética, no las definen ni lo abstracto, ni lo matérico, ni lo gestual, características esenciales del "art informel". Término, por otro lado, que el propio Tapié acuñó en su libro *Art autre* (1952). Podría decirse, pues, que la influencia del crítico en la obra de Brossa resultó ser inexistente.

Distinto al del poeta es el caso del grupo artístico Gutai que, tras conocer a Tapié, optaron por dejar de lado el arte de acción que hasta aquel momento practicaban para acabar por dedicarse de manera casi exclusiva a la pintura. El grupo, nacido sobre las cenizas de Hiroshima y Nagasaki y que en palabras de Kazuo Yamawaki "desempeñó un papel pionero en la década de los años 50 con el entonces emergente movimiento artístico *happening* y con el actual *performance*"<sup>53</sup>, inició su actividad en 1954 y se disolvió en 1972 con la muerte del que fuera su líder Jirō Yoshihara. Explica Yamawaki cómo, en lo que respecta a sus obras de arte de acción, los artistas del grupo ampliaron el concepto de arte "introduciendo en él el escenario" y cómo, en lo que se refiere a sus cuadros, sus obras pictóricas fueron "ampliamente presentadas en el extranjero gracias al crítico francés de arte, Michel Tapié, que entonces patrocinaba el arte *informel*"<sup>54</sup>. Por lo tanto, será con la llegada de Tapié a Japón cuando los artistas del grupo irán

---

<sup>52</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records*, La Campana, Barcelona, 1999, p.128.

<sup>53</sup> K.YAMAWAKI, "Gutai. Localización de su pintura y acción" en AA.VV., *Grupo Gutai: Pintura y acción*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985, p.14.

<sup>54</sup> *Ibid.*

relegando las acciones a un segundo plano. De hecho, según Yamawaki, la influencia de Tapié fue definitiva en esa transición de la acción a la pintura llevada a cabo por Gutai<sup>55</sup>.

Mencionaba Bozal la "contraposición entre el expresionismo abstracto y el arte europeo" y hablaba Greenberg de "malentendidos y equivocaciones". Pues bien. Yoshihara, mentor del grupo Gutai, "había escrito con entusiasmo acerca de Pollock en 1951, cuando varias de las pinturas de éste se exhibieron en diferentes puntos de Japón, y persistiría en el reconocimiento de su deuda y la de sus amigos"<sup>56</sup>. Sin embargo, la fascinación de Yoshihara, más que responder a un contacto directo con las propias obras, se debe, al parecer, a las "famosas fotografías de Hans Namuth y Rudy Burckhardt en las que Pollock aparecía dejando gotear y vertiendo pintura"<sup>57</sup>. Puede deducirse, en consecuencia, que el movimiento Gutai miraba a Pollock desde una perspectiva coreográfica, performativa, circunstancia que daría como resultado "una de las *interpretaciones creativas incorrectas* más interesantes, aunque efímeras, del arte del siglo XX"<sup>58</sup>. De hecho, Gutai pasó, a partir de 1957, de la teatralidad de sus acciones a la escena mediante el montaje de "impresionantes espectáculos audiovisuales cuya principal característica era, de una manera que recordaba el teatro dadaísta, la predilección por lo grotesco y una postura agresiva hacia el público"<sup>59</sup>. He aquí los "inesperados efectos", los resultados fortuitos provocados por lecturas "erróneas". "Las fotografías trampa de Namuth que, quizá debido a su formación en el mundo del teatro, tienen la fuerza de la acción directa – y es allí donde se genera

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.27. Vid. también H.FOSTER, R.KRAUSS, Y.A.BOIS, B.H.D.BUCHLOH, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006, p.375.

<sup>56</sup> H.FOSTER, R.KRAUSS, Y.A.BOIS, B.H.D.BUCHLOH, *Arte desde 1900, op.cit.*, p.373.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.* Puede que no fuese una interpretación tan efímera ya que Allan Kaprow, que consideraba al grupo Gutai pionero del happening, la retomó en su artículo "The Legacy of Jackson Pollock" publicado en la revista *Art News* en octubre de 1958. Vid., A.KAPROW, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, núm.6, octubre de 1958, p.24-26.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.375.

el malentendido..."<sup>60</sup>, ha escrito Estrella de Diego. Pero, ¿y qué hay de la contraposición apuntada por Bozal?

El definido compromiso del cuerpo del artista en la materia, la utilización del lienzo como si éste tan sólo fuese el territorio donde imprimir el rastro de sus actos, así como la convicción de que el gesto es tan importante como la obra acabada, "para nosotros lo importante no es el resultado sino la acción que deja un rastro de sí en el material" afirmaba el propio Yoshihara en el "Manifiesto del arte Gutai"<sup>61</sup>, debieron ser razones suficientes para que Tapié reconociese en las obras de grupo, pese a que éstas pudieran estar influenciadas por la *action painting* de Pollock o incluso por la abstracción lírica de Georges Mathieu<sup>62</sup>, todas aquellas cualidades que su apuesta artística propugnaba. Podría decirse, a su vez, que el crítico francés, mediante su consejo de que concretasen su energía en la pintura, acabó por arrancarlos de la "teatralidad" de sus obras para devolverlos, así, a la "planitud" del lienzo. En definitiva, los artistas de Gutai llegaron al *informel* a través, precisamente, de su "contrario".

Un caso intermedio, entre la nula trascendencia en Brossa y la vital importancia en Gutai, es el de Antoni Tàpies. La pintura de este último ya había virado hacia lo abstracto antes de conocer a Tapié en 1955. De esta forma, tal y como apunta Valeriano Bozal, aunque los cuadros de "los primeros años cincuenta se decantan por lo que muchos críticos denominaron surrealismo onírico, mucho más ortodoxo – desde el punto de vista del surrealismo tradicional – que el presentado en las obras anteriores, ese 'período' terminará en 1953 y 1954, momento en el

---

<sup>60</sup> E.de DIEGO, "Imágenes del interior" en C.MADOZ, Chema Madoz: obras maestras, La Fábrica, Madrid, 2009, p.29.

<sup>61</sup> AA.VV., *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions du Centre Pompidou, París, 2011, p.228.

<sup>62</sup> "Dans ce sens, en ce qui concerne l'art contemporain, nous respectons Pollock et Mathieu car leurs oeuvres sont des cris poussés para la matière – pigments et vernis. Leur travail consiste à se fondre avec elle selon un procédé particulier qui correspond à leurs dispositions personnelles. Plus exactement, ils se mettent au service de la matière en una formidable symbiose". Palabras de Jirō Yoshihara (1956) recogidas en AA.VV., *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, *op.cit.*, p.229.

que inicia la realización de sus grandes muros matéricos (*El crit, Groc i violeta*, de 1953, anuncia el muro de *Blanc amb taques roges* de 1954, por ejemplo), que suponen el punto de partida de su trayectoria definitiva"<sup>63</sup>.

Aún así, el hecho de que el pintor desembocase en el informalismo por otros cauces no invalida la supuesta consonancia de criterios entre éste y el crítico francés. Además, no sólo la exposición que tuvo lugar en la Sala Gaspar en el año 1957, en la que también pudieron verse cuadros de Tàpies, la llevó a cabo el pintor con la ayuda de Tapié, sino que el crítico incluyó a Tàpies en otras muestras de arte abstracto como es el caso de la exposición *Devenir de l'abstraction. Espaces Abstracts* celebrada en la Galerie Stadler en 1967 [Fig.25]. Por no olvidar que Tapié pudo ejercer, para el pintor, de puente comunicador entre el arte que se desarrollaba en Europa, Estados Unidos y Japón, incluso. De hecho, el propio pintor recuerda cómo su amistad con el crítico le "proporcionó también sus contactos con el Japón: Domoto, Imai, Techigahara, Josihara, el grupo Gutai, que fueron igualmente un gran estímulo"<sup>64</sup>.

No en vano, para Tàpies, Gutai era el grupo más vanguardista de todos, "el de los verdaderos precursores de los happenings"<sup>65</sup>. Curioso. Para Tàpies el grupo Gutai era antecesor del happening del mismo modo que, para él, lo era Brossa del *conceptual*. En tal apreciación, en la que se refiere al poeta, el pintor apelaba no sólo a parte de la obra poética de Brossa, sino también a algunas de sus acciones espectáculo. ¿En qué divergen, pues, unas obras y otras? ¿Acaso no ha sido esa parte de la obra escénica de Brossa, así como otras fórmulas teatrales de carácter experimental, considerada por muchos otros como una anticipación del happening y el performance? ¿Será que el poeta, a diferencia del grupo japonés, no mantenía una postura agresiva frente al espectador? o, por el contrario, ¿responderá esta divergencia al hecho de que puede suceder que el origen de las piezas de teatro "irregular" de Brossa nada tenga que ver con

---

<sup>63</sup> V.BOZAL, *El tiempo del estupor*, op.cit., p.128-129.

<sup>64</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, op.cit., p.379

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.380.

un posible influjo pictórico? Esto es, que en la poesía escénica del poeta, aquellos "malentendidos y equivocaciones" que pueden provocar resultados imprevistos, en caso de que los hubiese, no responderían, a priori, a lecturas azarasas o particulares ni del expresionismo abstracto ni del *informel*. ¿Estará, entonces, en la etiqueta de conceptual empleada por Tàpies la clave?

Al referirse a la figura de Duchamp, Tàpies aseguraba que, "en medio de la proliferación de los millares de epígonos del arte abstracto y de la pintura informalista o abstracta expresionista, no resulta extraño que algunos, como yo mismo, nos volviéramos a apoyar en el *espíritu Duchamp*, y dadá en general, para ventilar las cosas y, sobre todo, a fin de encontrar nuevos caminos para una más profunda reinserción del arte en la vida..."<sup>66</sup>. ¿No resulta en cierto sentido paradójico que tal afirmación provenga de alguien cuya obra ha sido considerada como paradigma del "art *informel*"? Pues bien, al hecho de que, tal y como apunta Valeriano Bozal, "el desarrollo de lo que en Europa se conoció como 'informalismo' o 'arte otro' tuvo en nuestro país unas características específicas que responden a la situación política y cultural"<sup>67</sup>, se le debería añadir que, del mismo modo que Jasper Johns "atentó" contra la planitud defendida por Clement Greenberg, valiéndose para ello de la propia planitud para conseguir una sensación de "teatralidad"<sup>68</sup> – en su obra *Flat* (1954-1955) lejos de recurrir a trazos abstractos, decide representar, mediante la técnica del encausto, un objeto tridimensional perfectamente reconocible para el espectador: la bandera norteamericana –, los cuadros de Tàpies, como también sucede con los de Cuixart o Miralles, "atentan" contra la abstracción no sólo mediante las figuras que de la propia materia pueden surgir, sino también a través de la incorporación en la obra de objetos o elementos reales [Fig.26].

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.369-370.

<sup>67</sup> V.BOZAL, *El tiempo del estupor*, *op.cit.*, p.125.

<sup>68</sup> El crítico Michael Fried acuñó, en su texto "Art and Objecthood" (1967), con el término "teatralidad" la actitud artística que a finales de los años 50 parecía querer desafiar a la "planitud" planteada por Clement Greenberg a través de la representación de un espacio tridimensional.

Respecto a los motivos que llevaron a Tàpies a cambiar su trayectoria, Bozal señala que "cualesquiera que fueran, la transformación de la superficie pictórica en muro, que inicialmente podía ser considerada como una manifestación más del *arte otro*, reveló pronto su extraordinaria originalidad así como las posibilidades de una forma distinta de aproximarnos plásticamente a las cosas. Tàpies no representaba muros o paredes sino que convertía la pintura en un muro en el que se podía dibujar, grabar, arañar, etc."<sup>69</sup>. La materialidad de sus muros, aquellos "en los que las marcas eran testimonio de la supervivencia de una colectividad, de todos", aquellos en los que "pese a la insistencia ideológica en afirmar las excelencias de la situación por la que se atravesada, las obras de Tàpies venían a decirnos que no era así, que la realidad era muy otra y que la verdad se encontraba diseminada en signos azarosos, difíciles de interpretar, que eran el mejor testimonio de la vida colectiva"<sup>70</sup>. ¿El lienzo como muro y la pintura como materia, como la "línea" que "escribe" imágenes, signos al fin y al cabo?

Dice Emmanuel Guigon que "Brossa fue guía indiscutible durante la primera etapa de *Dau al Set*"<sup>71</sup>. Criterio con el que parece estar de acuerdo Tàpies al afirmar que cree "que los números de interés de la revista estaban hechos bajo la influencia directa de nuestro amigo poeta, que en aquel momento fue decisiva – y que en ocasiones incluso nos inclinaba excesivamente hacia las imágenes literarias"<sup>72</sup>. Un efecto que la destacada presencia de la línea, del trazo, hace evidente y del que la obra de Tàpies parece intentar zafarse, precisamente, a través de la inmersión de su pintura en territorios matéricos. En este sentido, resulta revelador el texto "Un aspecto de la pintura" que João Cabral de Melo Neto escribió en 1949, con motivo de la exposición de Tàpies, Ponç y Cuixart en el Instituto Francés<sup>73</sup>, años antes de que la pintura de

---

<sup>69</sup> V.BOZAL, *El tiempo del estupor*, op.cit., p.131.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>71</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995, p.146.

<sup>72</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, op.cit., p.220.

<sup>73</sup> El texto de João Cabral de Melo Neto constituía, junto con las fotografías de los tres artistas realizadas por Enric Tormo, el catálogo de dicha muestra.

Tàpies se decantase por la abstracción. En general, comienza Cabral de Melo Neto señalando que "de esa libertad de composición, conseguida por Miró en sus mejores momentos; con mucha mayor frecuencia a partir de 1940 o 1941, parecen comenzar a sacar partido los tres jóvenes pintores que ahora exponen. La obra de Miró les parece haber constituido el testimonio de un tipo de composición menos rígida; parece haberles demostrado que eran posibles *otras* composiciones, aparte de las meras variaciones del estatismo; que era posible la libertad de sintaxis allí donde el formalismo moderno lo único que había logrado era la libertad de la metáfora". Después, Cabral de Melo Neto se detiene en cada uno de los artistas. En todo caso, mientras cuando habla de Ponç lo que destaca sobre todo lo demás es la figura, "la composición, para él, es casi siempre un simple aprovechamiento económico de la superficie. Quiere entregarse a la figura y por eso le atribuye menos importancia a la mecánica de la tela. Componer, para él, es llenar la superficie lo más sencillamente posible, pintando símbolos suplementarios donde aún quede espacio libre"<sup>74</sup>, cuando se refiere a Cuixart y Tàpies incide, de manera particular, en la composición. Así, del mismo modo que, en opinión de Cabral de Melo Neto, Cuixart "rehuye la consideración del límite de la tela, poniendo mucha distancia entre el marco y la cosa pintada, disminuyendo ésta, reduciéndola a pequeños grupos de cosas dentro de una superficie mucho más vasta", para Tàpies el límite del marco "no es nunca, en su pintura, el punto de partida para la composición. Y más de una vez se debe de haber encontrado, incluso, sorprendido por la determinación material de su tela, terminación que se le habrá aparecido, en el curso de su trabajo, cuando menos se lo esperaba"<sup>75</sup>. ¿Será la preponderancia de la materia que Cabral de Melo Neto encuentra en la obra pictórica de Tàpies la prefiguración de aquel informalismo que estaba por venir? ¿De verdad no acusó la obra de Brossa el influjo de esa fuerza matérica, de ese deseo implícito de salirse del marco?

---

<sup>74</sup> J.CABRAL DE MELO NETO, "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto* 49, fascículo 3, 1950, Barcelona, s.p.

<sup>75</sup> *Ibid.*

Al parecer no. Por tanto, tal y como se ha apuntado anteriormente, aunque todos partieron de una raíz común, el surrealismo, Brossa parece encaminarse por unos territorios que hacen que su obra sea considerada por muchos como antecesora no sólo del happening y la performance, sino también del *conceptual*. En este sentido, Maria Lluïsa Borràs está convencida que si bien el poeta se vale en ciertos momentos de mecanismos surrealistas, "mai consideraria Brossa un surrealista ni tampoc diria que ho és l'obra en dues i tres dimensions que ha fet, com he llegit i escoltat sovint (...) cal emmarcar la seva obra plàstica en el si dels anys 60, 70, 80 i 90 i no pas en els anys vint i trenta del surrealisme ortodox"<sup>76</sup>. Opinión, en parte, compartida por Victoria Combalia al sugerir que Brossa "es, por manifestarlo en pocas palabras, un poeta postdadá y postsurrealista. Por otro lado, Brossa puede ser perfectamente calificado de 'conceptual' sin que este calificativo se contradiga, en ningún momento, con esta formación dadá-surrealista"<sup>77</sup>.

El propio poeta aceptaba que, en un momento concreto, en efecto, "pasó por la calle" del surrealismo. Sin embargo, en la década de los 50, a través de una carta, Brossa ratificaba a Tàpies que había dado "per superada definitivament l'etapa 'surrealista' i la seva correspondent en els nous terrenys: la panfletaria"<sup>78</sup>. Una nueva actitud que bien podría tener su origen, o punto de inflexión, en la publicación de su *Em va fer Joan Brossa* en el año 1951. No en vano, el poeta asegura que este libro "fue producto de la influencia, de la beneficiosa influencia, que sobre toda la gente de Dau al Set tuvo el poeta y crítico brasileño João Cabral de Melo Neto". Aquél que, según Brossa, había sido el encargado de despertarles la conciencia social con, entre otros argumentos, eufemismos tan gráficos como el persuasivo "hay que convertir los monstruos

---

<sup>76</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps", *op.cit.*, p.106.

<sup>77</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.22.

<sup>78</sup> Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 195X, Fundació Joan Brossa.

metafísicos en monstruos sociales"<sup>79</sup>. ¿Quiere esto decir que, del mismo modo que parece hacerlo su obra de la palabra a la imagen, al objeto incluso, Brossa evolucionó de lo subconsciente a lo real? ¿De verdad fue capaz João Cabral de Melo Neto de convencer al poeta de semejante extremo?

---

<sup>79</sup> M.IBARZ, "Salir de la jaula del lenguaje", *El Viejo Topo*, núm.23, agosto de 1979, Barcelona, p.31.

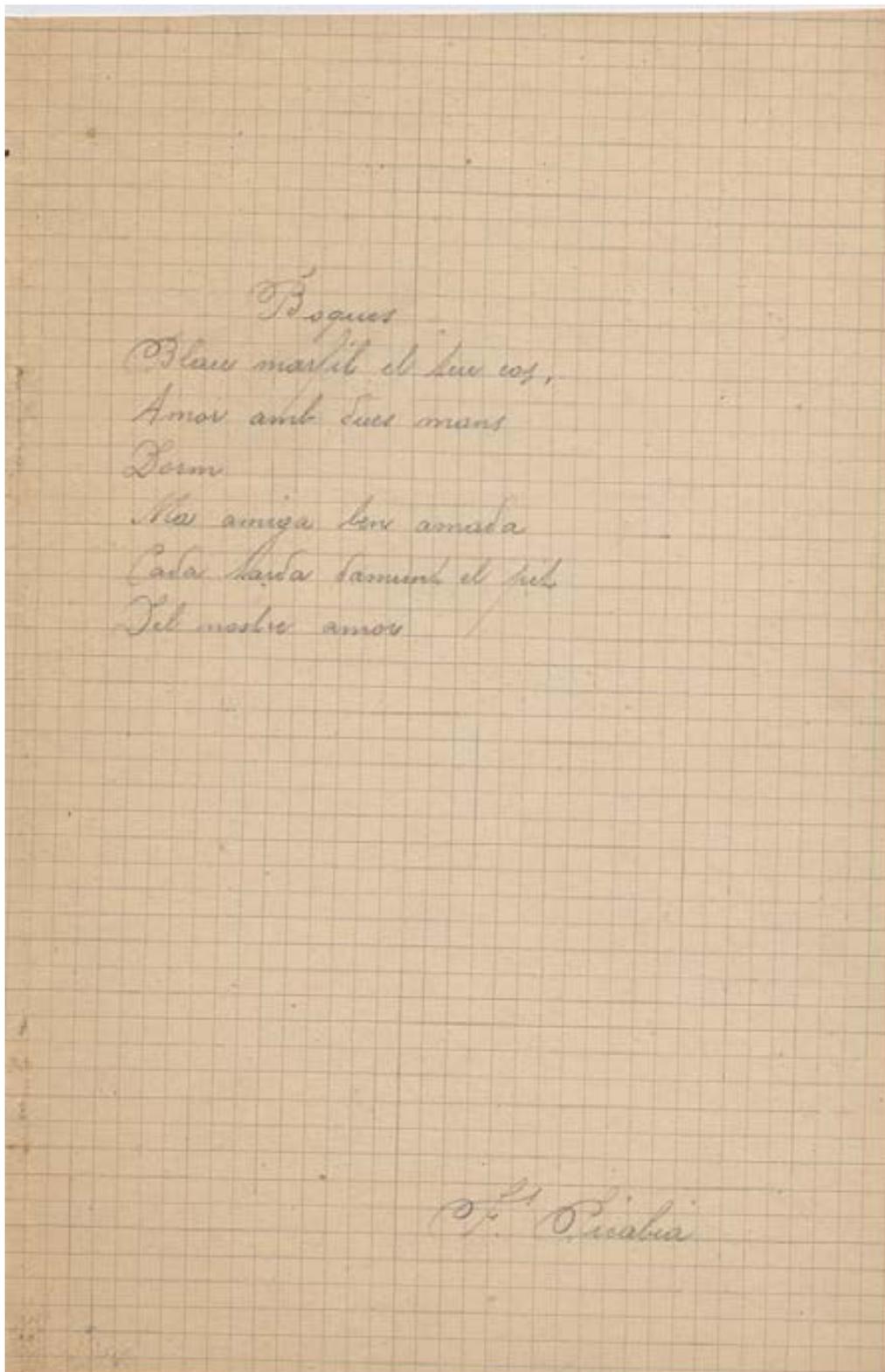


Fig.23. Joan Brossa, traducció del poema de Francis Picabia, *Bouches*. Cuaderno autógrafo de 1941, titulado *Dadá*. Fundació Joan Brossa.



Fig.24. Folleto de la exposición *Dau al Set*, que tuvo lugar en la Sala Caralt de Barcelona en octubre de 1951. Fundació Joan Brossa.



## DEVENIR DE L'ABSTRACTION ESPACES ABSTRAITS

Du 27 janvier au 26 février 1967

GALERIE STADLER

51 RUE DE SEINE - PARIS-VI — DAN. 91-10

### ATTENDU QUE :

1. Le philosophe Martin Heidegger a écrit dans *Les chemins qui ne mènent nulle part* : « L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'art »,
2. L'architecte Luigi Moretti a dit que « l'art, comme l'amour, est une question de structures d'enchantement »,
3. L'écrivain d'art André Malraux a écrit dans *Les voix du silence* : « L'histoire de l'art est celle des formes inventées contre les formes héritées »,
4. Le mathématicien probabiliste Michel Loeve a dit : « Ce n'est pas d'assemblages, mais d'ensembles, qu'il s'agit en art »,
5. Le poète Tristan Tzara, fondateur de Dada, a écrit dans *Grains et issues* : « La vie est une femme entretenue par la justesse d'expression », et a dit que les succès officiels du néo-dada américain et de ses homologues européens représentaient pour lui (en tant que marxiste, disait-il en clignant de l'œil) « le degré de pourriture de la bourgeoisie du XX<sup>e</sup> siècle ».

### ET QUE :

L'époque nécessairement révolutionnaire et explosive post-dada (action painting, abstraction lyrique, informel) a eu son temps : celui d'une merveilleuse explosion, après quoi une fois de plus, les réflexes académiques historiquement conditionnés du public ont essayé d'enterrer l'aventure artistique dans le pompérisme figuratif-imaginaire avec ou sans alibi poétique, la banalité phénoménologique et la géométrie des classes élémentaires,

### IL EST TEMPS :

De proposer à l'art l'ordre d'une esthétique aujourd'hui axiomatisable, de par l'existence de fait artistique de peintures et de sculptures, ayant très consciemment ouvert les premières voies d'une aventure haussée à la puissance de l'abstraction, découvrant les perspectives de rien de moins qu'une ère autre,

### D'OÙ :

A la suite de « Expressions et structures », « Structures en devenir », « Structures de répétitions », « Métamorphoses », « D'un style baroque », « Métaphysique de la matière », etc..., cette exposition, sous le titre de « Devenir de l'abstraction : espaces abstraits », prélude à un cycle de manifestations d'œuvres d'art groupées selon les coordonnées artistiques d'une esthétique essentielle.

MICHEL TAPIÉ

Fig.25. Folleto de la exposición *Devenir de l'Abstraction. Espaces Abstraits*, que tuvo lugar en la Galerie Stadler de París en enero-febrero de 1967. Fundació Antoni Tàpies.

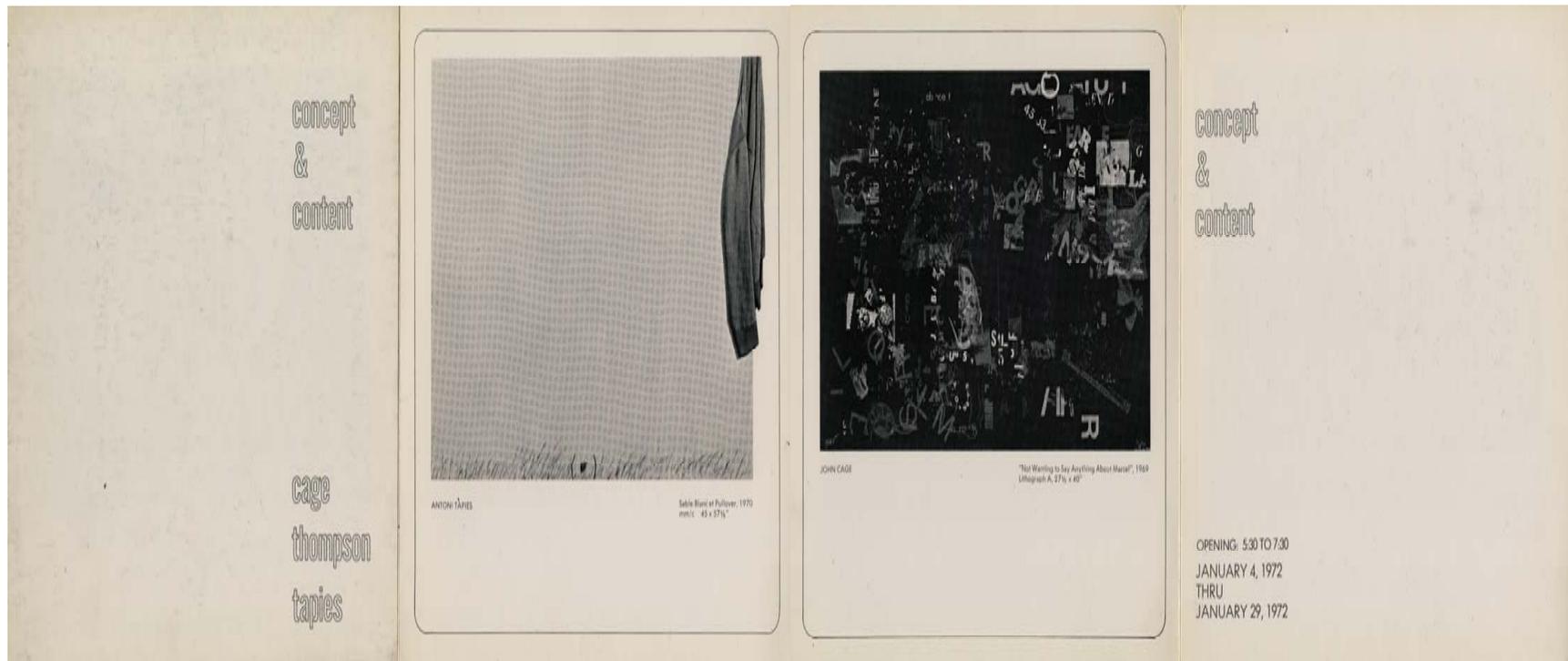


Fig.26. Folleto de la exposició *Concept & Content*. Cage, Thompson, Tàpies, que tuvo lugar en la Martha Jackson Gallery de Nueva York en enero de 1972. Fundació Antoni Tàpies.

### 3. De poemas y bosques de papel

En 1951, con la publicación del libro de poemas *Em va fer Joan Brossa* – escrito en el año 1950 – <sup>1</sup>, se dio en la obra de Brossa un punto de inflexión. Así se entiende, al menos, a tenor del presumible abandono, en su poesía, de "la atmósfera impregnada de magia cartón-piedra"<sup>2</sup> en un intento de emprender el camino de averiguar que lo "primordial es saber qué objeto se va a pintar, qué objeto es digno de ser pintado". En definitiva, "hacer regresar al arte el tema de los *hombres*"<sup>3</sup>. Este dictamen de João Cabral de Melo Neto forma parte del prólogo que escribió para *Em va fer Joan Brossa*, texto que se ha convertido, tal y como señala Andrés Sánchez Robayna, en una de las piezas fundamentales de la bibliografía crítica sobre el poeta<sup>4</sup>.

Las reflexiones de Cabral de Melo Neto en el mencionado escrito, en el que parece indicar los parámetros en los que se mueven los poemas de Brossa, hacen que Sánchez Robayna se pregunte cuál es realmente la novedad de *Em va fer Joan Brossa*, razón a la que este último responde con una serie de reflexiones que giran en torno al supuesto desapego de esta "nueva" corriente poética de Brossa hacia la retórica literaria. En este sentido, Sánchez Robayna ha definido esta actitud del poeta como una crítica radical de la retórica literaria que se materializa a través de un doble movimiento de negación de esquemas métricos y a través de la impugnación de cualquier idea previamente establecida sobre qué es poesía. Este designio destructivo se traduce para Sánchez Robayna tanto en el uso de un vocabulario conscientemente banal y al que no le importaba su carácter prosaico, así como en una sintaxis que transcribe, en

---

<sup>1</sup> 1950 es la fecha que aparece en el manuscrito de *Em va fer Joan Brossa*, Fundació Joan Brossa.

<sup>2</sup> J.CABRAL DE MELO NETO, *Em va fer Joan Brossa*, Lumen, Barcelona, 1989, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>4</sup> A. SÁNCHEZ ROBAYNA, "Significació de *Em va fer Joan Brossa*", *op.cit.*, p.108.

ocasiones de manera directa, sin ningún tipo de mediación literaria, la lengua coloquial. De hecho, subraya que no hay ningún tipo de elección léxica por parte del poeta. Es decir, Brossa no escoge un vocabulario concreto porque ya tiene suficiente con reproducir fielmente el habla coloquial, principalmente el habla de las clases populares. El resultado conseguido por el poeta mediante este mecanismo es, en opinión de Sánchez Robayna, sin duda desconcertante, ya que no sólo parece que esté diciéndonos que el habla coloquial ya es, en sí mismo, poético, sino que, además, este recurso coloquial no está necesariamente ligado a determinados patrones retóricos<sup>5</sup>. Ahora bien, la duda que surge ante el inapelable carácter banal y áspero de los poemas, sin supuestas concesiones estéticas de ningún tipo, es si realmente fueron más reconocibles para el lector.

Años después de haber escrito los poemas de *Em va fer Joan Brossa*, exactamente en 1967, Brossa hizo lo propio con *Concert irregular* – pieza escénica perteneciente a las acciones musicales. La obra se representó primero en Saint Paul de Vence – el día 22 de julio de 1968 con motivo del 75 cumpleaños de Joan Miró<sup>6</sup> – y lo hizo después en el Teatro Romea de Barcelona – en el marco del Ciclo de Teatro Latino y bajo el epígrafe "sessió d'homenatge a Joan Miró". Al parecer, excepto por algún matiz<sup>7</sup>, la primera velada fue del todo plácida. Por el contrario, no ocurrió lo mismo con la segunda. Lo curioso es que la protesta de esta segunda representación

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>6</sup> Fue una reducción de *Concert irregular* lo que se estrenó en la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence. Vid. J.BROSSA, "Concert irregular segons l'autor" en *Vivàrium*, *op.cit.*, p.103.

<sup>7</sup> Fèlix Fanés en su artículo "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular" recoge el testimonio de Carles Santos que viene a matizar el carácter totalmente placentero de la representación: "No és del tot exacte que l'obra es presentés sense entrebancs a la Fundació Maeght. Segons Carles Santos, l'última escena, "Homenatge a Vietcong", en què el pianista "es lliga al coll una bandera americana a manera de tovallola", amb la qual després d'afaitar-se s'eixuga la cara, va fer enfadar la delegació dels Estats Units que va abandonar ostensiblement l'espectacle". F.FANÉS, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *Hispanic Review*, vol.78, núm.4, otoño de 2010, Filadelfia, p.477.

fue unánime, al tiempo que compartida por "progresistas" y "moderados"<sup>8</sup>. Las crónicas escritas en la prensa amplían al respecto que mientras la indignación de los segundos era fruto de la ignorancia, la de los primeros respondía al hecho de que no encontraron en la pieza el contundente mensaje político que buscaban<sup>9</sup>.

La pregunta sería: ¿Qué tiene esto que ver con su libro *Em va fer Joan Brossa*? Y la respuesta, que algo idéntico a lo ocurrido en el teatro Romea le sucedió cuando publicó *Em va fer Joan Brossa* en 1951. Al menos así lo atestigua Antoni Tàpies en sus memorias donde asegura que "aquel libro de intención tan 'realista' que Brossa escribió en junio de 1950, bajo la influencia de las teorías de Cabral, tuvo una suerte extraña. A pesar de estar tan bien defendido por éste, me parece que no lo aceptaron ni las derechas ni las izquierdas"<sup>10</sup>.

¿Bajo el influjo de Cabral de Melo Neto que fue precisamente el que en esa pieza central de la bibliografía crítica del poeta inscribía los poemas de Brossa en una corriente que se ocupaba del "tema de los hombres"? Sí, parece ser que sí. Al menos de esta forma lo expresa Glòria Bordons al asegurar que "a partir de *Em va fer Joan Brossa*, de 1950, su poesía experimentó un cambio formal y temático radical gracias a los consejos del poeta brasileño João Cabral de Melo" a lo que añade que "el interés político-social que Brossa manifestaba en ese libro se reflejaría también en muchas otras obras más tradicionales (libros de odas y sonetos, y obras de teatro)"<sup>11</sup>. Podría decirse que en los menos tradicionales también. Entretanto, lo argumentado por Bordons es algo con lo que está de acuerdo Victoria Combalia que cree que

---

<sup>8</sup> A.FIGUERUELO, "Después del 'pateo' del Romea: Joan Brossa y el arte de vanguardia", *El Noticiero Universal*, 15 de octubre de 1968, p.19.

<sup>9</sup> Este es el caso, por ejemplo, de Joan Anton Benach, "El bueno e inoportuno Concert irregular de Brossa", *El Correo Catalán*, 10 de octubre de 1968, p.27. O el de Julio Manegat, "En verdad fue irregular el concierto", *El Noticiero Universal*, 9 de octubre de 1968, p.30.

<sup>10</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.238.

<sup>11</sup> G.BORDONS, "Un poema de Joan Brossa", *Revista Chilena de Literatura*, núm.66, abril de 2005, s.p. Citado de la versión online de la biblioteca online SciELO Chile (<http://www.scielo.cl>).

antes de la publicación de *Em va fer Joan Brossa*, el poeta utilizaba un lenguaje postsurrealista. A veces "o bien barroco y retórico", si bien siempre alternado con lenguajes mucho más innovadores, como las imágenes hipnagógicas (...) o las composiciones 'primitivistas". En "esta depuración del lenguaje" llevada a cabo por Brossa, Combalia señala como clave las "largas conversaciones mantenidas con João Cabral de Melo Neto"<sup>12</sup>.

Sánchez Robayna, en el artículo citado al inicio del capítulo, considera que la influencia ejercida por Cabral de Melo Neto en Brossa a finales de los años cuarenta – cuando el poeta brasileño residió en Barcelona por tareas diplomáticas – también se dejó notar en el grupo *Dau al Set*, especialmente sobre el propio Brossa, Ponç y Tàpies<sup>13</sup>. Pilar Palomer, tras aceptar que "es fa palès en la biografia de Brossa" que "van ser els consells del poeta brasiler João Cabral de Melo Neto els que el van despertar del demonisme hermètic d'*Algol* i del magicisme de *Dau al Set*, així com els responsables del fet que dirigís la seva obra cap a un llenguatge més compromès socialment", matiza la apreciación de Sánchez Robayna sobre una mayor incidencia del influjo de Cabral de Melo Neto en Brossa, Ponç y Tàpies al reproducir una frase, que define como "molt gràfica", en la que al parecer el poeta brasileño había sugerido lo siguiente: "Posa un barret de copa a una imatge d'un home i el convertiràs en un burgès...". Una alusión que, según Palomer, "en un principi anava adreçat a l'obra del pintor Joan Ponç" pero que también hizo pensar a Brossa que, asegura, "el va aplicar immediatament a la seva obra visual"<sup>14</sup>. ¿A su obra visual?

Brossa, que consideraba que la "evolución" de su poesía escrita a su poesía plástica fue un proceso y no una ruptura, asegura que empezó a "hacer literatura con una peluca" y que entonces se concentró en el habla coloquial para pasar después al objeto. Sostiene, además, que

---

<sup>12</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.29.

<sup>13</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "Significació de *Em va fer Joan Brossa*", *op.cit.*, p.106.

<sup>14</sup> P.PALOMER, "Les suites de poesia visual", AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, *op.cit.*, p.121.

cuando João Cabral de Melo Neto se encontraba en Barcelona él no realizaba poesía visual porque "ni siquiera sabía el nombre, cuando hacía algo que no era poesía literaria, la llamaba poesía experimental"<sup>15</sup>.

¿Se interpreta de sus palabras que el supuesto efecto del poeta brasileño en Brossa se ciñó a sus poemas escritos? El propio poeta preguntado sobre cómo debe descifrarse la influencia de Cabral de Melo Neto en su obra, responde del siguiente modo: "Aunque ejercía de diplomático, Cabral era de una agudeza inhabitual entre los críticos. A través de Cabral cambié de perspectiva. Mis poemas eran más encuadres de la realidad que no la realidad transfigurada. Cuando publiqué el primer libro dentro de este nuevo estilo, Cabral se ofreció a prologarlo. Un texto muy brillante donde explica mi cambio y aprueba la forma en que interpreté sus ideas"<sup>16</sup>. Opinión que es refrendada por el poeta cuando le reconoce a Jordi Coca que Cabral de Melo Neto "em va ajudar moltíssim sobretot a fixar l'evolució de la meva obra". A este respecto, explica Brossa cómo le hizo entender la posibilidad que había de aplicar las formas neosurrealistas a un sentido progresista y social. Como consecuencia a estas conversaciones, asegura, "va sorgir *Em va fer Joan Brossa*, que marca un tomb notable"<sup>17</sup>.

Isidre Vallès destaca de *Em va fer Joan Brossa* aquello que de realidad tienen los poemas, al tiempo que subraya que "la coneixença amb João Cabral ajudà, doncs, Joan Brossa a prendre consciència del paper de l'intel·lectual en el sí de la societat, i queda clar que, si amb el neosurrealisme la realitat brossiana coincidía amb l'home interior, tot expandint-se, gràcies al zen, en la pluralitat de l'existent, amb la poesia quotidiana, la realitat depassa l'intimisme i s'adequa a la problemàtica exterior: els homes, les preocupacions quotidianes dels seus veïns,

---

<sup>15</sup> Entrevista publicada de manera póstuma en la revista brasileña *Cult* en el año 1999. Citado del manuscrito, Fundació Joan Brossa.

<sup>16</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *op.cit.*, p.155-156.

<sup>17</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates", *op.cit.*, p.40.

del seu poble, de la humanitat en conjunt"<sup>18</sup>.

Si hay un poema de *Em va fer Joan Brossa* que pone de manifiesto de manera clara ese interés "político-social" de Brossa ése podría ser el que lleva por título "Les sardines":

Les sardines són apilades amb coves especials.  
Bullen amb suc d'aigua i oli d'oliva  
després d'haver-ne tallat els caps  
i netejades les entranyes.  
S'hi afegeixen matèries aromàtiques.  
És cobreixen d'oli d'oliva  
i se solden les caixes de llauna.  
Sí, i encara hi ha més:  
Una policia corrompuda.  
(Les sardines és conserven en oli)  
La protecció interessada dels personatges polítics.  
Les desigualtats humanes<sup>19</sup>.

Sorprende, por el claro tono político y social de "Les sardines", que, al referirse a los poemas que forman *Em va fer Joan Brossa*, se destaque, sobre todo lo demás, el interés de Brossa por incluir extractos banales de la realidad y se pase por alto la sarcástica crítica que el poeta realiza en el poema mencionado. Tal circunstancia responde, sin duda, a que, a diferencia

---

<sup>18</sup> I.VALLÈS I ROVIRA, *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal, op.cit.*, p.61.

<sup>19</sup> J.BROSSA, "Les sardines" en J.BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*, 1950, manuscrito, Fundació Joan Brossa.

de los poemas "Canarola" o "Els mol·luscos", no publicados en el libro editado en 1951 pero sí incluidos en *Poesia rasa, tria de llibres* (1943-1959) – publicado en 1977 –, "Les sardines" permanece inédito. Si se tienen en cuenta las fechas en las que fueron editados ambos libros, en 1951 *Em va fer Joan Brossa*, en pleno franquismo, y en 1977 *Poesia rasa, tria de llibres*, cuando hacía dos años que Francisco Franco había muerto y la dictadura aún daba sus últimos coletazos, puede entenderse que la exclusión del poema puede estar motivada por cuestiones de censura. Lo que sí sorprende es que éste no fuese publicado en la reedición de *Poesia rasa* que fue publicada en 1990.

Jordi Coca, tras admitir Brossa el peso de Cabral en sus reorientaciones poéticas, le sugiere al poeta que, pese a no poner en duda la importancia del poeta brasileño, después de *Em va fer Joan Brossa* abandona el camino que marca ese libro y que quizá no lo retoma hasta *Poemes de París*, en el que vuelve a aparecer "aquesta cosa tan immediata". No obstante, Brossa le responde que no es que lo abandone, sino que "el que passa és que tots els poemes que hi ha encara són desconeguts". Insiste entonces Coca al preguntar el por qué no los publicó en el libro *Poesia rasa*. El poeta lo tiene claro y asegura de manera contundente que se trataba de que *Poesia rasa* fuese una síntesis, no unas obras completas y que por eso consideró que con incluir *Em va fer Joan Brossa* esa tendencia ya estaba perfectamente representada<sup>20</sup>.

Pero pese a lo firme de su aseveración, Tàpies, que considera que *Em va fer Joan Brossa* fue entendido como una mera imagen de la realidad – "todo el mundo decía que era pura fotografía de la realidad, sin poesía de ningún tipo" asegura –, tiene la firme impresión "de que el mismo Brossa prefirió casi olvidarlo, y últimamente no quería incluirlo al preparar su volumen antológico de *Poesia rasa*". Esta decisión de Brossa, alega Tàpies, lo empujó a lo siguiente: "pasados quince años, y con motivo de esta decisión de Brossa, he vuelto a cogerlo y me ha sorprendido comprobar que precisamente se mantiene por una alada y extraña poesía

---

<sup>20</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates", *op.cit.*, p.40-41.

semejante a la de los hai-kus japoneses"<sup>21</sup>.

Por el apego del budismo zen a la plenitud del momento, por su penetración profunda en el aquí y ahora, éste mantiene una importante sintonía con los versos japoneses denominados haikus, compuestos tradicionalmente de diecisiete sílabas en tres líneas y que constituyen la forma poética más escueta del mundo. El objetivo principal de estos poemas de expresión concisa es el de conseguir, "en un manejo de palabras, cristalizar un instante en toda su plenitud, alentando mediante la experiencia del momento la unión del lector con toda la existencia"<sup>22</sup>. El instante fugaz es lo que Brossa ansía atrapar en muchos de sus poemas de *Em va fer Joan Brossa*. Un momento que si bien vulgar acaba por convertirse en esencial. No obstante, la elevación de lo común hasta lo trascendental requiere el poso de la mirada del poeta en aquello banal que le rodea. Una voluntad que puede obligarlo a salir de dentro – el subconsciente – para proyectarse fuera – la realidad cotidiana.

A tenor de lo recogido hasta el momento, el interés de Brossa por los acontecimientos más nimios se le debe atribuir a Cabral de Melo Neto. Pero, a pesar de todo, en el año 1993, en una entrevista realizada por Joaquim Ibarz, el poeta brasileño afirmaba contundente que, a pesar de lo que han podido asegurar con tanta convicción, no es exacto que les diese orientaciones artísticas a los miembros de Dau al Set. Sin embargo, asegura que "apoyo moral sí, porque discutía mucho con ellos sobre arte"<sup>23</sup>. De todas formas, existen dos cartas enviadas por Cabral de Melo Neto a Brossa en los años 1950 y 1951 – el año de creación de los poemas de *Em va fer Joan Brossa* y el de su publicación – que puntualizan lo expresado por el poeta brasileño, al tiempo que se muestran igual de ilustrativas que el prólogo mencionado y con el que, por otro

---

<sup>21</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.238.

<sup>22</sup> J.CLEMENTS, "Introducción" en J.CLEMENTS (Selección y versión), *La luna en los pinos. Haikus zen*, Gaia, Madrid, 2001, p.8.

<sup>23</sup> J.IBARZ, "Entrevista a João Cabral de Melo Neto, poeta brasileño", *La Vanguardia*, 31 de mayo de 1993, p.35.

lado, comparten un enfoque parejo. De esta manera, en la primera misiva, Cabral de Melo Neto se muestra convencido de que si aplica su capacidad imaginativa al humanismo, no en un sentido universitario sino de fe en el hombre, su voz puede convertirse en decisiva<sup>24</sup>. Por el contrario, en la segunda, enviada un año después, da constancia de un supuesto cambio en la obra de Brossa ya que concluye con la siguiente afirmación: "Você cruceiro um caminho e ja mas o pode abandonar"<sup>25</sup>. "Camino" que cruzó al inicio de, según la clasificación de Jordi Coca, su segunda etapa poética: aquella que va de 1951 a 1960<sup>26</sup>.

José Antonio Sarmiento también cree que "hasta la publicación de su libro *Em va fer Joan Brossa* se había mantenido dentro de la ortodoxia surrealista" pero matiza, que si bien con la publicación de este libro se adentrará "en una nueva vía", ésta lo hará "paralelamente a la anterior"<sup>27</sup>. Realmente, dice Sarmiento, lo que hace en esta "primera entrega de 'poesía cotidiana'" es "fotografiar la vida cotidiana utilizando un lenguaje cuya fuerza radica en la simplicidad de las imágenes". Será esta "concepción del hecho poético", en opinión de Sarmiento, la que le conduzca, y aquí parece estar de acuerdo en cierta manera con lo que apuntaba Pilar Palomer, "a la poesía visual que inicia en 1959 con sus 'suites', que todavía en su mayoría permanecen inéditas, en las cuales ya encontramos casi definida su praxis poética desarrollada en su larga trayectoria experimental"<sup>28</sup>.

Pero, ¿fue realmente tan determinante la influencia de Cabral de Melo Neto en el proceso creativo de Brossa? ¿Tan rastreables son los signos de tal influjo en su obra poética?

---

<sup>24</sup> Carta de João Cabral de Melo Neto a Joan Brossa desde Londres, 8 de enero de 1950, Fundació Joan Brossa.

<sup>25</sup> Carta de João Cabral de Melo Neto a Joan Brossa desde Londres, 16 de abril de 1951, Fundació Joan Brossa.

<sup>26</sup> Jordi Coca establece tres etapas en la obra de Brossa. La primera de 1938 a 1950, la segunda de 1951 a 1960 y la tercera de 1960 a 1971. J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, op.cit.

<sup>27</sup> J.A.SARMIENTO, *La otra escritura. La poesía experimental española, 1960-1973*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p.30.

<sup>28</sup> *Ibid.*

¿No sería más factible entender el prólogo de Cabral de Melo Neto a *Em va fer Joan Brossa* como unas coordenadas teóricas que ansían revelar las cualidades intrínsecas de los poemas que lo habitan? ¿No funcionan, en cierto modo, por el uso que se ha hecho de ellas, así como por su capacidad efectista, las palabras de Cabral de Melo Neto de manera similar a cómo lo hace el término "asesinato a la pintura" de Joan Miró?

Como bien observa Manuel Sacristán, "probablemente fue Cabral el que, en el prólogo a *Em va fer Joan Brossa*, trazó esa línea general de interpretación por vez primera". Una interpretación que el filósofo califica de complicada y "seguramente clave de una gran esperanza del crítico en aquella época: Brossa, está diciendo Cabral, participa en la conquista de lo real y humano, que es lo que buscan (mal) los 'realistas de la forma'. Brossa no es ya formalista, ni surrealista, sino que ya está apresando la realidad"<sup>29</sup>. Además, en cuanto a la evolución de la obra de Brossa, Sacristán reconoce que no ve sino el avance de la maduración, "por otra parte muy original porque no es nunca renuncia ni cristalización de experiencias, ni siquiera para redondearlas"<sup>30</sup>. Por todo ello, acerca del supuesto punto de inflexión, o de fractura, que supone la publicación de *Em va fer Joan Brossa*, Sacristán se muestra taxativo: "En cualquier caso, quienes han conocido a Brossa en la época que sería la de su inflexión poética transmiten una clara convicción de que ha habido un punto de ruptura"<sup>31</sup>. Más, "a pesar de la respetabilidad de ese testimonio concorde, la existencia de la ruptura no se ofrece imperiosamente a otros lectores menos provistos de datos externos al discurso mismo de Brossa". La razón esgrimida por Sacristán es "que tampoco en textos anteriores a 1951 – cuando, según Cabral, el poeta da "les primeres passes [...] fora de l'atmosfera impregnada de màgia de cartó pasta" – percibe el mero

---

<sup>29</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa" (1970) en M.SACRISTÁN, *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, Icaria, Barcelona, 1985, p.220.

<sup>30</sup> M.MARTÍ I POL, "Entrevista sobre el poeta Joan Brossa" (1970) en M.SACRISTÁN, *Lecturas. Panfletos y materiales IV, op.cit.*, p.220.

<sup>31</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.221.

lector ninguna ortodoxia escolástica verdadera; pero tampoco percibe la abjuración de la vanguardia en los textos posteriores"<sup>32</sup>.

Junto con la "convicción de que ha habido una ruptura", mencionada por Sacristán, se tiende también a resumir la evolución de la poesía de Brossa con una ecuación bien sencilla: del desorden – que lo constituyen los poemas escritos en forma de "imágenes hipnagógicas"; al orden – conseguido a través del descubrimiento de la "forma" del soneto por mediación de J.V.Foix; y de éste, a la incursión de lo real en la obra – a partir de *Em va fer Joan Brossa*; para finalmente dirigirse a la "esencialidad".

El trazo que Glòria Bordons realiza acerca del avance de la obra poética de Brossa apunta a esta dirección. "Los primeros libros de sonetos de Joan Brossa: *La bola i l'escarabat* de 1941-1943, *Fogall de sonets* de 1943-48 o *Sonets de Caruixa* de 1949 – argumenta – estaban llenos de imágenes herméticas y retóricas, que traducían su mundo interior". Sin embargo, continúa, "el cambio producido en el año 1950 se reflejó en un cambio temático radical: del subconsciente a la realidad de la calle, y en una renuncia a la retórica para expresarse con un léxico más cercano al lenguaje coloquial. Así lo reflejó João Cabral de Melo en el prólogo a *Em va fer Joan Brossa*" en el que "adivinaba que acabaría, fatalmente, por hacer explotar su retórica, eliminado todo lo que tiene de falso y artificial y dando nuevo sentido – saturando de contenido – a aquello que puede constituir enriquecimiento para el hombre en la técnica de comunicarse con los demás"<sup>33</sup>. Motivado por este nuevo rumbo, "los poemas de libros posteriores como *Poemes irregulars*, de 1957-1958, *Poemes civils*, de 1960, *El Saltamartí*, de 1963, o *Cent per tant*, de 1967, son progresivamente más sintéticos, llegando a una esencialidad extrema (...) se trata del paso previo a la visualidad de una concepción poética que tiene en cuenta la irrupción de las palabras en la página en blanco y la necesaria colaboración del lector para su

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> G.BORDONS, "Un poema de Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

desciframiento (...)”<sup>34</sup>. En este sentido, concluye Bordons, *Em va fer Joan Brossa* es "el punto de partida de la larga historia de los poemas breves de Joan Brossa" al tiempo que constituyen, también, "una manera de reivindicar la realitat quotidiana"<sup>35</sup>.

Brossa publicó en 1946 tres poemas bajo el título de "Tres poemes purs" en la revista *Algol*, de la que fue miembro fundador. Lejos de lo que la palabra "purs" pueda hacer presagiar, el poeta, en una nota aclaratoria, advierte al lector que éstos han sido extraídos "d'una gasetilla i catàlegs comercials"<sup>36</sup>. Es decir, por decisión exclusiva del artista, un componente externo pasa a convertirse en materia poética. Más aún: estos pequeños textos, al ser escogidos y empleados por Brossa, consiguen una nueva significación estética. Podría decirse, por lo tanto, que los poemas de *Em va fer Joan Brossa* no fueron el primer "intento" de Brossa por "escribir" poemas breves y usar elementos extraídos de la realidad. A su vez, como podrá verse en capítulos posteriores, tampoco será la última vez en la que muestre interés por elementos de la cultura industrial.

En el libro *La memòria encesa: mosaic antològic* publicado en 1998 Brossa explica que "aquest llibre és el resultat d'un repàs a quatre carpetes plenes d'esborranys i originals escrits al llarg de quaranta-set anys (1949-1996). N'he separat uns quants poemes per tal de muntar una antologia estructurada en forma d'ampli mosaic fragmentat, amb poemes independents l'un de l'altre i sense tenir en compte si ja eren publicats o no"<sup>37</sup>. Si se atiende a la clasificación realizada por Coca en su libro *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, estos poemas están escritos en diferentes etapas. A su vez, algunos son anteriores al punto de inflexión que supone en la obra poética de Brossa la aparición de *Em va fer Joan Brossa*. Pero de la lectura de los

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>35</sup> G.BORDONS, "Un particular mosaic Brossià" en J.BROSSA, *La memòria encesa: mosaic antològic*, *op.cit.*, p.10.

<sup>36</sup> J.BROSSA, "Tres poemes purs", *Algol*, Barcelona, 1946, p.6.

<sup>37</sup> J.BROSSA, "A teló tirat" en *La memòria encesa: mosaic antològic*, *op.cit.*, p.19.

poemas no puede determinarse de manera unívoca a qué época pertenece cada uno de ellos, excepto a los ya publicados, ya que todos forman un conjunto coherente. No es que sean uniformes, sino que como afirmaba Sarmiento sobre *Em va fer Joan Brossa*, la "nueva vía abierta convive con la anterior". Afirmación que sirve también para este libro y que puede hacerse extensible a toda la producción creativa del poeta.

"En conjunto", afirmaba Brossa, "he hecho una obra que, partiendo de la realidad, ha creado una estructura que permanece abierta y en plena evolución. Y ahora, cuando después de haber acogido en *Poesia rasa* diecisiete libros que tenía inéditos me dispongo a recopilar todas mis prosas dispersas, me doy cuenta de algo importante, y es que considero absolutamente válida toda mi obra, incluyendo la de las primeras fases: advirtiéndome que toda ella está formada de eslabones consecutivos, de los que no se puede prescindir, porque cada uno justifica el siguiente. Y me alegro de que así sea, créelo, porque todos son gérmenes que luego he desarrollado de una manera llamémosle lógica. El tiempo ha dado sentido a cosas que en su momento parecían arbitrarias. Y, por el contrario, veo con satisfacción que ha sido la mía una obra consecuente a pesar de lo que algunos opinaron y opinan de ella"<sup>38</sup>.

Sin duda, significativos resultan dos de los aspectos señalados por Brossa: el hecho de comprender su obra como "una estructura abierta", "en plena evolución" y la convicción de que su obra la forman "eslabones consecutivos" y que "cada uno justifica el siguiente". No en vano, a la rigurosa interpretación de tales afirmaciones, como si de una fórmula exacta se tratara, se debe el hecho de que su obra haya sido entendida como una evolución unívoca que va desde la poesía literaria a la escénica y de ahí a la objetual, visual o "habitabile". Aún así, se ha de puntualizar que en la obra de Brossa, como ya se ha recogido con anterioridad, el "extraer" no lleva implícito el "excluir". Es por ello que cuando el poeta decide integrar nuevas formas a su

---

<sup>38</sup> R.SALADRIGAS, "Monólogo con Joan Brossa", *Destino*, año XXXIII, núm.1750, 17 de abril de 1971, Barcelona, p.69.

investigación creativa nunca lo hace en detrimento de las ya experimentadas. Al contrario, las viejas imágenes, objetos, ideas o recursos poéticos vuelven a aparecer una vez y otra, sin previo aviso, en un ejercicio de continuo retorno.

Realmente, idénticas ideas poéticas sobreviven al tiempo, impasibles. Ideas y figuras que resurgen con forma renovada o incluso ninguna variación. Ahí radica la esencia del trabajo de Brossa, que puede que nunca esté concluido del todo. Y es por ello que acaba prevaleciendo la sensación de un mayor interés por mostrar los procesos, más que obras acabadas, cerradas en sí mismas, como artefactos autónomos y mudos a todo aquello que los rodea. El hacer frente al teorizar. "Si hay algo ... que permite distinguirlo – no separarlo, ni practicar con él ninguna operación sectaria – de la vanguardia normal, *surréaliste ou non*", sugiere Manuel Sacristán, es que el "vanguardismo suele ser – entre otras cosas, pero con bastante esencialidad – frenesí pseudo-teorizador"<sup>39</sup>.

Conocidas son las fotografías del estudio de Brossa. El relato de quienes se adentraron en tan inquietante espacio, viene a confirmar lo retratado. En cambio, no deja de resultar curiosa la imagen del poeta "sumergido" entre los papeles que formaban aquella "selva poética" en busca de un poema ya escrito, a la caza de esa pieza exacta que volviese a encajar en otra obra y con el azar como único guía.

Certera es, sin embargo, la eficacia poética de las ideas y obras que son reutilizadas una y otra vez por el poeta, sin que a éstas les afecten los diferentes contextos en las que son ubicadas, ni los distintos procesos a los que son sometidas. Una obra, la de Brossa, en la que sucede, relacionando el término al proceso creativo y nunca a la patología, aquello que el propio poeta recogía en su cuaderno *De Psicología Experimental. La Vassière Palmés* como "Hipermnésia": dicese de los casos en los que aquello que parecía destruido, olvidado, vuelve a

---

<sup>39</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.221.

surgir de nuevo y donde los vagos recuerdos vuelven a cobrar intensidad<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> J.BROSSA, *De Psicología Experimental. La Vassière-Palmés*, op.cit., s.p.

#### 4. Aquello que extraña sin ser extraño: la realidad como materia artística

Brossa incrusta en su poesía elementos tomados de la realidad para sacudir así los cimientos de lo poético. En algunas obras el recurso escogido por el poeta es el manejo de textos previamente escritos para la elaboración de sus poemas. Este es el caso de "Estanc" (1963)<sup>1</sup> y "La premsa espanyola, en vuit notícies" (1964)<sup>2</sup>, también en los "Tres poemes purs" (1946) publicados en la revista *Algol* y referidos en el capítulo anterior. De esta forma, mientras el poema "Estanc" lo constituye un extracto del decreto de aprobación del retorno del emblema nacional firmado el 19 de agosto de 1936; "La premsa espanyola, en vuit notícies" – previamente titulado "La premsa franquista, en vuit notícies"<sup>3</sup> – está formado por ocho escuetas crónicas dispuestas en líneas y precedidas por números (1, 2, 3,...). En una versión preliminar de esta última obra [Fig.27], Brossa había anotado en la parte superior de la página la siguiente indicación: "Premsa espanyola de 1964. Cop d'ull a la premsa espanyola". Desde luego, la aclaración, así como la composición del poema, remiten inequívocamente al origen de la obra. Ahora, el interés de Brossa por "escarbar" en la prensa escrita no es un hábito nuevo. Así lo atestigua un borrador de carta del poeta del año 1950, cuyo destinatario es Modest Cuixart, en el que Brossa le explica al pintor que ha cogido como hábito leer diariamente el periódico<sup>4</sup> porque,

---

<sup>1</sup> J.BROSSA, "Estanc" en J.BROSSA, *El Saltamartí* (1963), *op.cit.*, p.49.

<sup>2</sup> J.BROSSA, "La premsa espanyola, en vuit notícies" en J.BROSSA, "El cigne i l'oc" (1964), *Rua de llibres*, Ariel, Barcelona, 1980, p.156.

<sup>3</sup> J.BROSSA, "La premsa franquista, en vuit notícies", 1964, versión preliminar, Fundació Joan Brossa.

<sup>4</sup> El "gusto" de Brossa por la prensa escrita contrasta con el desprecio que le profesaba Mallarmé. Una actitud que, tal y como recoge Fèlix Fanés, "puede rastrearse hasta Baudelaire". F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934, op.cit.*, p.32.

"adhuc les nostres pèssimes circumstàncies, és just que comenci a posar fi al meu isolament"<sup>5</sup>. Una determinación que, probablemente, quiso hacer ostensible también en su obra poética a tenor del gesto poco, o nada, sutil de hacer emerger entre los cimientos de lo poético la presencia inapelable de lo "ajeno".

Advierte Andrés Sánchez Robayna que "una de las constantes más nítidas de la poesía de Brossa" es la crítica social y política, materializada, casi siempre, "a través de la transcripción en bruto del lenguaje oficial, burocrático o administrativo". Entre los ejemplos cita Sánchez Robayna el mencionado "Estanc" en el que, según apunta, "esa simple transcripción en bruto de unas palabras oficiales (el polvoriento lenguaje oficial del franquismo) genera el efecto crítico"<sup>6</sup>. Un efecto crítico que, lejos de responder únicamente a la elección de elementos ajenos a la filigrana estética, se ve reforzado por el hecho de que Brossa, a diferencia de lo que sucede en el título, ha mantenido la lengua original de los extractos apropiados: el castellano. Circunstancia que, una vez más, se repite. En efecto, ésta es una estrategia con la que previamente ya había ensayado en otras de sus obras, y no necesariamente en sus poemas. Por ejemplo, esta sensación de extrañamiento provocado por la intrusión de una lengua ajena al catalán también está presente en la obra teatral *El dia del profeta* (1961) donde todos los personajes hablan en catalán, a excepción de "Son Excel·lència" y "Sor Eminència", que lo hacen en castellano, y el "Guàrdia civil I" y el "Guàrdia civil II", que lo hacen en inglés. Sin duda, el sistema escogido por Brossa para las conversaciones entre los dos personajes que discurren en castellano recuerda, dado su carácter prosaico, a las frases de los dos poemas anteriormente citados. Tanto es así que si en esos poemas Sánchez Robayna habla de mera transcripción, la estructura y forma de la pieza *El dia del profeta* hace pensar en la posibilidad de que Brossa haya procedido, en este caso concreto, a recortar extractos de la prensa para posteriormente pegarlos sobre el

---

<sup>5</sup> Borrador de carta de Joan Brossa a Modest Cuixart, 1950, Fundació Joan Brossa.

<sup>6</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "La poesía sintética de Joan Brossa", *op.cit.*, p.69-70.

papel e integrarlos, de esta manera, con los fragmentos escritos por él mismo. Sin embargo, en los manuscritos preliminares de la obra las frases no sólo no están pegadas sobre el papel sino que éstas aparecen con tachones<sup>7</sup>, como si el poeta las hubiese corregido y pulido una vez y otra<sup>8</sup>. Sin embargo, si se atiende al resultado final de la obra, no resulta inverosímil la posibilidad de considerarla como un conjunto formado por matices diferenciados, mediante retales que van superponiéndose los unos a los otros, creando, de esta forma, una pieza de marcados contrastes y múltiples perspectivas de visión. Una composición que, por otro lado, recuerda al collage, técnica, curiosamente, a la que hace mención Gimferrer al referirse a otra pieza teatral de Brossa: *Calç i rajoles* (1963). En esta obra aparecen, algo retocadas, las últimas escenas de *Les garses* (1906) de Ignasi Iglesias. Es por ello que, como apunta Gimferrer, aquí sí que puede hablarse de collage, aunque las frases no estén literalmente pegadas sobre el papel. Hecho al que añade que este recurso, el del collage, está implícito en toda la obra aunque se hace notorio en el tercer acto donde "reprodueix les últimes escenes de *Les garses* d'Ignasi Iglesias, lleument modificades i arranjades". Concluye Gimferrer que "es tracta d'un cas de *collage* insòlit dins la història del nostre teatre"<sup>9</sup>.

Respecto a este peculiar proceder de Brossa, sobre su gusto de incrustar elementos insólitos en su obra, ya advierte Emmanuel Guigon que en el collage no importa el material. De esta forma, las posibilidades son incontables ya que, a priori, nada es susceptible de escapar al

---

<sup>7</sup> J.BROSSA, *El dia del profeta* (1961), diferentes manuscritos de versiones preliminares de la obra, Fundació Joan Brossa.

<sup>8</sup> La "obsesión" de Brossa por la palabra exacta queda reflejada en una carta que el poeta envía a Joan Miró en la que le dice al pintor que en las segundas acciones espectáculo que le había hecho llegar anteriormente se había olvidado de realizar una corrección que cambia bastante el sentido. A este respecto le advierte Brossa que "Es tracta de la segona peçá titulada FEREBAT a la quarta ratlla, on es diu s'encen 'un llum' ha de dir 's'encen el llum'". Carta de Joan Brossa a Joan Miró, 7 de junio de 1962, Successió Miró.

<sup>9</sup> P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Calç i rajoles*, *op.cit.*, p.8.

collage porque el mismo proceso puede afectar a todo tipo de soportes<sup>10</sup>. Por eso, el aplicado por Brossa en su obra *Calç i rajoles*, y descrito por Gimferrer, podría calificarse de "collage lingüístico". Un "collage lingüístico" que deviene plástico en una serie de obras agrupadas en aquello que él mismo denominó como "Suites de poesía visual". En algunas de estas piezas, concretamente en las realizadas en 1959, el poeta ha pegado sobre el papel objetos extraídos de la realidad tales como la envoltura de una hoja de afeitar de la marca "Beter" [Fig.28], dos recortes de revista con breves apuntes sobre la percepción visual ilustrados con dos imágenes, una cerilla, una factura dando cuenta de unos libros devueltos [Fig.29], un envoltorio, una página de la revista *Destino* con una imagen del film *La Strada* (1954) de Federico Fellini [Fig.30] o un trozo de trapo de limpiar el polvo.

Se considera el cuadro *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) de Pablo Picasso como la obra que dio inicio a la técnica del collage. O sintetizado en palabras de Juan Antonio Ramírez, "al pegar al lienzo un trozo de hule impreso se iniciaba el collage, es decir, la presencia del objeto real en el ámbito de la pintura"<sup>11</sup>. La aportación más decisiva de Picasso a la técnica del *papier collé* fue, en opinión de Fèlix Fanés, "el empleo de materiales con una función semántica, no determinada por su propio valor de significación, sino por la red de conexiones que establece con el resto de elementos de la obra". Además, añade, "la analogía entre imagen plástica y signo lingüístico desvincula a la pintura de los mecanismos tradicionales de la mimesis". Así, "con su flotabilidad semántica, el collage cubista se aproxima a Mallarmé y a su desconexión entre el lenguaje y referente; algo que debe verse como paradójico porque Picasso logra este resultado mediante materiales populares, bajos, vulgares, que el hermetismo simbolista rechazaba; unos materiales que, por otra parte, al identificarse con la cultura industrial y la reproducción seriada aluden a la vida moderna"<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España*, op.cit., p.17-19.

<sup>11</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, op.cit., p.109.

<sup>12</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, op.cit., p.33.

En las suites de poesía visual de Brossa descritas no existe ninguna contradicción entre "la presencia del objeto real" y "el resto de elementos de la obra". Al fin y al cabo, los objetos reales, que son los únicos componentes de esas piezas, irrumpen como una sustitución – lo real por lo poético, la cosa o la imagen por la palabra – y no como una simple amenaza. Aún más. Estos elementos no ansían compartir el espacio con la palabra escrita, directamente han invadido y ocupado el hueco que ésta debía llenar. Luego, ¿habrá sido ésta una evolución progresiva? A principios de los cuarenta, es decir, casi dos décadas antes de la creación de estas piezas, la imagen ya estaba presente en la obra de Brossa. Ciertamente entonces ésta aparecía tímida, como un elemento minúsculo e imperceptible, más como un ornamento totalmente inócuo que como un elemento perturbador y amenazante de la hegemonía lingüística [Fig.31].

Para Manuel Guerrero las suites de poesía visual de Brossa son "un treball poètic experimental, de caràcter eminentment plàstic, veritable laboratori pel poeta, fet amb materials pobres i fràgils, amb elements corrents de la vida quotidiana de l'escriptor"<sup>13</sup>. Cualidades a las que Pilar Palomer añade el carácter secuencial que, según su opinión, caracterizan a estas piezas<sup>14</sup>. Construidos a base de extractos de la realidad, concretamente de acciones cotidianas, están formados algunos de los poemas del libro *Em va fer Joan Brossa* (1951). Éstos comparten con las suites, tal y como se recoge en el capítulo anterior, la secuencialidad detectada por Palomer. El proceso del que se vale Brossa para la elaboración de los poemas de *Em va fer Joan Brossa* lo compara Sánchez Robayna con el empleado por Duchamp en sus ready-mades. Así, de la misma forma que el artista francés aislaba y descontextualizaba el objeto para poder obtener de él una nueva imagen, asegura Sánchez Robayna que "Brossa realizaba con la lengua una operación semejante, consistente en el traslado al papel de enunciados extraídos de la lengua coloquial sin intervención o manipulación de ninguna clase"<sup>15</sup>. Aún y cuando el resultado final

---

<sup>13</sup> M.GUERRERO, "Els poemes habitables (1970) o els signes en llibertat", *op.cit.*, p.433.

<sup>14</sup> P.PALOMER, "Les suites de poesia visual", *op.cit.*, p.120.

<sup>15</sup> A.SÁNCHEZ ROBAYNA, "La poesía sintética de Joan Brossa", *op.cit.*, p.59.

de la obra insinúe esta sensación apuntada por Sánchez Robayna, los manuscritos de Brossa muestran que resulta difícil mantener que no "intervenía" ni "manipulaba" la lengua coloquial. Es probable, en cambio, que el poeta partiese de elementos reales a los que después sometía a un proceso de transformación hasta obtener de ellos la forma ansiada. Otra cosa es que lo hiciese de una manera que pareciese que simplemente había realizado una mera transcripción. Por lo demás, los poemas de *Em va fer Joan Brossa*, así como las escenas de algunos de sus ballets, responden a la convicción del poeta sobre el hecho de que no siempre se da una conversión de lo cotidiano en poético. A veces, argumenta Brossa, yendo por la calle se producen hechos que son como un ballet. Pasa un coche, un señor tropieza y otro lo recoge y se van por un lado, entonces cae una maceta; se producen una serie de hechos que forman el conjunto de una acción. Cuando esto sucede, lo pongo sobre el papel directamente. El objetivo, utilizar únicamente la literatura que ya tiene la realidad misma<sup>16</sup>. Tan sólo, afirma, es cuestión de saberlo ver<sup>17</sup>. ¿Y, quizá, disponerlo después de tal forma que desprenda cierto fulgor poético?

Brossa escribió *Em va fer Joan Brossa* en una etapa en la que aseguraba haber dado por superada, definitivamente, la etapa surrealista<sup>18</sup>. Al parecer así era, ya que se supone que esos poemas estaban formados por extractos banales procedentes de la realidad cotidiana. La forma de éstos remite, por el contrario, a fórmulas cercanas al movimiento del que decía distanciarse. Ciertamente muchas de las escenas descritas en los poemas son reconocibles. En cambio, en algunos, el motivo detallado está más cerca de lo onírico que de lo real. De esta manera ocurre, por ejemplo, en el poema "Representació":

---

<sup>16</sup> B.CALZADO, "Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada", *La Vanguardia*, 2 de abril de 1985, p.28.

<sup>17</sup> R.LLADÓ, "El poeta en estat d'aventura", *El Temps*, 11 de junio de 1990, Valencia, p.78.

<sup>18</sup> Borrador de carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 195X, Fundació Joan Brossa. *Vid.* cita 78 del capítulo 2.

Draps negres cobreixen les parets  
el terra i el sostre.  
Penja una cortina negra, que arriba fins a terra.  
Una velleta acosta un llumí  
al bec d'un ocell<sup>19</sup>.

En otros poemas, en cambio, es el orden en el que están encadenadas las acciones las que crean una sensación de extrañeza. Característica, esta última, compartida por algunos de los ballets. Así sucede en la pieza *Sota el cromó* (1954) donde extrapola lo experimentado en *Em va fer Joan Brossa* a sus ensayos escénicos. La acción de la obra transcurre del siguiente modo: mientras una mujer se enjuaga la boca con un vaso en la mano, se escucha cantar a un pájaro, el runrún de las olas, el ruido resquebrajado de una vajilla que se rompe y un murmullo de voces hablando en chino<sup>20</sup>. No se especifica de dónde surgen los ruidos y, además, la figura que profiere los vocablos y los gritos permanece oculta. Esta manera caprichosa de ordenar las acciones no parece ajena a la conocida fórmula de Tristan Tzara para crear un poema dadaísta en la que invita a lo siguiente: "Tomad unas tijeras / Escoged en ese periódico un artículo que tenga la longitud que penséis dar a vuestro poema/ Recortad el artículo /Luego, recortad cuidadosamente cada una de las palabras que forman ese artículo y ponedlas en una bolsa/ Agitad suavemente/ Sacad después cada recorte un tras otro siguiendo el orden en que van saliendo de la bolsa/ Copiad concienzudamente/ El poema se os parecerá..."<sup>21</sup>. Al mismo tiempo, los poemas de *Em va fer Joan Brossa* al ser unas piezas que parecen abocadas

---

<sup>19</sup> J.BROSSA, "Representació" en J.BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*, Cobalto, Barcelona, 1951, p.22.

<sup>20</sup> J.BROSSA, "Sota el cromó", *Teatre complet. Vol.I. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.482.

<sup>21</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España, op.cit.*, p.19.

irremediamente a la forma que tienen, como si estuviesen sometidas a la suerte del azar, se acercan a la escritura automática. Al fin y al cabo, tal y como apuntaba Manuel Sacristán, "no se puede decir que Brossa haya abandonado nunca del todo el automatismo"<sup>22</sup>. Ahora bien, el sistema empleado en los poemas mencionados hace pensar en el automatismo, sí, pero en este caso concreto aplicado a un estado insomne y no de duermevela. ¿En qué consistiría semejante proceso? Pues en atender a las imágenes de manera inconsciente, es decir observándolas sin pensarlas, para después plasmarlas tal y como surgen ante la mirada aleatoria del poeta. El resultado: las imágenes, así como las acciones que de éstas derivan, quedan de tal modo entrelazadas que acaban por transformar la realidad hasta convertirla casi en irreconocible. Hecho, este último, que obliga al lector/espectador a observar con más atención aquello que ante sus ojos se despliega ya que, cuando menos se lo espere, tiene lugar la transformación.

Brossa rechazaba el uso de la fantasía en su obra porque consideraba que ésta, a diferencia de la imaginación, no parte de la realidad. Un punto de referencia, el de la realidad, que puede ser el responsable de la siguiente sensación apuntada por Gimferrer: "el neguit del lector naixerà precisament de l'aparent obvietat, del caire antipoètic o bé apoètic que al primer cop d'ull poden presentar els textos brossians" y, por lo tanto, "el lector pot tenir certa resistència a acceptar-los com a poemes"<sup>23</sup>. Quizá éste sea el motivo por el que Arthur Terry define como antipoesía, o como poesía concreta, a la línea que Brossa inicia con *Em va fer Joan Brossa*<sup>24</sup>. Un rasgo que, si se tienen en cuenta las palabras que Brossa le dedica en un borrador de carta de 1952, no debió cautivar a Eugeni d'Ors. No en vano, en este documento, Brossa, tras preguntarle si ha leído el prólogo que João Cabral de Melo Neto escribió para su libro, que "en el Congrés

---

<sup>22</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.219.

<sup>23</sup> P.GIMFERRER, "Pòrtic" en J.BROSSA, *El Saltamartí (1963)*, *op.cit.*, p.8.

<sup>24</sup> A.TERRY, "Pròleg" en J.BROSSA, *Poemes de seny i cabell. Triada de llibres (1957-1963)*, Ariel, Barcelona, 1977, p.X.

de Segòvia<sup>25</sup>, vós heu pintat sota els aspectes més desfavorables", el poeta explica que en esos poemas ha buscado "un contacte constant amb la realitat viva o imaginada", para evitar así que su poesía, "formada pas a pas, degeneri en un pur càlcul retòric". Un recurso que Brossa no tiene intención de abandonar ya que éste, asegura, "per ara, és el que dona segell a la meva obra i em duu constantment a la descoberta". A ello atribuye que "en alguns d'aquells crus poemes de xoc, el contrast produït pels temes de les meves preferències esdevé brutal, nus com són d'aquesta 'alenada divina' que és considerada pels conreadors del jo, com a norma immutable". Además, el poeta le reprocha el hecho de que haya "confòs l'absència de problemes metafísics amb l'absència de problemes, i l'absència d'artifici poètic amb la manca de Poesia". Tanto es así, que, siguiendo la pauta marcada por Cabral de Melo Neto en el mencionado prólogo, Brossa asegura que "en compondre aquell llibre vaig defugir la monotonia reiterativa dels problemes subjectius de la meva obra anterior". Esto es, "ben conscientment la meva psicologia hi és escatida en guany de la realitat circumdant, manifesta en la vida quotidiana, enllà de les nostres preferències". Concluye el poeta la misiva reafirmandose en la posibilidad de buscar lo poético en lo más nimio, en lo aparentemente insignificante, al tiempo que le sugiere a d'Ors que no olvide que "hi ha moltes maneres d'adorar la Poesia, admirat Mestre, i vós heu de comprendre la legitimitat de la meva escapada com a artista al Carrer, al Fang, al costat dels Homes"<sup>26</sup>. Al fin y al cabo, ya lo advertía Lluís Permanyer al asegurar que Brossa era un poeta urbano, de ciudad, de la ciudad de Barcelona para mayor exactitud<sup>27</sup>. En este sentido, Permanyer incluso consideraba que "el que ha contat sobre els seus records permet entreveure una bona relació amb la ciutat en la qual ell anava creixent i s'anava adonant del que succeïa al seu entorn"<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Se refiere Brossa al I Congreso de Poesía de Segovia celebrado entre el 17 y el 23 de junio de 1952 y en el que el discurso de Eugeni d'Ors versó sobre la forma y el fondo de la poesía.

<sup>26</sup> Borrador de carta de Joan Brossa a Eugeni D'Ors, 1952, Fundació Joan Brossa.

<sup>27</sup> LL.PERMANYER, "Joan Brossa, ciutadà de Barcelona" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.41.

<sup>28</sup> *Ibid.*

La querencia de Brossa hacia lo real, ese interés por mantener inmutable el punto de partida es una cualidad inherente a su obra. Como también lo es que ese real tienda a lo desconcertante. Un claro ejemplo de esto último son sus primeras obras de teatro regular. En éstas, son las palabras de los personajes las que dibujan el espacio donde tiene lugar la acción. El resultado: una ausencia total de analogía entre el espacio creado y la realidad. Pero lo "extraño" no viene determinado por el hecho de que los personajes estén rodeados de un espacio que no existe, sino por las curiosas relaciones que se establecen entre la mención al interior "convencional" de una casa con las continuas referencias a escenarios exteriores que casi siempre están vinculados con paisajes montañosos<sup>29</sup>. Es más, Brossa, que sentía interés por los espacios tanto cerrados como abiertos, ha reconocido que le gustaba colocar a los personajes en habitaciones cerradas, situarlos allí sin un motivo concreto. De esta manera, estos últimos se movían, en sus primeras obras teatrales, dentro de una nebulosa cósmica, encerrados en un mundo pequeño pero intenso<sup>30</sup>. Un mundo, apostilla Brossa, que se encuentra más allá de toda semejanza con la realidad<sup>31</sup>. Entre la imaginación y el teatro aseguraba el poeta que, en estas primeras obras escénicas, se había decantado "decididamente" por la imaginación. Al tiempo, argumentaba que con esta decisión pretendía "ser fiel a la verdad poética" porque en aquel momento creía "que el arte teatral no existía sin poesía". De esta manera, consideraba que "así como en pintura un cuadro vale por sí mismo, incluso con independencia de lo que representa, un espectáculo teatral alejado de los fáciles efectos, no tenía por qué ser una fotografía física o

---

<sup>29</sup> Este es el caso, entre otros, de la obra "Nocturnes encontres..." (1947) donde si bien los personajes están en un interior, la referencia a elementos de la naturaleza es una constante. J.BROSSA, "Nocturnes encontres o un millionari està molt mal; una neboda seva, única hereva, presa d'un desengany amorós, el cura amb sollicitud; els parents del moribund fan tot el possible per desheretar-la i no dubten de recórrer al crim" en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.I. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.99-107.

<sup>30</sup> Declaraciones de Brossa recogidas en J.COLL, "De cámara y minorías", *Destino*, núm.906, 18 de diciembre de 1954, p.41.

<sup>31</sup> *Ibid.*

psicológica de un hecho real o concreto, falseado además por su expresión naturalista" sino que éste podía aspirar a aquello que él mismo ha denominado como "un género de teatro teatro, sin contacto alguno con la realidad"<sup>32</sup>. No obstante, si bien peculiares, no puede decirse que los espacios que envuelven a los personajes sean totalmente irreales. Entonces, ¿cómo consigue Brossa crear esa sensación de lejanía respecto a lo real? Mediante el incesante contraste interior/exterior ya señalado y a través de una inclinación por evocar, tanto en sus primeras obras teatrales, como en sus primeros guiones de cine, también, parajes abruptos que tienden a lo salvaje, a lo insondable. Es decir, el uso de la montaña y el bosque como parábola de un territorio oscuro e impenetrable.

Esta particularidad de la obra de Brossa es compartida por algunas de las obras pictóricas de los miembros de Dau al Set. Algo que puede deberse al "interés por la astrología y cosmología dejó una huella decisiva en los poemas y las imágenes tempranas del grupo Dau al Set"<sup>33</sup>. En lo que respecta a Ponç, su mundo particular "está marcado por la brujería y los poderes sobrenaturales. Es un universo de fuerzas opuestas sometidas a una perpetua confrontación, al que se accede por mediación de seres superiores intuitivos...". Además, "en otras obras Ponç diseña un universo animalístico, a la vez que explora la posibilidad de un diálogo entre seres vivos, espíritus benignos y malevolentes, y materia inorgánica"<sup>34</sup> [Fig.32].

Sobre un conjunto de sus cuadros del año 1950, una selección de los cuales se exhibieron en la exposición individual del pintor que tuvo lugar en las Galerías Layetanas entre el 28 de octubre y el 10 de noviembre de ese mismo año, Antoni Tàpies asegura que, en éstos, "introduje – recuerdo que fue con gran entusiasmo, porque representaba una radical novedad en nuestras costumbres –, una visión como de interiores, de habitaciones cerradas, con claroscuros violentos y en ocasiones algunos elementos figurativos precisos, pero fragmentados o

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.40-41.

<sup>33</sup> R.LUBAR, *Joan Ponç, op.cit.*, p.37.

<sup>34</sup> *Ibid.*

distorsionados...". Entre las obras que responden a estas características, y que fueron tituladas por Brossa, cita Tàpies como ejemplos *El escamoteig de Wotang* o *El dolor de Brunhilda* formados por "imágenes de extraños dormitorios ... puertas, pasadizos, cortinajes, escenarios de teatro (aquí jugaba tal vez la influencia de Brossa) ... donde los objetos de la vida cotidiana se descomponen en planos abstractos iluminados con colores crepusculares"<sup>35</sup>.

Sorprende, por el apelativo de "poeta urbano" con el que Permanyer ha calificado a Brossa, lo poco que los espacios de sus primeras obras teatrales, así como el de sus primeros guiones cinematográficos, tienen que ver con los trazos urbanos. Quizá una de las claves esté en la imagen de Barcelona que el poeta esboza en una entrevista publicada en *La Vanguardia* en el año 1985. En ésta, Brossa afirma que recuerda muy bien el entorno de la ciudad ya que iba mucho con Antoni Tàpies por Vallvidriera pero que, sin embargo, no recuerda igual de bien la ciudad misma porque era muy triste<sup>36</sup>. Sin intención de establecer una relación de causa-efecto entre estas declaraciones y el ambiente de las piezas escénicas señaladas, puede darse la circunstancia de que ese espacio "pequeño pero intenso" que Brossa gusta recrear responda, de manera si no directa sí indirecta, a la relación que el poeta establece con la ciudad en la que vive. De este modo, el hecho de no encontrar una realidad que le fuese "reconocible", pudo llevarlo a la búsqueda de nuevos territorios. A este hecho se le debe añadir el desolado ambiente artístico de posguerra que obligó a los artistas a replegarse a circuitos reducidos de ámbito más privado dejando de este modo las calles de la ciudad simbólicamente vacías.

Pero aconteció que lo abrupto acabó por ceder ante lo urbano. De esta forma lo relata al menos Leopoldo Pomés al asegurar que "a l'època del Dau al Set, a més d'anar a veure exposicions i pel·lícules, també seguïem els edificis que hi havia a Barcelona o alguns dels nous que s'anaven fent: aquella casa d'en Coderch a la Barceloneta o l'ambulatori d'en Sert darrera la

---

<sup>35</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.258-259.

<sup>36</sup> B.CALZADO, "Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada", *op.cit.*, p.28.

plaça Castella"<sup>37</sup>. Este "reencuentro" de Brossa con la ciudad ya había tenido lugar, al menos según el testimonio de Pomés, en el año 1953. Y de esta forma lo ilustran, también, varias fotografías del propio Pomés en las que el poeta ha quedado apresado dentro de un marco urbano. De esta manera, si en la primera de ellas, y que lleva por título *Joan Brossa* (1954), puede verse al poeta, de espaldas a la cámara, mirando las estructuras y formas de la Barcelona que despliega a sus pies; en las otras dos, agrupadas por el fotógrafo bajo el epígrafe de *Joan Brossa en el temps de la nostra intensa convivència* (1956), Pomés lo ha retratado en unas vías de tren y sentado en una calle, apoyado en la pared y en compañía de un maniquí de figura femenina.

Esa realidad desplegada ante los ojos de Brossa, y fotografiada por Pomés, constituye para el poeta un punto de partida, nunca de llegada<sup>38</sup>. Dicha aseveración no excluye, sin embargo, el hecho de que el poeta aplique en sus obras el proceso inverso. Es decir, la metamorfosis de una imagen ajena en una reconocible. Un paradigma de esto último sería las variaciones de la figura del barbero desde sus primeras obras hasta el guión cinematográfico del film *No compteu amb els dits* (1967) dirigido por Pere Portabella. Y así ocurre que, si en la secuencia 16 del guión cinematográfico *Gart* (1948) Brossa ha colocado, en una sala blanca, a un barbero de perfil enjabonando la cara de un actor viejo<sup>39</sup>, en el ballet *El temps i les plantes* (1954) es un bailarín con la cara igualmente enjabonada, iluminado por un solo foco en el centro de la escena, el que se dispone a afeitarse<sup>40</sup>. Por el contrario, en otra pieza de ballet, de título

---

<sup>37</sup> J.M.GARCÍA FERRER, M.ROM; *Leopoldo Pomés*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1994, p.63.

<sup>38</sup> Entrevista realizada por Glòria Picazo y José Miguel Cortés publicada en J.M.CORTÉS (ed.), *La creación artística como cuestionamiento*, IVAM, Valencia, 1990. Citado de la reproducción en J.BROSSA, *Añañil 2*, op.cit., p.130.

<sup>39</sup> J.BROSSA, "Gart" en J.BROSSA, *Alfabet desbaratat*, op.cit., p.10.

<sup>40</sup> J.BROSSA, "El temps i les plantes" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, op.cit., p.477.

*Lunar* (1964), es un bailarín el que, ataviado como en el ballet clásico, enjabona la cara de una bailarina igualmente con atuendo clásico y con un pañuelo blanco atado al cuello. Tras afeitarla, el bailarín recoge los utensilios de barbero, los mete en una maleta blanca y salen ambos de escena<sup>41</sup>. A su vez, un joven barbero es el protagonista de la acción espectáculo que lleva por título *La barberia* (1962). En ella, el joven barbero, situado en una sala blanca, está cortando el pelo al "viejo primero" que lleva puesto un bombín, mientras el viejo, con sombrero de copa, espera. Al acabar con el "viejo primero", este último se va mientras saluda con el sombrero. Tras una pausa, corta el pelo al "viejo segundo" sin sacarle el sombrero de copa. Cuando concluye, el viejo sale por la izquierda y el barbero, tras guardar los utensilios en una cartera, sale por la derecha arrastrando la silla<sup>42</sup>. Por último, en el cuadro ocho de la segunda parte de la acción musical *Concert irregular* (1967), titulada "Homenatge a Vietcong", es mientras la cantatriz canta cuando el pianista, que ha colocado un espejo sobre el piano y se ha atado la bandera americana al cuello, a modo de toalla, ha procedido a afeitarse con una máquina eléctrica y a darse una loción, después. Cuando la cantatriz acaba de cantar, el pianista se seca con la bandera, y juntos saludan al público. Mientras, un asiático andrajoso, que entra y sale por la derecha y camina a cuatro patas, se lleva todos los utensilios<sup>43</sup>. Una secuencia, por otra parte, de marcado carácter político ya que, en plena guerra del Vietnam, tanto la bandera americana que el pianista utiliza a modo de pechero como el asiático pordiosero que aparece a cuatro patas adquieren un significado especial. En conclusión, puede decirse que del análisis de estas obras se traduce que una acción cotidiana como es el afeitado le sirve a Brossa para crear múltiples escenas, sin duda inquietantes todas ellas. Sensación motivada por el espacio donde sucede la

---

<sup>41</sup> J.BROSSA, "Lunar" en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983, *op.cit.*, p.22.

<sup>42</sup> J.BROSSA, "La barberia" en *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962, op.cit.*, p.389-390.

<sup>43</sup> J.BROSSA, "Concert irregular" en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978*, Edicions 62, Barcelona, 1983, p.308.

acción en *Gart* y en *El temps i les plantes*; por lo insólito de una bailarina, a la que se presupone sutil, delicada y que, por el contrario, necesita un afeitado en *Lunar*; por el modo en que lleva a cabo su trabajo el barbero de *La barbería* y por encontrar a un músico que en vez de crear música con su instrumento – un piano – produce el sonido mediante una afeitadora eléctrica en *Concert irregular*.

Ahora bien, lo singular acaba por resultar corriente en *No compteu amb els dits*. Y de manera específica en la secuencia 26 del film. En el guión el desarrollo de las escenas está recogido del siguiente modo: "Plaza Lesseps, Barcelona. Un cura baja las escalinatas... entra en una peluquería. Interior de la peluquería con varios clientes. El cura se saca el abrigo, el sombrero, se sienta. Le afeita el barbero. La barbería es de principios de siglo. Terminado el afeitado, el párroco se levanta, se pone otra vez su sombrero y su abrigo, saluda y se va"<sup>44</sup>. La forma escueta en la que se describe la acción es muy semejante a la empleada por Brossa en las obras referidas. En cambio, la diferencia radica en el realismo con el que se suceden los acontecimientos en esta ocasión. A la versión filmada se refiere Fèlix Fanés al advertir el contraste entre ésta y el resto de secuencias, todas ellas rodadas de manera fría y distante como corresponde al artificioso mundo de la publicidad. En oposición, para Fanés, la escena del afeitado constituye un sorprendente fulgor de realidad. Sensación a la que contribuye, según su opinión, lo reconocible de los parajes de la escena<sup>45</sup>. De cualquier modo, en lo que se refiere a la acción, la sensación sugerida es muy diferente si la escena es leída u observada. Es decir, en el film el cura, tal y como se recoge también en el guión, no es sometido a ningún tipo de agravio, de hecho abandona tranquilamente la barbería una vez concluido el aseo. Pero, aún así, en el film, mientras dura el afeitado éste parece continuamente amenazado por lo afilado de la hoja de

---

<sup>44</sup> J.BROSSA, P.PORTABELLA, *No contéis con los dedos*, guión cinematográfico, 1967, p.13, Biblioteca Nacional de España.

<sup>45</sup> F.FANÉS, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Filmoteca de Catalunya-Pòrtic Editorial, Barcelona, 2008 p.45.

la cuchilla que recorre su cara y que es mostrada en su mayor ferocidad mediante un primerísimo plano.

La ciudad, asegura Fanés, no cumple en el cine de Portabella la función de mero telón de fondo, sino que, por el contrario, los espacios, en contacto con los actores y organizados de una determinada manera a través de la planificación, incluso contrapuestos a ciertos elementos de la banda sonora, abandonan su sentido original para transformarse en otra cosa.<sup>46</sup> Entre los ejemplos esgrimidos por Fanés está la secuencia de la barbería de *No compteu amb els dits*. El proceso de tal conversión es, según el propio Fanés, el siguiente: el uso de Barcelona es un primer elemento básico sobre el que Portabella superpone diversas capas de sentido. Así es como las calles, las plazas, los monumentos o los parques de la ciudad se transforman, a pesar de su cotidianidad, en lugares oscuros, misteriosos, incluso siniestros<sup>47</sup>. Desplazamientos y superposiciones, los de los films de Portabella, que crean un efecto de desfamiliarización característico, también, de la obra de Brossa. Además, a este hecho se le puede añadir una de las afirmaciones vertidas por el poeta en aquella entrevista en la que diserta sobre la ciudad de Barcelona, en la que aseguraba que recordaba cómo de pequeño su familia lo llevaba mucho al Tibidabo y a Vallvidriera y que durante la guerra civil la ciudad quedaba como telón de fondo sobre el que se sucedían mítines y transitaban desfiles y milicianos<sup>48</sup>. Ciudad y telón de fondo, interesante asociación.

Hablaba Brossa, en el borrador de carta a Eugeni d'Ors, del constante contacto de su obra con la realidad. Sin embargo, el poeta hacía una puntualización: esa realidad podía ser viva o imaginada. No en vano, sus primeros ensayos poéticos fueron unas obras realizadas a base de imágenes hipnagógicas. Fue después, a través de la recomendación de J.V.Foix cuando Brossa

---

<sup>46</sup> F.FANÉS, "Algunes arrels de Pere Portabella", *L'Avenç*, núm.330, diciembre de 2007, Barcelona, p.36.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> B.CALZADO, "Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada", *op.cit.*, p.28.

adaptó sus ejercicios poéticos a la métrica del soneto<sup>49</sup>. Esto no significa que lo subconsciente se desvanezca en estos últimos. Muy al contrario, ya que lo que cambia es la forma y no su contenido y muestra de ello sus poemas recogidos en *La bola i l'escarabat*, escritos entre 1941 y 1943<sup>50</sup>, o los agrupados en *Fogall de sonets*, realizados entre 1943 y 1948<sup>51</sup>. La pulsión de lo onírico presente en las obras mencionadas, choca de manera frontal con el carácter áspero de los tres poemas que Brossa publicó en la revista *Algol*. Diferente es el caso de la prosa, firmada por el poeta, que da inicio a esta misma publicación y que tituló "La presència forta". En este texto Brossa ha utilizado una figura alegórica para ejemplificar cuáles son las intenciones de la publicación. Se ha de destacar que la descripción de Algol, "nom donat pels astròlegs àrabs al diable, no és cap dona cavalcant en un corser, però, igualment delicadíssim, ja ha deixat enrera, en blanques nits que tenien plom, cendres de poma, sons de penitència sota la nau central i, entre salt i trencadissa, la seva negra corona de corns"<sup>52</sup>, recuerda levemente a la Gertrudis de Foix: "Gertrudis, distreta de la meva dilecció, desenganxava els estels d'un a un i els esbaldia amb esgarripança d'infinit en un aiguamoll verd-argent..."<sup>53</sup>. Igualmente presente parece estar el eco de Chung Kuei, figura mitológica, que flanqueado por dos acompañantes, recorre tierras chinas a la caza de demonios que destruir<sup>54</sup>.

Como se exponía en el capítulo anterior, se atribuye a una posible influencia de João

---

<sup>49</sup> Pere Gimferrer asegura que la influencia de Foix, si bien directa, no fue en absoluto poética. También defiende que la poesía de Brossa tiene una raíz mucho más surrealista que la de Foix. P.GIMFERRER, "Conferència inaugural", *op.cit.*, p.17.

<sup>50</sup> J.BROSSA, "La bola i l'escarabat" (1941-1943) en J.BROSSA, *Ball de sang*, Crítica, Barcelona, 1982.

<sup>51</sup> J.BROSSA, *Fogall de sonets*, Edicions 62, Barcelona, 1985.

<sup>52</sup> J.BROSSA, "La presència forta", *Algol*, 1946, Barcelona, p.4.

<sup>53</sup> J.V.FOIX, *Gertrudis (1927)*, *Obra poètica I*, Quaderns Crema, Barcelona, 1983, p.31.

<sup>54</sup> Cabe recordar la fascinación de Brossa por el libro *Chung Kuei, domador de demonios* que el poeta adquirió el 18 de junio de 1939 mientras se encontraba realizando el servicio militar en Salamanca. Esta fecha es aportada por Pere Gimferrer en P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Antologia poètica 1941-1978*, Edicions 62, Barcelona, 1980, p.7.

Cabral de Melo Neto el interés de Brossa por considerar lo real como una herramienta útil para que el lector encontrase en sus poemas formas y figuras reconocibles. A pesar de ello, tras la trascendental fecha, 1950 si se tiene en cuenta el año en que, según la fecha del manuscrito, fueron escritos los poemas de *Em va fer Joan Brossa* o 1951 si se toma como referencia su publicación, el poeta no sólo no abandonará el gusto por lo imaginario sino que lo onírico, lo extraño y lo sorprendente, mantendrá intacta su presencia a lo largo de toda su obra. Incluso podría afirmarse que la tensión entre lo real y lo ilusorio es una de las constantes de su experimentación poética.

Los ballets creados por Brossa, tanto los de *Normes de Mascarada* – escritos en 1948-1950, el primer conjunto y 1954, el segundo – como los de *Troupe* – todos de 1964, por las múltiples formas que éstos adquieren, son claros paradigmas de esa tirantez. Así, lo inverosímil irrumpe en escena en piezas como *El cosidor de miralls*, *Ram de flors damunt una roca* u *Hotel*, todas de 1954. En el primero, al final de la obra, tras la obertura de una cortina, surge una sala azul en la que puede verse, en el centro de la estancia, una puerta que da a otra sala, que está situada al fondo, de la que llegan, en medio de un gran resplandor rojizo, las notas de un piano tocadas con vehemencia<sup>55</sup>. Por el contrario, en el segundo, al abrirse la cortina gris se vislumbra a una vieja sentada sobre un fondo de escalinatas haciendo media<sup>56</sup>. Y, por último, en el tercero, en el que bajo la potente iluminación de un foco pasan, de izquierda a derecha, un gran número de personajes realizando diversas acciones: un personaje de esmoquin abriendo una botella, una mujer en vestido de noche que exhibe las medias que lleva puestas, un personaje en cuerpo de camisa que gira una máscara que lleva colgando de un dedo. A estos personajes se les debe añadir el vigilante nocturno que removía un manojito de llaves y el pescador de caña que habían

---

<sup>55</sup> J.BROSSA, "El cosidor de miralls" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, op.cit., p.479.

<sup>56</sup> J.BROSSA, "Ram de flors damunt una roca" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, op.cit., p.472.

cruzado la escena de derecha a izquierda con anterioridad<sup>57</sup>. Acción, esta última, similar a la descrita en el poema "La guerra" del libro *Em va fer Joan Brossa* en el que atraviesan un burgués vestido de cura, un bombero vestido de paleta y un cerrajero vestido de barbero<sup>58</sup>; y semejante, a su vez, a la que tiene lugar en la secuencia 44 del guión cinematográfico *Foc al càntir* (1948) donde, en una tienda vacía con dos puertas laterales, desfilan de un lado a otro personajes tan dispares como un actor de frac, un jockey, una mujer vestida de noche, un municipal bigotudo, un arlequín, un hombre vestido de calle y un criado vestido de época de Luis XV. Todo ante la mirada estupefacta de una criada que los observa pasar impasible. Ésta juega en la escena un papel semejante al del lector/espectador ya que ejerce de mera observadora de la acción como si se encontrase en un sueño y no pudiese intervenir en aquello que ante sus ojos está sucediendo.

De vuelta a los ballets, se ha de puntualizar que en éstos no sólo son las acciones las que son extrañas sino que también lo son los espacios. Este es el caso de "Grafisme", perteneciente a *Troupe* (1964), que comienza con un fondo amarillo sobre el que hay un hombre con americana contando los minutos con un reloj de bolsillo que tiene en la mano. A la tercera señal que realiza, le cae delante un telón blanco. Al levantarse ese telón, se ve un fondo azul y, en el centro de la escena, un bidet y fin de la obra<sup>59</sup>.

Lo cierto es que el interés de Brossa por unas escenas próximas a lo onírico puede tener su origen en los años 40. En efecto, en aquellos primeros años el poeta se interesó por la psicología. Relata Brossa cómo cuando conoció a Foix este último puso a su disposición su biblioteca y cómo en aquel momento se sintió atraído por la psicología porque consideró que iba muy ligada a la literatura<sup>60</sup>. Más profundo aún fue el interés por las teorías de Sigmund Freud ya

---

<sup>57</sup> J.BROSSA, "Hotel" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.479.

<sup>58</sup> J.BROSSA, "La guerra" en *Em va fer Joan Brossa, op.cit.*, p.27.

<sup>59</sup> J.BROSSA, "Grafisme" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965, op.cit.*, p.16.

<sup>60</sup> M.IBARZ, "Salir de la jaula del lenguaje", *op.cit.*, p.29.

que "influenciado por el vasto universo que sus obras me descubrieron, escribí una serie de cosas que titulé 'Imatges hipnagògiques', imágenes que según Freud surgen basculando entre el estado de la vigilia y el sueño. En realidad, no sabía muy bien lo que estaba haciendo"<sup>61</sup>. El procedimiento de estos ejercicios poéticos, basados según Victoria Combalia en la lectura de Freud, era, según ésta, el de poner la mente en blanco en el estado de duermevela y atender a las imágenes, visuales o auditivas, que vayan surgiendo<sup>62</sup>. Pero, por muy taxativa que parezcan las afirmaciones, tanto de Brossa como las de Combalia, acerca de la influencia de Freud en la creación de sus 'imágenes hipnagógicas', quizá sean otras las posibles fuentes de este influjo.

En su biblioteca personal Brossa tenía el libro *Lección de psicología* (1935)<sup>63</sup> de Teodoro D. Soria Hernández en el que, en el capítulo XXXI, tal y como recoge Ramon Salvo en su artículo "El período hipnagògic de Joan Brossa", la definición del término imágenes hipnagógicas dice así: "Imágenes libres que suelen aparecer con viveza y abundancia en el estado de duermevela, principalmente en el adormecimiento... sólo oímos determinadas palabras sin trabazón ni sentido"<sup>64</sup>. El que puedan ser escuchadas, y no sólo vistas, es precisamente la razón esgrimida por J.V.Foix para marcar distancia entre las imágenes hipnagógicas y las surrealistas. Y de esta manera lo argumentó en la sesión de vanguardia *Els 7 davant El centaure* que tuvo lugar en Sitges el 18 de Mayo de 1928 donde, en una conferencia titulada "Textos practiqués"<sup>65</sup>, Foix defendió, también, la pureza de las imágenes hipnagógicas frente a las

---

<sup>61</sup> R.SALADRIGAS, "Monólogo con Joan Brossa", *op.cit.*, p.68.

<sup>62</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.23.

<sup>63</sup> T.SORIA HERNÁNDEZ, *Lecciones de Psicología*, Imprenta de Salvador Quemades, Madrid, 1935.

<sup>64</sup> R.SALVO TORRES, "El período hipnagògic de Joan Brossa", *op.cit.*, p.56.

<sup>65</sup> La conferencia se publicó en el núm.29 de *L'Amic de les Arts*, 31 de octubre del año 1928 con el título "Les imatges hipnagògiques". J.V.FOIX, "Les imatges hipnagògiques" en *L'Amic de les Arts*, núm.29, 31 de octubre de 1928, p.224-226.

surrealistas que considera que son menos precisas<sup>66</sup>. Los argumentos expuestos por Foix bien pudo extraerlos del libro *Les visions du demisommeil: Halucinations hypnagogiques* (1926) de Éugene Bernard Leroy<sup>67</sup> que formaba parte de su biblioteca personal. Sea como fuere, de vuelta a las posibles circunstancias que contradigan la posible influencia de Freud en las primeras obras poéticas de Brossa, la aseveración del poeta respecto al acceso que tuvo a la biblioteca personal de Foix y el hecho de que entre los libros del propio Brossa se encontrase *Lección de psicología* de Soria Hernández podía llevar a pensar que la elaboración de sus imágenes hipnagógicas podían tener el origen en la lectura de estas fuentes. Coyuntura que sería factible si no fuese por la existencia de un cuaderno, de principios de los 40, donde Brossa anotó breves apuntes acerca de las teorías de Freud. Las notas, recogidas de manera autógrafa por el poeta, versan sobre conceptos que van desde la consciencia onírica y los sueños a la escritura automática. En este sentido, acerca de los sueños apunta Brossa que Freud sostiene que éstos son la matización desprendida de un deseo reprimido y que, por lo tanto, todo método de análisis (de justificación psíquica) se propone precisamente hacer salir a la luz estas tendencias latentes, causa, según Freud, de la mayoría de las neurosis<sup>68</sup>. Otro de los comentarios, en cambio, da cuenta de la supuesta oposición entre los diferentes sistemas de imágenes. Esto es, de las divergencias entre las imágenes creadas en los estados afectivos de los sueños y las creadas en los estados de vigilia<sup>69</sup>. También se detiene Brossa en la escritura automática sobre la que recoge que es necesario desinteresarse de verdad, activamente, e inhibir las imágenes que sustituyen tendencias incompatibles con el sueño. ¿La razón? Que el sueño es imposible o al menos no es completo en lo que no quiere o en lo que puede dejar una preocupación. Además, en la escritura automática, escribe el poeta, se revelan dos sistemas aparentemente diferentes, agrupados ambos

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>67</sup> Este libro que formaba parte de su biblioteca personal fue posteriormente donado a la Biblioteca de Catalunya.

<sup>68</sup> J.BROSSA, *De Psicología Experimental. La Vassierè-Palmés*, op.cit., s.p.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s.p.

en torno al "yo" que en un caso dice "siento" mientras que en el otro asegura no sentir nada. Ambas existen a modo de dos consciencias diferentes. A su vez, el poeta reproduce en otra anotación que el conocimiento traducido por la escritura automática existe sin que el sujeto tenga conciencia de él: es un conocimiento subconsciente derivado de la subconsciencia. Por lo tanto, continúa, los hechos de la escritura automática pueden ser atribuidos a un "yo" disociado del "yo" normal – estos actos serán denominados "subconscientes". Pues subconscientes, concluye, son los actos de conocimiento que están experimentalmente presentes en el sujeto pero aún así no son referidos formalmente al "yo" personal<sup>70</sup>. Otro de los conceptos que han interesado a Brossa es el término "Reductor de la imagen" que, según lo escrito por el poeta, engloba a todos los fenómenos psíquicos o impresiones que al ser comparados con la imagen la desnudan de su aspecto de realidad o de objetividad<sup>71</sup>. Finalmente, Brossa acaba con una nota referente a las imágenes hipnagógicas que, concretamente, son el origen de todas estas conjeturas. No obstante, aunque resulte curioso, a diferencia de la definición que de este término realiza Soria Hernández, así como, a su vez, lo hace Foix, la que reproduce el poeta, utilizando para ello el término "alucinaciones hipnagógicas", no habla de imágenes que pueden ser vistas o escuchadas sino de representaciones vivas e impresiones que se manifiestan en el período de transición entre el estado consciente, o de vigilia, y el del sueño<sup>72</sup>. Un extremo que subraya en una entrevista que le realiza Mercè Ibarz donde especifica que las "imágenes alucinatorias" que se suscitan en la fase intermedia del estado de duermevela son de "tipo visual y plástico"<sup>73</sup>. ¿No será, por lo tanto, el planteamiento de Foix, su interés por contraponer las imágenes hipnagógicas a las imágenes surrealistas, un intento de reivindicar un modo de hacer propio más que a una diferencia real respecto a mecanismos surrealistas? Como advierte Fèlix Fanés,

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>71</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>73</sup> M.IBARZ, "Salir de la jaula del lenguaje", *op.cit.*, p.28.

"Gasch compartía con otros colaboradores de *L'Amic de les Arts* la misma posición contradictoria respecto al grupo de Breton. Con J.V.Foix, por ejemplo. El interés por un tipo de realidad que no fuera evidente a los sentidos, por un lado, y el rechazo, por otro, hacia el grupo parisino y las reglas coercitivas que de él emanaban, serían dos de las cuestiones en las que ambos coincidirían. De todos modos, sí estaban de acuerdo sobre la existencia de una superrealidad más allá de los sentidos"<sup>74</sup>.

En efecto, tal y como aseguraba Foix en su conferencia, en el primer *Manifeste du surréalisme* de 1924, Breton habla de manera exclusiva de imágenes visuales aunque identifique las imágenes con letras, con letras que escriben imágenes. Unas imágenes que, recurriendo a las más que célebres palabras de Pierre Reverdy, dice que son una creación pura del espíritu<sup>75</sup>. Si bien a diferencia de lo sugerido por Foix, las imágenes hipnagógicas de Brossa no difieren con las surrealistas en su carácter visual, no queda tan claro que otros rasgos sean compartidos. Para detectar los que sí lo son, los conceptos de Freud copiados, o interpretados, y asimilados por Brossa se articulan como un buen punto de partida. No en vano, entre los puntos de coincidencia entre Brossa y Breton está, por ejemplo, la importancia que éste último otorga a los descubrimientos de Freud, así como al papel fundamental que le concede a la imaginación<sup>76</sup>. Para el poeta catalán, a su vez, estas dos herramientas son de igual modo imprescindibles puesto que le permiten construir una obra que parece regirse por mecanismos propios, sin que él mismo pueda ejercer una influencia directa, y consciente, sobre ella. Esto mismo se traduce de otra de las frases del mencionado manifiesto de Breton en el que procede a definir, "de una vez para siempre", la palabra surrealismo: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a

---

<sup>74</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934, op.cit.*, p.126.

<sup>75</sup> A.BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992, p.38.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.24.

toda preocupación estética o moral"<sup>77</sup>. De todas formas, quizá, este mecanismo tan presente en la obra de Brossa, puede deberse también al interés del poeta por el pensamiento oriental y de manera más concreta por el budismo zen y no únicamente a una supuesta filiación respecto a los principios surrealistas. Finalmente, del mismo modo que en la obra de Brossa lo real y lo onírico tienden a mezclarse, hasta tal punto que resulta complejo discernir entre ambas realidades, Breton ansía en su manifiesto una futura armonización de esos dos estados, aparentemente contradictorios, sueño y realidad, para conseguir de este modo "una especie de realidad absoluta, una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar"<sup>78</sup>.

No son exclusivamente los mecanismos propios del surrealismo los que hacen tambalear el sentido lógico en las obras de Brossa. Las escenas de la realidad, como apunta Manuel Sacristán, no siempre guardan una unidad, ni son todas de carácter transcendental. A lo que añade, en el prólogo que escribió para *Poesía rasa (1950-1955)*, que hay poemas de Brossa que ciertamente – según su opinión, así debería decirlo un crítico muy adepto a los géneros – son, al menos de forma parcial, pequeñas escenas de aquello que después ha sido denominado "teatro del absurdo"<sup>79</sup>. En esta semejanza insiste, por ejemplo, Arnau Puig<sup>80</sup>. Aunque, tal y como matiza Sacristán, las escenas no son nada absurdas, sino que guardan la misma coherencia interna y tienen la misma trascendencia que los actos vulgares de la vida cotidiana<sup>81</sup>. "Si se hiciera una transposición al campo visual, la imagen del poema de Brossa – también la de su teatro así como la de sus guiones cinematográficos – sería cotidiana, común"<sup>82</sup>. En fin, que si hay una palabra que defina la percepción del transcurrir diario, esa es la fragmentación. Es a base de retales, pequeños o grandes, como se configura el boceto de lo real. Además, Brossa, que parece más

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>79</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.222.

<sup>80</sup> Entrevista personal con Arnau Puig, Barcelona, 18 de octubre de 2010.

<sup>81</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.222.

<sup>82</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.222-223.

interesado en el observar que en el comprender, lejos de poner el acento en la incapacidad de la comunicación – peculiaridad fundamental del teatro del absurdo que tiende a manifestarse mediante el diálogo – subraya la capacidad del "auténtico artista" por lograr la comunicación ya que entiende el arte, precisamente, "como un ensayo de comunicación"<sup>83</sup>.

De retorno al surrealismo, André Breton da inicio a *Du surréalisme en ses oeuvres vives* (1953) con la siguiente proclama: "En la actualidad, es por lo general bien sabido que el surrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje"<sup>84</sup>. Y luego: "A este respecto, jamás insistiremos lo bastante en que los productos del automatismo verbal o gráfico que el surrealismo propugnó, ante todo, no guardan relación con el criterio estético de sus autores"<sup>85</sup>. Ambas aseveraciones son totalmente válidas para una obra como la de Brossa cuyo eje central es siempre la poesía. No obstante, no es sólo a través del lenguaje como pueden crearse esas imágenes que escapan del razonamiento y huyen del criterio estético. Y es por ello que los surrealistas, al igual que Brossa, sintieron interés por todas aquellas expresiones o medios artísticos que pudiesen serles útiles en semejante acometido. Señala Fèlix Fanés que para los surrealistas, especialmente para Breton, la fotografía, o el concepto de fotografía, era muy importante. En este sentido, explica cómo a raíz de la exposición de Max Ernst en mayo de 1921 en la galería Au Sans Pareil, "el escritor se mostró fascinado por algunas técnicas allí exhibidas". Pero, ¿qué es exactamente aquello que tanto deslumbró a Breton? Puesto que en la muestra, que fue la primera de obras de Max Ernst en París, "sobresalían los collages, especialmente aquellos en los que se utilizaban fotografías (un procedimiento entonces considerado una novedad)"<sup>86</sup>, las palabras de Fanés pueden referirse

---

<sup>83</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", s.f, s.p., Manuscrito, Fundació Joan Brossa.

<sup>84</sup> A.BRETON, "El surrealismo en sus obras vivas" (1953) en A.BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, *op.cit.*, p.329.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, *op.cit.*, p.91.

concretamente a la fotografía.

Y con una reflexión sobre la fotografía empezó Breton el texto que escribió para la exposición: "la invención de la fotografía ha herido de muerte los viejos modos de expresión, tanto en pintura como en poesía" en la medida en que permite "romper con la imitación de los aspectos". En el escrito, dice Fanés, Breton "utilizaba por primera vez la fotografía como metáfora de la escritura automática, a la que califica de 'verdadera fotografía del pensamiento'". Pero, en su opinión, "quizá lo más interesante del escrito estriba en su reflexión sobre el concepto de originalidad. En este sentido, después de reconocer los obstáculos existentes para producir 'elementos nuevos', Breton propone compensar ese déficit mediante la 'agrupación' de las imágenes y las palabras 'según un ordenamiento distinto'<sup>87</sup>. En conclusión: será la fotografía la que conceda a Breton nuevas posibilidades a este respecto. De ahí que, retomando lo expresado por éste en *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, podría afirmarse que lo que le interesó de la fotografía guardaba estrecha relación con los procesos automáticos que tanto le subyugaban y que transferido a la fotografía se traduciría en la aprehensión mecánica de aquello que retrata la cámara. De hecho, en el primer manifiesto surrealista Breton habla de una insistente frase que se le "apareció" pegada al cristal. Ésta, asegura, venía a decir algo así: "hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad". No había, según él, manera de interpretarla erróneamente porque iba acompañada de una débil interpretación visual<sup>88</sup>. Breton parece equiparar aquí, mediante sus palabras, la mente humana a un artefacto que capta las palabras de manera involuntaria para apresarlas en el vidrio (el subconsciente) tal y como hace la cámara fotográfica. Una frase, por consiguiente, que bien podría atribuirse a la impresión causada por las fotografías de Max Ernst.

Sin embargo, no fue Breton el único en construir metáforas acerca de la fotografía y su

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> A.BRETON, *Manifiestos del surrealismo*, *op.cit.*, p.38-39.

relación con el subconsciente. Cuando Man Ray y Marcel Duchamp se conocieron en el año 1915, el primero estaba aprendiendo a dominar el intrincado arte de la fotografía, al tiempo que el segundo había comenzado a erigir su *Gran vidrio*, minuciosamente planificado con notas y cálculos<sup>89</sup>. Es en una de esas notas, publicada en 1939 en la *Caja Verde*, donde Duchamp "incloïa una metàfora de caràcter palesament fotogràfic. Una mena de subtítol: Retard en vidre". Respecto a este término explica el artista que "utilitzo 'retard' en comptes de 'quadre' o 'pintura'" porque "'pintura sobre vidre' es converteix en 'retard sobre vidre'". Opina Dawn Ades que la idea de un lapso de tiempo "en vidrio" sugiere que Duchamp consideraba el *Gran vidrio*, entre otras cosas y según palabras de Jean Clair, como una "placa fotográfica gigante"<sup>90</sup>. Además, Ades también hace mención a los rayogramas, término acuñado por Man Ray con el que se viene a referir a unas fotografías obtenidas "por la simple interposición de un objeto entre el papel sensible y la fuente luminosa"<sup>91</sup>. Es decir, fotografías de aspecto abstracto que Man Ray comenzó a realizar años después de este primer encuentro con Duchamp y que conseguía crear sin el uso de la cámara fotográfica. Sobre estas obras afirma Ades que, por su imprevisible tratamiento de los objetos – a veces irreconocibles y otras desprovistos de identidad para convertirse en capas de formas lumínicas –, crean un mundo desconocido que es como una metáfora del yo inconsciente<sup>92</sup>.

Según Pere Gimferrer la supuesta nitidez de la obra de Brossa no guarda relación alguna con el vidrio sobre el que la cámara fotográfica impresiona sus más ocultas intenciones. Por el contrario, en su opinión, el interés de Brossa por conseguir la mayor diafanidad posible sí que hace factible la posibilidad de vincular la obra del poeta con la pintura o el teatro. A este

---

<sup>89</sup> D.ADES, "La creació amb la càmera" en J.MUNDY (ed.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona, 2008, p.92.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Definición de Man Ray reproducida en A.BRETON, P.ELUARD, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, p.85.

<sup>92</sup> D.ADES, "La creació amb la càmera", *op.cit.*, p.103.

respecto profundiza Gimferrer que "els poemes de Brossa, en isolar brutalment zones de la realitat (fragments de converses, descripcions minucioses, dades en juxtaposició), creen un nou espai – l'espai del poema, doncs, del qual podem entrar i sortir, com s'esdevé més d'un cop a *El Saltamartí* – equiparable a l'espai pictòric o bé a l'espai escènic. Encara més: a vegades, el text desapareix, i ens trobem llavors en el domini de la poesia visual"<sup>93</sup>.

Aunque Gimferrer no mencione aquí las supuestas analogías entre la obra de Brossa y la fotografía, se ha de decir que la relación del poeta con este arte ofrece múltiples y variadas perspectivas. En ocasiones el poeta es el objetivo principal de la cámara al ser retratado por la misma, así ocurría en las fotografías de Pomés y sucede también en las que Colita realizó en 1979 y que son el testimonio gráfico del "recorrido por la Barcelona de Brossa" que fue, "en cierto modo, el colofón de una breve colectiva, *La festa de la lletra*", que organizó Gloria Moure<sup>94</sup>. En éstas, una vez más, Brossa queda encuadrado en diversos paisajes urbanos de la ciudad de Barcelona, de su ciudad de Barcelona. Un motivo, el de la ciudad, el de la ciudad de Barcelona más concretamente, que se mantiene en las fotografías de Melba Levick que, acompañadas por textos y poemas de Brossa, fueron publicadas en un libro editado por Polígrafa en el año 1988 bajo el título *Barcelona*. En cierto modo, la introducción que Brossa escribió para este libro sirve de nexo entre las fotografías de Levick y Colita porque en el año 2008, con motivo de repetir el recorrido pensado y realizado por Brossa en 1979, se editó un libro donde las fotografías tomadas por Colita en 1979 son alternadas con poemas y textos de Joan Brossa. Entre los textos del poeta escogidos se encuentra precisamente un extracto de la introducción que Brossa escribió para el libro de Levick.

---

<sup>93</sup> P.GIMFERRER, "Pòrtic" en J.BROSSA, *El Saltamartí* (1963), *op.cit.*, p.8

<sup>94</sup> G.MOURE, "Crónica de un itinerario", *El Noticiero Universal*, 8 de junio de 1982, p.30. Citado de la reproducción en J.BROSSA, *Una Barcelona de Joan Brossa*, Ajuntament de Barcelona-Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2008, p.69.

La colaboración entre Chema Madoz y Joan Brossa en el libro *Fotopoemario*<sup>95</sup> adquiere un matiz diferenciador. En éste, las fotografías del primero van alternándose con los poemas del segundo, combinación que da como resultado una especie de curiosa secuencia narrativa. De hecho, si algo destaca sobre todo lo demás es la coincidencia estética que en términos generales puede detectarse entre las fotografías de Madoz y los poemas escritos de Brossa, algo que se haría extensible a la poesía visual, y sobre todo objetual, del poeta. No en vano, como metáforas visuales podrían describirse las imágenes de uno y otro.

Los poemas y prosas de Brossa presentes en los tres libros mencionados, sobre todo y de manera más especial en el caso de *Fotopoemario* en el que destaca el diálogo, y reflejo mutuo, que parecen mantener las obras de Brossa y las fotografías de Madoz, se relacionan con las imágenes de una manera semejante a cómo lo hacen en otras obras híbridas en las que el poeta ha colaborado con creadores de otras disciplinas artísticas – las realizadas junto a Antoni Tàpies serían un buen ejemplo de esto último. Por tanto, las fotografías de Colita, Levick y Madoz poco, o nada, explican sobre el interés de Brossa por los mecanismos fotográficos y sobre la aplicación de éstos en su obra.

Leopoldo Pomés explica que su vida comenzó a cambiar cuando conoció a la gente de Dau al Set. En aquella época él vivía en la calle Balmes y solía frecuentar el Bar Mirasol situado en la plaza Gala Placídia, donde se realizaban una especie de tertulias. Un día de 1954 un amigo le presentó a Modest Cuixart que fue la persona que lo introdujo en los círculos artísticos y culturales de la ciudad<sup>96</sup>. Pomés exhibió por primera vez sus fotografías en una exposición que tuvo lugar en las Galerías Layetanas en el año 1955. Él mismo asegura que fueron las conexiones con los miembros de Dau al Set las que hicieron posible esa primera exposición que,

---

<sup>95</sup> C.MADOZ, J.BROSSA, *Fotopoemario*, La Fábrica, Madrid, 2003. Esta obra se ha vuelto a editar formando parte, junto con *Nuevas Greguerías*, del pack C.MADOZ, J.BROSSA, R.GÓMEZ DE LA SERNA, *Poesía visual*, La Fábrica, Madrid, 2012.

<sup>96</sup> J.M.GARCÍA FERRER, M.ROM, *Leopoldo Pomés, op.cit.*, p.31.

según sus palabras, fue un gran éxito de público. Las fotografías de la muestra "representaven un trencament total amb la fotografia que s'havia vist al nostre país" y por tanto "era inesperada per a molta gent". Estilísticamente Pomés afirma que "tenien un component molt expressionista"<sup>97</sup>. Tanto la fotografía reproducida en el folleto de la exposición [Fig.33], en la que aparece una luna resplandeciente que destaca sobre el negro cielo y los oscuros volúmenes de las casas que la enmarcan en el centro de la composición, como otras dos de las instantáneas, de título *Ballarina* [Fig.34], en las que se ve una bailarina en tutú blanco situada en dos espacios diferentes pero semejantes en lo que al fuerte contraste de los claroscuros se refiere, muestran el gusto de Pomés por unos ambientes misteriosos, inquietantes. No en vano, preguntado por el origen de sus primeras influencias, Pomés aseguraba que éstas venían "desde la pintura". Y más concretamente "del grupo Dau al Set a los que conocí y cuya forma de concebir el arte me influyó mucho... yo tenía auténtica fascinación por Tàpies, Brossa, Ponç, Cuixart..."<sup>98</sup>. En esa época la pintura, tanto de Tàpies como de Cuixart, había comenzado ya a decantarse por el informalismo. No obstante la figura de la bailarina, sobre todo, y la presencia de la luna, también, sí que son motivos recurrentes en los ballets de *Troupe* que Brossa había escrito un año antes.

Afirma Pomés que en aquella época tenía muy pocas referencias del mundo de la fotografía y que, en general, no le interesaba prácticamente nada de ese poco que conocía. Pero esta circunstancia cambió cuando un día Lluís Maria Riera le enseñó un libro alemán titulado *Subjectif fotografie* que supuso una gran revelación. Hasta tal punto que asegura que "vaig començar a impressionar-me fortament. Otto Steinert, Man Ray, Moholy-Nagy"<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.33-34.

<sup>98</sup> Entrevista de Manuel Santos a Leopoldo Pomés perteneciente al monográfico que sobre el fotógrafo se publicó en la web especializada en fotografía Hispanart en el mes de mayo del 2000: [www.hispanart.com/hispanartfoto/monograficos/pomes](http://www.hispanart.com/hispanartfoto/monograficos/pomes).

<sup>99</sup> J.M.GARCÍA FERRER, M.ROM, *Leopoldo Pomés, op.cit.*, p.33.

Con motivo de la exposición de Pomés en las Galerías Layetanas, Brossa escribió un breve texto que años más tarde fue publicado, con un añadido posterior, en su libro *Vivàrium* (1972). En el escrito el poeta describe cómo Pomés ensayó primero con la pintura y la literatura antes de decidirse por la fotografía – a partir de 1952 – con el firme propósito que este arte le condujese al cine<sup>100</sup>. Además, entre las reflexiones desarrolladas por Brossa destacan dos por ser éstas muy parejas en concepto a las desarrolladas por Breton a raíz de la exposición de Max Ernst citada con anterioridad. De esta forma, en la primera el poeta se refiere a la capacidad de la fotografía de captar todo de forma diferente, como si fuese visto por primera vez; a lo que añade las posibilidades infinitas que el mundo exterior ofrece a la fotografía<sup>101</sup>. Por el contrario, en la segunda Brossa emplea una frase muy efectista: "Aquí i allà explora el món amb la seva cambra, a la qual, talment, la lluna és dins una esfera de vidre, condensada per mitjà de mecanismes"<sup>102</sup> y que podría entenderse como una versión más del símil realizado por Breton entre la fotografía y la escritura automática, al tiempo que parece el equivalente a la definición concedida por Salvador Dalí en su artículo "La fotografia, pura creació de l'esperit", publicado el 30 de septiembre de 1927 en la revista *L'Amic de les Arts*, en el que asegura que el ojo ha sido sustituido por el "vidrio limpio" de la cámara y que cerrar los ojos es una manera antipoética de observar las resonancias<sup>103</sup>. ¿Estaría Dalí, de un modo inconsciente, vislumbrando ya aquí lo que después sería el prólogo del film *Un chien andalou* (1928) en el que, en efecto, el ojo ha sido rasgado para ser "sustituido" de manera violenta por la cámara cinematográfica?

La fotografía, de mejor modo que la pintura, ofrece a Brossa la opción de capturar las cosas de manera automática. Interesante resulta, a este respecto, una de las conclusiones que el

---

<sup>100</sup> J.BROSSA, "El fotògraf Leopold Pomés" en *Vivàrium*, *op.cit.*, p.80.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>103</sup> S.DALÍ, "La fotografia, pura creació de l'esperit", *L'Amic de les Arts*, 30 de septiembre de 1927, Sitges, p.90-91.

poeta saca acerca de *Em va fer Joan Brossa* en la que asegura que en ese libro "la imaginación se simplifica para obtener mayor intensidad ... filtrando la subjetividad a través de la objetividad"<sup>104</sup>. El orden de aquello que queda apresado por la cámara fotográfica no tiene por qué guardar un orden racional, coherente. Asimismo, cabe destacar que lo ilógico, o lo discontinuo, no sólo no son cualidades que inquieten a Brossa sino que son recursos con los que al poeta le gusta experimentar ya que éstos le facilitan la reflexión acerca de la estructura narrativa. Un manuscrito de una versión preliminar del libro *El cigne i l'oc* (1964) muestra cómo Brossa relaciona la narratividad no lineal con la fotografía. Y lo hace a través del primer título escogido por el poeta que era *Fotoscop*. El porqué de este término está explicado por el propio Brossa en el mismo documento: "L'autor ha tingut present els llibres de fotografies que llurs autors, Joan Prats, Joaquim Gomis, denominaven "fotoscopis" puc fer de donar importància a la manca subtil de succeir-se les làmines. Atent a dins i a fons, ha volgut fer el mateix amb els poemes"<sup>105</sup>. La fotografía, reflexiona Susan Sontag, "es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio"<sup>106</sup>. Sin embargo, de una manera u otra, Brossa está añadiendo, con sus palabras, a la objetividad que él mismo atribuye a los poemas de *Em va fer Joan Brossa* un nuevo elemento: el sucederse de las láminas. Y es así cómo las imágenes autónomas apresadas por la fotografía dejan paso a la secuencialización propia del cine – ¿recurso semejante al detectado por Pilar Palomer en las suites de poesía visual?

---

<sup>104</sup> Palabras de Brossa recogidas en V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.30. Este mismo concepto aparece de nuevo formando parte del poema "Text" incluido en *La memòria encesa: mosaic antològic*. J.BROSSA, "Text" en *La memòria encesa: mosaic antològic, op.cit.*, p.177.

<sup>105</sup> Manuscrito preliminar de *El cigne i l'oc*, s.f., Fundació Joan Brossa. Se está refiriendo el poeta a los 12 libros que, a partir del año 1951 y bajo el término "Fotoscop", publicaron Gomis y Prats con fotografías del primero y de cuya selección y secuencia narrativa se encargaba el segundo.

<sup>106</sup> S.SONTAG, *Sobre la fotografía*, DeBolsillo, Barcelona, 2010, p.32.

Brossa sostiene que su "poesía escrita en código literario se fue sintetizando de manera que los últimos poemas literarios eran casi descripciones de objetos, muy minuciosas, acentuando cosas imprevistas, en donde ciertos aspectos más visibles quedaban en un segundo plano. Esto daba ya una visión inquietante de la realidad, seguramente influida por el cine, porque muchos poemas son secuencias"<sup>107</sup>.

Los poemas literarios no son los únicos que responden a una estructura organizada mediante secuencias. En efecto, los guiones de cine escritos por Brossa en el año 1948 comparten una estructura similar ya que están enumerados en cuadros que se suceden los unos a los otros, si bien, en una versión preliminar del guión *Gart*, al que Brossa había titulado *Les mans al fanal*<sup>108</sup>, el poeta no había dividido el guión mediante números sino que lo había hecho a través del siguiente recurso: "esketch 1", "esketch 2", etc.<sup>109</sup> Se ha de decir, que, en el manuscrito, cada uno de los "esketch" engloban diversos fragmentos para, después, en la versión definitiva y publicada, aparecer divididos de manera individual mediante números. El resultado final, tanto de éste como del otro guión – *Foc al càntir* –, es un constante transcurrir de situaciones insólitas que, teniendo poco o nada que ver las unas con las otras, consiguen un resultado desconcertante.

Los dos primeros guiones escritos por Brossa tienen su origen en el año 1947 cuando todos los miembros de Dau al Set, excepto Joan Josep Tharrats y Juan Eduardo Cirlot, aceptaron la invitación de Lluís Maria Riera para reunirse en Furiosos, la finca de los padres de este último que estaba situada en el Montnegre. Llegaron hasta allí en tren. La estancia era una casa noble situada en medio del bosque. Al no disponer la casa de electricidad la atmósfera se les tornaba

---

<sup>107</sup> Declaraciones de Brossa a la entrevista M.FORASTÉ GIRAVENT, "Joan Brossa, un poeta amb límits però sense dimensions", *El Món*, núm.234, octubre de 1986, p.35. Reproducida en V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*, p.32.

<sup>108</sup> J.BROSSA, *Gart*, manuscrito preliminar, Fundació Joan Brossa.

<sup>109</sup> *Ibid.*

misteriosa. Embriagado por aquel intenso ambiente, a Brossa le surgió la idea de realizar una película y por eso escribió los guiones *Foc al càntir* y *Gart*<sup>110</sup>. Concretamente en este último, el poeta utiliza a modo de personajes a Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç. "Jo tenia al cap una pel·lícula en la qual els protagonistes havien de ser en Ponç, en Tàpies i en Cuixart, que eren els caps plàstics de Dau al Set"<sup>111</sup>. Además, los espacios evocados en *Gart* recuerdan vivamente al paraje donde se hospedaron. En efecto, aparecen montañas nevadas, paisajes boscosos e incluso un viejo caserón situado en lo abrupto de la montaña. Como muestra, las secuencias 12, 38, 46 y 86. En la primera de la siguiente forma: "camp de nit. A primer terme a la dreta, una espasa clavada a terra. Ponç s'allunya tot coixejant. Al fons veiem un vell casalot amb els llums encesos"<sup>112</sup>. En la segunda, así: "Camí amb les petjades. Al fons, el vell casalot. El personatge arrenca a córrer en direcció del casalot"<sup>113</sup>. En la tercera, de este modo:"(...) Al fons, Cuixart corre en direcció al vell casalot, que es distingeix enllà amb els llums encesos"<sup>114</sup>. Y finalmente, en la cuarta, "El casalot a primer terme. Al fons, una cabra que s'hi apropa"<sup>115</sup>.

Vuelta de nuevo a la dualidad de los espacios recreados por Brossa, que tal y como asegura el propio poeta, en referencia al guión de *Gart*, "a mi m'interessava molt tot tipus de paisatge: urbà, interurbà i d'alta muntanya. Llavors hi havia tota una sèrie de seqüències amb ells tres que sempre s'acabaven amb una fugida dels tres cap a una casa que hi havia en l'alta muntanya, i al final sortien dins de la casa. És clar, era una pel·lícula molt sorprenent. Aplicàvem

---

<sup>110</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records, op.cit.*, p.97-98.

<sup>111</sup> E.RIAMBAU, C.TORREIRO, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993, p.73. Declaraciones de Brossa a los autores en el año 1990.

<sup>112</sup> J.BROSSA, "Gart" en *Alfabet desbaratat, op.cit.*, p.10.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.17.

la meva poesia al cinema"<sup>116</sup>. Si el rastro de la impresión causada por aquel entorno quedó atrapado en el guión de Brossa, algo parecido le ocurrió a Antoni Tapiès que, en sus memorias personales, evoca cómo la imagen de aquella "antigua casa solariega" lo persiguió durante años. El lugar le parecía al pintor "sacado de una vieja historia de brujas o vampiros". Hasta el punto de asegurar que "sus viejos pasadizos, salas y dormitorios poblados de extraños muebles espectrales retratos de antepasados de Riera fueron escenario de sueños que dejaron un rastro indiscutible en mis pinturas de aquella época"<sup>117</sup>.

Brossa se muestra rotundo al asegurar que los guiones *Foc al càntir* y *Gart* fueron creados con la firme voluntad de llevarlos a cabo. Según el poeta el escogido para llevar a la pantalla fue *Gart* ya que el primero fue escrito de manera menos consciente y puede entenderse, en cierto modo, como el germen del segundo. El encargado de dirigir el guión iba a ser el propio Riera, no obstante, por diversas circunstancias, el proyecto no salió adelante<sup>118</sup>. Riera atribuye esta imposibilidad a problemas de financiación pero, a diferencia de lo dicho por Brossa, Riera asegura que la película que iban a rodar era *Foc al càntir*<sup>119</sup>. Sea como fuere, años después del fallido intento, y de que apareciese publicado en forma de texto y traducido por Pere Gimferrer en la revista *Son de Armadans* en el año 1965, Frederic Amat propuso a Brossa llevar a cabo el rodaje de *Foc al càntir* y el poeta aceptó. Las localizaciones de la película, en palabras de Amat, las escogió Brossa y entre las elegidas por el poeta estaba el Montnegre<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> E.RIAMBAU; C.TORREIRO, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, op.cit., p.73.

<sup>117</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, op.cit., p.229.

<sup>118</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records*, op.cit., p.97-98. Aporta más datos a este respecto el propio Brossa en J.BROSSA, "Foc al càntir" en *Vivàrium*, op.cit., p.48, así como en J.BROSSA, "Gart" en *Alfabet desbaratat*, op.cit., p.13.

<sup>119</sup> LL.M.RIERA, "Algunes anècdotes i vivències amb Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.97.

<sup>120</sup> Palabras de Frederic Amat en la presentación de la película *Foc al càntir* (2001) en el MACBA el 23 de marzo de 2009 con motivo de Barribrossa 2009, *Dels nexes d'unió amb les*

Pere Gimferrer se lamentaba, ante el estreno de la película en 2001, que la tentativa hubiese cobrado forma en las pantallas de manera póstuma. No se refería tanto a una supuesta falta de empeño en el proyecto sino al hecho de que se había realizado fuera de la vida de Brossa. Es por ello que, si bien no le resta el valor innegable que dice tener, se muestra convencido que si se hubiese realizado en 1948 cuando Brossa lo escribió hubiese sido otra cosa<sup>121</sup>. Podría ocurrir entonces que, en un posible intento de atenuar el inconveniente mencionado por Gimferrer, el poeta decidiese mantener como punto de referencia el marco del que surgió el guión. De todos modos, a pesar de las reticencias, Gimferrer consideraba que todas las propuestas de Brossa, bien los ballets, el teatro o el cine, mal o bien materializados y en ocasiones hechos de un modo que diverge de la idea del poeta, son siempre interesantes porque son irradiación del núcleo central que según él no es otro que una persona, Joan Brossa, frente a la palabra poética catalana<sup>122</sup>. Una palabra poética que, por otro lado, Brossa ansiaba arrancar del espacio limitado de la página. Pero tal y como afirma Xavier Fàbregas, si bien en clara referencia al teatro, al poeta le faltaba un director. Un director que, en el caso concreto del cine, encontró en Pere Portabella cuando este último se disponía a emprender la aventura cinematográfica como realizador. *No compteu amb els dits* (1967) fue el primer cortometraje que realizaron de manera conjunta y al que siguieron, después, los largometrajes *Nocturno 29* (1968), *Vampir Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972).

Entre las particularidades que, según Fèlix Fanés, Brossa ofrecía a Portabella, primero estaba el de un conocimiento del cine que iba más allá de la mera teoría – algunas de las reflexiones que el medio le había suscitado se encontraban directamente relacionada con su práctica poética<sup>123</sup>–; segundo, el de la posibilidad de llevar a cabo un cine no narrativo

---

avantguardes a la mirada del segle XXI. A partir del silenci. Recordant Joan Brossa.

<sup>121</sup> P.GIMFERRER, "Conferència inaugural", *op.cit.*, p.13-14.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>123</sup> F.FANÉS, "Algunes arrels de Pere Portabella", *op.cit.*, p.37.

encadenado como una *suite* de secuencias<sup>124</sup>; tercero, el de una fórmula narrativa que no se rige por las necesidades de causalidad y verosimilitud sino que, como una estructura abierta, permite ir añadiendo y extrayendo todo aquello que sea necesario hasta lograr un equilibrio final, y cuarto, y, en su opinión, lo que resulta más interesante, que, lejos de la especificidad del cine, estos procedimientos hacen posible la incorporación de otros medios expresivos, cosa que le permite al film desarrollarse como un híbrido compuesto de diversos materiales<sup>125</sup>. He aquí, de nuevo, un nuevo rastro velado del collage.

Si se tiene en cuenta el interés de Brossa por incorporar otros lenguajes expresivos a su medio artístico, no entendidos como mero ornamento estético sino como materia transformadora, su colaboración con Portabella puede considerarse, también, como un ofrecimiento al director para que éste pudiese emplear su poesía en el mismo sentido que él aplicaba las demás artes en su obra. De hecho, el cine, también el teatro, funciona para Brossa como un lienzo en blanco sobre el que construye sus significados. Podría alegarse, pues, que es para él un recurso conceptual.

De las películas que Brossa y Portabella llevaron a cabo conjuntamente, tal como afirma Fanés, en las dos primeras, esto es *No compteu amb els dits* y *Nocturno 29*, es posible descubrir ideas que pueden relacionarse con el universo creativo del poeta<sup>126</sup> ya que éstas son más próximas a su personalidad<sup>127</sup>. Aún así, tras el estudio detallado de los guiones, y la posterior comparación con el resultado final<sup>128</sup>, se puede afirmar que en *No compteu amb els dits* la

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>125</sup> F.FANÉS, "Algunes arrels de Pere Portabella", *op.cit.*, p.39.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>127</sup> F.FANÉS, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *op.cit.*, p.474.

<sup>128</sup> Se han tomado como referencia los DVDs editados por Films 59 y el MACBA en 2006. No obstante, Fèlix Fanés ha detectado diversas modificaciones en las películas como consecuencia de la revisión posterior de los films por parte del director. *Vid.* F.FANÉS, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, *op.cit.*, p.42 (cita 4).

afinidad al ideario de Brossa es más contundente mientras que en *Nocturno 29*, debido a las numerosas variaciones entre el guión y la versión filmada, la conexión con el poeta se difumina para acabar casi desapareciendo en *Vampir Cuadecuc* y *Umbracle*. "Tuve que asesinar al padre y, a partir de *No compteu amb els dits* comencé a matarle", dice Portabella. Y luego: "Él – se refiere a Brossa – poseía una concepción muy clásica de la autoría. El poeta es poeta, el pintor es pintor, el cineasta es cineasta"<sup>129</sup>.

En lo que respecta a *Vampir Cuadecuc* y *Umbracle*, si se obvia el posible rastro del ideario poético de Brossa en las películas, existe un documento que deja constancia, al menos, de la inicial implicación del poeta en el proyecto de ambos films. Y este documento es una carta que Brossa envía en el año 1970 a Joan Acarín en la que le habla sobre la película *Vampir-Cuadecuc* (1970) que está llevando a cabo junto con Portabella. El poeta le explica cómo se está rodando en Barcelona un Drácula – se refiere a *El Conde Drácula* (1970) – dirigido por Jesús Franco, "una coproducció a tota vela, tan grandiosa com mediocre", y cómo Portabella había conseguido el permiso para filmar el rodaje. Brossa se muestra convencido de que con un montaje inteligente podría salir una película muy curiosa y concluye que "nosaltres sabem treure profit de la situació i el resultat és, com ja pots suposar, tota una altra cosa"<sup>130</sup>. También le cuenta el poeta cómo Christopher Lee, protagonista del film, "ha comprés bé la nostra idea i, a més, ha acceptat d'interpretar la pel·lícula que preparem (tal com havíem pensat)"<sup>131</sup>. Se refiere Brossa a *Umbracle*.

La estructura narrativa escogida para *No compteu amb els dits* fue la de los filmlets, anuncios en forma de película breve que se proyectaban en los cines y que por aquel momento

---

<sup>129</sup> Declaraciones de Portabella a una entrevista inédita que Pilar Parcerisas le realizó en el año 1999. P.PARCERISAS, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980, op.cit.*, p.54.

<sup>130</sup> Carta de Joan Brossa a Joan Acarín, año 1970, Fundació Joan Brossa.

<sup>131</sup> *Ibid.*

comenzaban a tener protagonismo en televisión<sup>132</sup>. Resulta irónico, dada la inclusión de un elemento de la cultura industrial, así como por la elección de una estructura narrativa basada en breves *spots* o anuncios, que Brossa afirmase en el añadido posterior al texto que escribió con motivo de la exposición de Pomés en las Galerías Layetanas lo siguiente: "[Llegit amb la perspectiva de setze anys, i en vista de la trajectòria de l'amic, l'autor considera aquest text un homenatge pòstum. I és de doldre!]"<sup>133</sup>. Aunque la exposición en las Galerías Layetanas del año 1955 fue esperanzadora para Pomés, las expectativas no acabaron de cumplirse ya que hasta el año 1959, "tot havien estat projectes inacabats i il·lusions trencades". Sintió, por tanto, la necesidad de replantearse cómo ganarse la vida y de esa necesidad surgió la idea de ir a ofrecerse como fotógrafo a una agencia de publicidad (Pentágono) cuyo director creativo, Marçal Moliné, era un conocido suyo. Como prueba Pomés realizó una fotografía publicitaria para Meyba (1959) y, según cuenta, debió salirle muy bien ya que a partir de aquel momento comenzó unos años de trabajo continuo<sup>134</sup>.

¿Cómo podía mostrarse Brossa tan contundente? ¿Él que había escogido una estructura en forma de *spots* para *No compteu amb els dits* y que precisamente en un manuscrito preliminar del guión del film había ensayado con una especie de "slogans" publicitarios? "Y en su copa siempre... champán DORNIUCO" había escrito Brossa, y en la parte trasera de la página la aclaración de que con Dorniuco se refería a la marca de cava Codorniu. Además, esta especie de "anagrama publicitario" vuelve a ser empleado por el poeta en otra de las páginas del manuscrito, esta vez cambiando la frase inicial por la siguiente: "Y en su copa DORNIUCO. El champán que distingue"<sup>135</sup>. Finalmente, en *La memòria encesa: mosaic antològic* Brossa vuelve

---

<sup>132</sup> F.FANÉS, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política, op.cit.*, p.42.

<sup>133</sup> J.BROSSA, "El fotògraf Leopold Pomés" en *Vivàrium, op.cit.*, p.81.

<sup>134</sup> J.M.GARCÍA FERRER, M.ROM, *Leopoldo Pomés, op.cit.*, p.40.

<sup>135</sup> Manuscrito autógrafo de Joan Brossa con extractos del guión cinematográfico de *No compteu amb els dits*, s.f., Fundació Joan Brossa.

al cava Codorniu, así como a los *spots* publicitarios, en un poema que justamente tituló "Filmlet":

A la cambra frigorífica hi ha un carregament  
de cava marca Codorniu "Non plus ultra".  
Al lavabo i al bany, colonies i sabó Lavanda Puig  
i alguns flascons encetats. A l'habitació hi ha  
un paravent xinés de deu peces. Els matalassos  
són llana i els coixins de ploma<sup>136</sup>.

Afirma Antoni Tàpies que "no hi ha ningú millor que en Brossa per treure partit poètic precisament de la tramoia encartonada de les bambolines i els escotillons, de les rimes més encarcarades, del tuf dels caràcters i les tintes de les velles impremtes, i fins dels carrinclons *spots* publicitaris i dels *videoclips*"<sup>137</sup>. Ciertamente, lo que irritaba a Brossa no era el interés de Pomés por el medio publicitario sino la ausencia de un sentido crítico y transformador en el uso del mismo. *No compteu amb els dits* tiene una estructura narrativa basada en "las normas técnicas del cine publicitario" y más concretamente en forma de filmlets porque éstos permiten un desarrollo basado en "un orden arbitrario y sin interrupción" que crean "un 'tiempo nuevo' de proyección cinematográfica". En lo que respecta a la duración de cada situación o secuencia, éstas debían limitarse "a los tiempos que rigen para la proyección de películas destinadas a espacios publicitarios, desde los 15" del *spot* de T.V. hasta los dos minutos de película publicitaria". Eso sí, cualquiera que fuese "la unidad de tiempo adoptado para cada escena, la acción de ésta permanecerá siempre cerrada en sí misma. Desde la simple exposición de un

---

<sup>136</sup> J.BROSSA, "Filmlet" (s.f.) en *La memòria encesa: mosaic antològic*, op.cit., p.169.

<sup>137</sup> Frase de Tàpies recogida en AA.VV., *Joan Brossa o les paraules són les coses*, op.cit., p.18.

gesto de 'alguien' hasta el desarrollo anecdótico de 'algo' que ocurre o se cuenta". Así pues, la diferencia de *No compteu amb els dits* respecto a los filmlets o anuncios convencionales viene motivada por las imágenes, y situaciones, seleccionadas. Esto es: "la sucesión encadenada o suite de estas imágenes-secuencias, formarán un bloque en el film. Film que, precisamente, se basa en las "sugerencias" que puedan provocar al espectador, al relacionar imágenes y "cosas" que, en apariencia, permanezcan aisladas "sin tener nada que ver"<sup>138</sup>.

Sugerencias, muchas de ellas, que remiten de manera insistente a la obra de Brossa. Y no únicamente en forma de imágenes sino que también mediante las palabras, casi siempre en forma de voz en off aunque también impresionadas sobre la pantalla. En la secuencia en la que una mano aplasta un huevo contra una pared blanca, la voz en off reproduce unas palabras que, ligeramente modificadas y traducidas al castellano, pertenecen a un texto de Brossa publicado en el número 12 de la revista *Dau al Set* en abril de 1950. El poema original, que en la película ha sido sustituido por la frase "en el Cenit tenemos el cuadrilátero del dragón y la osa mayor. Al nivel del horizonte el auriga cuya estrella más brillante está casi al norte. Al este está el cisne y al sur, Andrómeda y Perseo", es el siguiente:

"Mirant al N. veiem en el zenit el quadri-  
làter del Dragó, l'Ossa Menor i, arran de  
l'horitzó, el Cotxer, la bella Capella del qual  
és quasi al N. A l'E veiem el Cigne, i al S.  
Cefeu, Andròmeda i Perseu"<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> J.BROSSA, P.PORTABELLA, "Prólogo" en *No contéis con los dedos*, guión cinematográfico, *op.cit.*, s.p.

<sup>139</sup> J.BROSSA, "Sin título", *Dau al Set*, núm.12, abril de 1950, Barcelona, p.8.

En otra de las escenas, por el contrario, mientras en imagen pueden apreciarse unos pequeños dibujos en movimiento, que representan la transformación de una mujer en pájaro, una voz en off emite la siguiente frase: "Despliegue un mapa bajo la lluvia. Coja la palabra 'marchar'. Ponga delante 'me gustaría' y tendrá 'me gustaría marchar'". Si en el ejemplo anterior se hacía uso de un poema, en esta ocasión la frase está formada por la unión de dos poemas diferentes, ambos del libro *El Saltamartí*. De este modo, al poema "Sota la pluja..." constituido únicamente por esta frase<sup>140</sup>, se le ha añadido el titulado "Agafo el mot..." que en la versión publicada dice así:

Agafo el mot

*marxar.*

Al davant, hi poso

*M'agradaria de poder.*

I tinc

*M'agradaria de poder marxar*<sup>141</sup>.

Del mismo modo que los poemas, los ensayos teatrales de Brossa también están presentes en *No compteu amb els dits* si bien en este caso concreto lo hacen por analogía conceptual. Así, en una de las escenas del film, en pantalla puede verse una mano de mujer que se está quitando los anillos que lleva en la otra mano. Cuando llega al último anillo ha de hacer fuerza ya que el anillo se le ha quedado atascado en el dedo. Mientras transcurre la escena, se

---

<sup>140</sup> J.BROSSA, "Sota la pluja..." en J.BROSSA, *El Saltamartí (1963)*, *op.cit.*, p.148.

<sup>141</sup> J.BROSSA, "Agafo el mot..." en *El Saltamartí (1963)*, *op.cit.*, p.138.

escuchan murmullos de voces y risas y dos voces en off, el de una mujer y un hombre, que mantienen una especie de diálogo muy semejante a los creados por Brossa para sus piezas escénicas<sup>142</sup>:

M- Me quieres?

H- Te quiero.

M- Igual que siempre<sup>143</sup>?

H- Como siempre<sup>144</sup>.

M- Pues desde ahora te llamarás Neptuno y yo el nombre de un pez<sup>145</sup>.

En otra de las secuencias Brossa vuelve a recurrir a la que parece la "transcripción en bruto" de un lenguaje encorsetado propio de un régimen autoritario. Aquí, mientras el espectador ve sucederse una serie de imágenes de guerra, explosiones, bombardeos y aviones, una voz en off emite las siguientes palabras: "Libreta de movilización militar. (Si el movilizado se incorpora a "Centro de reunión" tachará "directamente su destino"). En el centro de reunión el portador de la libreta de movilización recibirá instrucciones para continuar la marcha hasta su destino. Los individuos que extravíen este documento y no den cuenta de ello al jefe o autoridad competente en el plazo de un mes, incurrirán en arresto hasta dos meses (Art. 416 y 417 del Código de Justicia Militar)"<sup>146</sup>.

En las cuatro secuencias mencionadas la versión definitiva del film es prácticamente fiel al guión. Por el contrario, hay escenas recogidas en el guión, tanto en el definitivo que fue

---

<sup>142</sup> En el guión la conversación no era un diálogo sino unos subtítulos. Es decir, las palabras debían verse insertadas en la pantalla.

<sup>143</sup> La palabra "siempre" ha sido sustituida por "antes" en el film.

<sup>144</sup> *Ídem*.

<sup>145</sup> J.BROSSA, P.PORTABELLA, *No contéis con los dedos*, guión cinematográfico, *op.cit.*, p.3.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p.9.

enviado a la Dirección General de Cine, como el manuscrito preliminar de Brossa, que no aparecen en la versión filmada. Una de las descartadas vuelve a ser muy cercana al ideario poético de Brossa al recurrir, como ya lo hiciese en la secuencia de las manos de mujer, al contraste entre lo que se ve y lo que se escucha, a lo que, en este caso, ha añadido un elemento de sorpresa. De esta forma, mientras el espectador podía ver a una chica que se mira en un espejo pensativa, de repente en su lugar aparece la imagen de un autómatas que aplaude, mueve la frente y sonrío al compás de una música de organillo, al tiempo que una voz en off debía decir lo siguiente:

M- 280, 354, 83, 75...

H- La suma es 1860

M- No recuerdo si fue en octubre o en noviembre..."<sup>147</sup>.

Resulta significativo el hecho de que Brossa no utilice para la elaboración del guión ni un solo recurso que no haya aparecido anteriormente en su obra. Como es destacable, también, que lo mismo escoja poemas escritos en los años 50 como otros más contemporáneos respecto al film – como los pertenecientes a *El Saltamartí* (1963) que están clasificados como "poesía cotidiana" o "antipoesía" – , así como que no renuncie al uso de poemas en vez de reconvertir las ideas de éstos en una escritura en prosa. Pero éste es un recorrido de doble dirección. Si para la elaboración de este guión el poeta se ha servido de poemas que, entrelazados con el resto de componentes, ayudan a romper el desarrollo lógico de la narración; años antes, para la creación de algunos de sus poemas del libro *El cigne i l'oc* (1964) Brossa utilizó extractos de una prosa, con una estructura que recuerda a la novela escrita a principios de los años 40. No obstante, el hecho de que en los poemas "Bagatel·la", "La dormida", "Clar de lluna", "Intermedi" o

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.10.

"Guialba"<sup>148</sup>, las frases sustraídas estén entremezcladas con el resto de los versos, no delata su procedencia.

Jesús García Dueñas considera *No compteu amb els dits* un "mediometraje de por sí muy valioso que es un prólogo a *Nocturno 29*, el primer largometraje de Portabella que marca el retorno al cine de Lucía Bosé"<sup>149</sup>. En este segundo film, en el que según Portabella el hilo conductor son los personajes<sup>150</sup>, Fèlix Fanés encuentra que el procedimiento narrativo no se aleja en exceso de la película anterior. Entre las semejanzas, tal y como asegura Fanés, está que *Nocturno29* se basa en la interposición constante de relatos breves que, a menudo, comienzan y acaban en ellos mismos. Una actitud, casi aforística que, según Fanés, "ofereix al film un aire esmicolat que obliga l'espectador a participar-hi, mirant d'arreplegar-ne els fragments"<sup>151</sup>. Y es que es precisamente en el carácter fragmentario del film donde adquiere presencia el mundo poético de Brossa. Un mundo poético que, tal y como sostiene Fanés, se manifiesta en el uso frecuente de la *Commedia dell'Arte*, la magia o los juegos de manos. Entre los ejemplos citados: la escena de la partida de póquer protagonizada por Lucía Bose y los pintores Antonio Saura y Antoni Tàpies, en la que los tres hacen trampas, o las fugaces apariciones a lo largo de la película de Mario Cabré y Joan Ponç transformados en Pierrot y Arlequín, respectivamente<sup>152</sup>.

Además, Fanés también encuentra que "l'humor corrosiu del poeta brilla en algunes de les escenes, com la de l'home mirant una desfilada militar a la televisió que, amb gestos lents, es treu alguna cosa de la cara per dipositar-la damunt d'un coixí, una cosa que a la fi descobrim que

---

<sup>148</sup> Manuscrito que contiene una prosa que parece un ensayo de novela con fecha de 1941/1956, Fundació Joan Brossa.

<sup>149</sup> J.GARCÍA DUEÑAS, "*No contéis con los dedos*. El desafío de Pedro Portabella", *Triunfo*, núm.328, año XXIII, 14 de septiembre de 1968, Madrid, p.10.

<sup>150</sup> J.FUSTER, "L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella", *Estudios Escénicos. Cuadernos de investigación teatral*, núm.16, Barcelona, 1972, p.67.

<sup>151</sup> F.FANÉS, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *op.cit.*, p.474.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.474-475.

són els ulls – uns mecànics, horribles i esfereïdors ulls"<sup>153</sup>. Una escena que, si se hace caso de los manuscritos preliminares de Brossa, pertenecía en un inicio a *No compteu amb els dits*<sup>154</sup> y no a *Nocturno 29*. De hecho, en dicho manuscrito la acción está desarrollada de la siguiente manera: "OJOS CRISTAL. Trallazo, sonido y látigo. /TV. Se ve un asno /Respaldo sillón mesilla cada lado. Mano deja un ojo de cristal con la otra lo mismo"<sup>155</sup>.

El rastro de Brossa detectado por Fanés en *Nocturno 29*, si bien presente en el resultado final del film, aparece notablemente mutilado respecto al guión. En relación a este último Portabella aseguraba haberlo redactado para mandarlo a la Dirección General de Cine pero que él no hacía guiones, sino agendas con itinerarios de imágenes y que eran estas referencias que iba apuntando las que disparaban el mecanismo<sup>156</sup>. Además, sobre los diálogos presentes en la película, el del Círculo Ecuéstre y el que mantienen Mario Cabré y Lucía Bosé en el bosque, Portabella dice que el primero está más conseguido que el segundo. Lo atribuye al hecho de que cree que había filmado la escena previamente y que después Brossa había escrito un diálogo partiendo de la imagen. Por el contrario sobre el segundo sostiene que se le ocurrió utilizar el diálogo cruzado para hacer evidente al espectador la no existencia de diálogo y que el error reside en que rodó la secuencia en el mismo tono que el resto del film: en silencio<sup>157</sup>. En efecto, la absoluta presencia de la palabra en *No compteu amb els dits*, tanto impresionada sobre la pantalla como materializada mediante la voz en off, ha cedido ante el silencio de *Nocturno 29* destacado por Portabella. En el manuscrito preliminar del guión Brossa también realizaba una

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Manuscrito de Joan Brossa, s.f., Fundació Joan Brossa.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> A.MARTÍNEZ TORRES, V.MOLINA FOIX, "Entrevista. Trabajo con Brossa", *Nuestro cine*, núm.91, agosto de 1969, Barcelona. Extracto de la entrevista grabada en magnetofón por Augusto Martínez Torres, con la colaboración de Vicente Molina Foix, corregida por Pere Portabella; citado de la reproducción en P.PORTABELLA, *No compteu amb els dits, Nocturn 29*, Cine-Club d'Amics de les Arts i JJ.MM, Terrassa, 1973, s.p.

<sup>157</sup> *Ibid.*

reflexión sobre este aspecto en los siguientes términos: "Aquesta pel·lícula ha obligat els autors a un replanteig del cinema i una necessitat interna els ha portat a prescindir gairebé de la banda sonora o, millor, a condicionar el silenci a una nova exigència expressiva. En aquestes altures això ho han considerat una qualitat i han volgut correr el risc. Esperem que l'espectador, al menys, en reconegui la sinceritat i no oblidí que en art no hi ha mitjans d'expressió definitives"<sup>158</sup>.

De vuelta al guión, ante la pregunta de si ha variado la estructura del mismo en el rodaje Portabella responde que jamás ha alterado el orden de la secuencias y que ha rodado el film de manera íntegra. A modo de conclusión asegura que tan sólo le hicieron dos cortes de secuencias importantes: la del desfile de la Victoria y el oficio religioso de Santiago de Compostela. Aún así, considera que, tal y como las ha dejado, la del oficio religioso ha mejorado<sup>159</sup>.

La comparación entre el guión y el film contradicen a Portabella, parcialmente. El director aseguraba a García Dueñas, respecto a *Nocturno 29*, que como la construcción del film es "diferente", la actitud receptiva del espectador también tiene que modificarse sustancialmente". Añade que "no es fácil la tarea, pero es apasionante, porque la estructura libre del film permite completar su significado, a partir de una interpretación – también libre – por parte del espectador. De todas formas, hay unos signos a lo largo de toda la proyección que revelan, sin lugar a dudas, las intenciones del autor". Estos signos son, según el director, una especie de "advertencias, pautas, para una mayor comprensión totalizadora. Pero, en cualquier caso, lo que cuenta es la sugestión eminentemente visual de unas imágenes refinadamente compuestas: estas imágenes son los signos más auténticos de la intencionalidad del autor. Su forma de conexionarse con otras, el ritmo peculiar que las une, la expresividad de todas ellas, la claridad de significados inmediatos de algunas, deben crear en el espectador una sensación de

---

<sup>158</sup> Manuscrito de Joan Brossa, Fundació Joan Brossa.

<sup>159</sup> A.MARTÍNEZ TORRES, V.MOLINA FOIX, "Entrevista. Trabajo con Brossa", *op.cit.*, s.p.

incomodidad, de irritación, de fascinación, de entusiasmo, de repulsa, o de todo eso a la vez"<sup>160</sup>.

Así pues, de la misma forma que Portabella invita al espectador a completar el film a partir de lo que le sugieren las imágenes que contempla, el propio director parece haber hecho lo propio con aquello que el guión de Brossa le evocó. En este sentido, el resultado final acerca el film a Portabella en la misma medida que lo aleja del poeta. Uno de los ejemplos es la secuencia del banco. Ésta, formada por acciones independientes y cerradas en sí mismas, muestra un orden aleatorio. La estructura mediante la que están entrelazados los diferentes elementos permite a Portabella prescindir de algunos de ellos y ordenarlos de manera diferente a como están escritos en el guión. Es decir, el director ha podido cortar y pegar a su antojo sin que por ello se haya visto mermado el resultado final.

Pero si hay una secuencia transformada que se distancia de Brossa esa es la de la conversación que Lucía Bosé y Mario Cabré mantienen mientras caminan por el bosque. El diálogo, tal y como está en el guión, bien podría ser uno de esos que se producen en las obras teatrales del poeta. Esto es, uno de esos diálogos repletos de elementos dinamitadores que lo hacen ilógico, incomprensible, casi absurdo. Ciertamente que tras la modificación sigue manteniendo su carácter reservado pero en el film resulta profundo, como si fuese producto de trascendentales reflexiones. Esto hace que la secuencia adquiera un carácter sobrio, hermético, con cierto aire de solemnidad. Atributos, éstos, nada acordes a una gran lona de circo, que en el guión, era la encargada de concluir el film a través de la siguiente escena: "Una lona de entoldado de circo cae pesada y lentamente. Luz de amanecer en un descampado. Sobre los planos cortos de la lona pasarán los títulos de crédito de la película, de abajo a arriba"<sup>161</sup> y que ha sido sustituida por la imagen del despegue del avión al que previamente había subido Lucía

---

<sup>160</sup> J.GARCÍA DUEÑAS, "Portabella y *Nocturno* 29. La hora del espectador", *Triunfo*, núm.370, año XXIV, 5 de julio de 1969, Madrid, p.12.

<sup>161</sup> J.BROSSA, P.PORTABELLA, *Nocturno* 29, Guión cinematográfico, 1968, p.68, Biblioteca Nacional de España.

Bose. Los personajes son el hilo conductor, había advertido Portabella.

La transformación es un rasgo esencial en la obra de Brossa. En ocasiones basta únicamente con cambiar el sustento para que tenga lugar el vaivén. Al igual que Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Marcel Broodthaers, Michael Snow, Perejaume y otros artistas coetáneos suyos, en decir de Joan M. Minguet Batllori, Brossa entendió que la creación del siglo XX, admite, si no obliga, el uso de diversos registros expresivos, así como, también, diversos canales de comunicación<sup>162</sup>. El propio Brossa afirmaba a este respecto que "el poeta es un señor que puede hacer versos pero también puede expresarse con otros medios" porque "en la sociedad nuestra donde se da tanta importancia a la imagen, el poeta creador tiene muchas opciones". Además, añadía, "hay poetas que no tienen nada que decir. Poniendo letras una detrás de la otra siempre salen frases"<sup>163</sup>. Por tanto, al ser requerido en una entrevista por la inclusión de códigos visuales en su obra poética, concluía que "la poesía es una sola, pero sus canales son diversos, como precisa el resultado de indagar el mundo en profundidad"<sup>164</sup>.

Sostiene Antonio Monegal que la concepción de Brossa sobre la poesía comprende de la misma manera "el territori de la producció literaria, la visual, la dramàtica i fins i tot la cinematogràfica". En este sentido afirma Monegal que "una de les primeres coses que posa en qüestió és la definició de les diverses modalitats artístiques". Un gesto que "té tres vectors d'impacte: el que es dirigeix cap a la mateixa obra, el que actua sobre el procés de recepció i el que es refereix al context institucional en què té lloc aquesta recepció"<sup>165</sup>.

El cine es entendido por Brossa como un soporte y no como un medio. Incluso podría

---

<sup>162</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "La paraula dita, la paraula pensada", *op.cit.*, p.14.

<sup>163</sup> AA.VV., "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía" en *Revista Mania*, núm.2, 3 de junio de 1995, Barcelona, s.p.

<sup>164</sup> A.ZAYA, "La prestidigitación de los objetos: Joan Brossa", *El Europeo*, núm.7, diciembre de 1988, p.131.

<sup>165</sup> A.MONEGAL, "La transgressió brossiana de les fronteres de la poesia" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.390.

decirse que mientras para el poeta el cine constituye un "soporte conceptual", para Marcel Broodthaers, uno de los artistas mencionados por Minguet Batllori, viene a ser más bien un "soporte físico". Por el contrario, para Broodthaers – a pesar de que llegó a asegurar que él no era un cineasta, que para él la película era la prolongación del lenguaje – "el cine jugó un papel esencial"<sup>166</sup> en su producción artística. Aún más. El cine "fue uno de los medios visuales privilegiados para el artista y ofrece una clave significativa para la comprensión de su obra"<sup>167</sup>.  
¿Para el artista? ¿Para su producción artística?

*Projet pour un film* (1948), fue el primer poema publicado por Marcel Broodthaers, cuando contaba con 24 años. Ocho años más tarde, a los 32, realizó un poema cinematográfico que homenajeaba al artista alemán Kurt Schwitters, *La Clef de l'Horloge (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters)* (1957) [Fig.35]. Y diez años después, ya como artista plástico, realizó un film sobre el poeta francés del XVII Jean de La Fontaine, titulado como su conocida fábula, *Le Corbeau et le Renard*<sup>168</sup>. De estas apreciaciones, dos aspectos a destacar. El primero, el matiz diferenciador entre el Broodthaers poeta y el Broodthaers artista plástico, y el segundo, la afirmación de "hizo una película". Esta última aseveración si bien no contradice la rotundidad con la que el artista aseguraba que él no era cineasta, en cierto modo la puntualiza. Tanto es así que, según Jean-Christophe Royoux, "Broodthaers, autor de varias decenas de películas y numerosos fragmentos, de sinopsis y guiones que no llegaron a realizarse, puede considerarse un auténtico cineasta"<sup>169</sup>. Lo cierto es que, bien como cineasta, bien como artista, bien como una prolongación del lenguaje, bien como "un cine que se apropiaba de las estrategias primerizas de placer visual del medio"<sup>170</sup>,

---

<sup>166</sup> AA.VV., *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, s.p.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> J.C.ROYOUX, "Project pour un texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers" en AA.VV., *Marcel Broodthaers. Cinéma, op.cit.*, p.297.

<sup>170</sup> B.JENKINS, "Un Peu Tard: Cita en el cine de Marcel Broodthaers" en AA.VV., *Marcel*

Broodthaers traspasó unos límites que Brossa tan siquiera bordeó. Y no sólo porque la nueva condición de artista del primero – Benjamin H.D.Buchloh apunta a una posible causa-efecto entre el encuentro de Broodthaers con Piero Manzoni en 1962 y esa decisión<sup>171</sup> – contraste con la condición unívoca de poeta por parte del segundo, sino porque en un amplio sentido, Brossa manejó el cine como un elemento conceptual más que contribuye a profundizar en el cuestionamiento constante al que el poeta somete a su propia obra.

En el guión *Foc al càntir* la reflexión sobre el soporte tan característica en la obra de Brossa aparece expuesta de manera gráfica. Así, en la secuencia número siete deben verse proyectadas todas las secuencias anteriores. Y de manera más clara todavía, en la escena 38 son los textos de las secuencias las que aparecen esparcidas por el suelo. En definitiva, mediante este recurso Brossa presenta la obra no como algo cerrado, sino como una propuesta que hace posible la reflexión sobre el propio proceso creativo.

También es característico de su creación que puedan detectarse recursos parejos en obras distintas, sin que importe que éstas pertenezcan al territorio literario, teatral, visual o cinematográfico. Claro ejemplo de esto último son el guión *Gart* y la pieza teatral "Acció spectacle en sis parts", agrupada en *Postteatre*, ya que ambas obras acaban de manera parecida. En efecto, mientras en la primera aparece la palabra fin sobre una escena cualquiera de una película corriente, en la segunda un personaje pone una cinta de 15mm [*sic*] en una máquina de proyectar que reproduce las últimas imágenes de una película cualquiera seguida de la palabra fin<sup>172</sup>. Brossa ha empleado, aquí, elementos cinematográficos para aplicarlos, después, a un contexto escénico.

---

Broodthaers. *Cinéma*, *op.cit.*, p.290.

<sup>171</sup> B.H.D.BUCHLOH, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, *op.cit.*, p.30.

<sup>172</sup> J.BROSSA, "Acció spectacle en sis parts" en *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962*, *op.cit.*, p.410.

Mismo concepto. Diferente soporte. Este es el caso del poema objeto *Pluja* (1970), un cuaderno impregnado de gotas de lluvia, que guarda ciertas correspondencias con el poema literario de mismo título publicado en el libro *La memoria encesa: mosaic antològic* (1998):

Cal que no sigui plegat abans  
que el teixit estigui eixut del tot;  
fent-ho així serà per molt de temps  
el vostre millor paraigua<sup>173</sup>

A la constante presencia de la metàfora, me interesa mucho el teatro oriental porque en él una silla puede ser una montaña había llegado a afirmar Brossa<sup>174</sup>, se le suma aquí el uso de distintos recursos que hacen que de una misma idea, o puede que sólo parecida, puedan surgir dos obras diferentes. Por el contrario, en el caso del poema "Un espia ronda pels carrers de Washington" será el contexto en el que éste se ubique el que transfigure, no tanto su apariencia sino más bien su significado. En fin, el poema no parece el mismo si es leído en el libro *U no és ningú* publicado en 1950, donde es una pieza más de la obra, a si es contemplado en la edición de 1979 en la que el poema convive, y se relaciona, con el dibujo, litografías y aguafuertes que para este libro de artista había creado el pintor Antoni Tàpies. Por lo demás, en lo que a la forma y contenido del poema se refiere, éste vuelve a ser paradigma de la captación automática de la realidad así como de la organización de ese real captado a través de la técnica del montaje:

Un home duu abric i botines grises.

---

<sup>173</sup> J.BROSSA, "Pluja" en *La memòria encesa: mosaic antològic, op.cit.*, p.209.

<sup>174</sup> LL.BUSQUETS I GRABULOSA, *Plomes catalanes contemporànies*, Llibres del Mall, Barcelona, 1980, p.126.

Travessa una dona, molt bonica, endolada.

Un noi, amb ulleres de miop, explica amb profusió de detalls  
com és el qui l'ha substituït en el càrrec.

Un home, amb una criatura a la mà, surt a corre-cuita d'un edifici  
amb una cartera sota el braç.

Un transeünt es plany que és indigne com atropellen la gent pel  
carrer.

Passa un noi amb un vell encorbat.

Un militar, malacarós, puja a un cotxe, que arrenca.

Una dona entra en una botiga d'òptica.

Un home es fica en una cabina telefònica.

Passen grups de joves.

Un home, que duu bigotis, es treu les ulleres<sup>175</sup>.

Una tècnica, la del montaje, que Fèlix Fanés detecta en un poema publicado en *Poemes civils* en el que, en la primera estrofa, se describen situaciones de un partido de futbol que acaban con la pelota en el fondo de la portería: dispara fort el migcentre/ i bat el porter. Es en la siguiente estrofa donde, "en un clar efecte de 'muntatge', el poeta hi afegeix també amb funcions de pedestal: 'Substituïu el mot *pilota* per *globus terraquí*'"<sup>176</sup>. Pero, ¿qué relación guarda este poema con el cine? Pues que, tal y como afirma Fanés, este poema vuelve a aparecer años después convertido no en un poema objeto, ni en un poema visual, sino directamente en una secuencia de un film. Se está refiriendo Fanés a una de las escenas del film *Nocturno 29* en la

---

<sup>175</sup> J.BROSSA, "Un espia ronda pels carrers de Washington" en *U no és ningú* (1950) citado de *La memòria encesa: mosaic antològic*, op.cit., p.219.

<sup>176</sup> F.FÁNES, "Em va fer Douglas Fairbanks" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.331.

que, tras la muestra de una serie de imágenes documentales de un partido de fútbol que acaba en gol, la cámara va acercándose al balón que está dentro de la portería. Es entonces cuando el espectador comprueba que es un globo terráqueo. "Transposició literal del poema esmentat", concluye<sup>177</sup>.

Para Brossa "les pel·lícules van deixar de ser una diversió per convertir-se en materia apta per ser poetitzada. I més que això: en una manera d'estructurar la realitat, en una manera de veure el món. El cinema 'ens ha ensenyat a mirar', escriuria més tard el poeta"<sup>178</sup>. No obstante, en ocasiones Brossa también se vale de lo real para someterlo, después, a mecanismos cinematográficos. "En el meu treball – asegura el poeta – utilitzo molt sovint el muntatge. Un llibre de poemes, el munto, com si fos en una moviola perquè la literatura té molt de muntatge"<sup>179</sup>. Como también lo encuentra en la obra de Wagner, del que Brossa asegura "ha estat un gran model per als creadors del cinema" porque "amb la música dóna un tractament a les situacions dramàtiques semblants al dels cineastes amb les imatges. És un mestre del muntatge i de les gradacions". Concluye que "no és pas per atzar l'admiració que li tenia Eisenstein"<sup>180</sup>. De hecho, el poeta considera que hay paralelismos evidentes entre Wagner y Eisenstein<sup>181</sup>.

El director ruso, que coincide con Brossa en la reflexión sobre el uso en el teatro oriental de un mismo utensilio para representar cosas diferentes<sup>182</sup>, ante la pregunta, ¿por qué montamos

---

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> F.FANÉS, "Em va fer Douglas Fairbanks", *op.cit.*, p.326. La afirmación de Brossa aparece recogida en J.BROSSA, "Cinema..." en J.BROSSA, *Anafil*, Edicions 62, Barcelona, 1987, p.219.

<sup>179</sup> F.FANÉS, R.HERREROS, "Conversa amb Joan Brossa", *Arc Voltaic*, núm.5, 1979, Barcelona, p.6.

<sup>180</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.37.

<sup>181</sup> F.FANÉS, R.HERREROS, "Conversa amb Joan Brossa", *op.cit.*, p.6.

<sup>182</sup> Dice Eisenstein: "Así, en el teatro chino por ejemplo, las dimensiones realistas están completamente ausentes de la escenificación de un drama. En alguna otra parte he escrito sobre el modo como los mismos accesorios, ordinarios y cotidianos, se emplean para querer decir muchas cosas distintas. Una única silla, y siempre la misma, no puede servir para representar una montaña, una casa o una cama;

las películas?, formulada por él mismo, responde que "incluso los más encarnizados oponentes del montaje estarán de acuerdo en que no es porque no tengamos a nuestra disposición interminables metros de cinta filmica" sino que, como "una película tiene una duración determinada, nos vemos forzados de vez en cuando a pegar un trozo de película con otro"<sup>183</sup>. Pero, ¿en qué consiste el montaje cinematográfico? Según aclara Eisenstein, los rasgos principales del cine, que son compartidos por las demás artes si bien en el cine adquieren mayor importancia, son "*Primo*: se graban fragmentos de foto de la naturaleza; *Secundo*: estos fragmentos se combinan de diversas maneras. De ahí la toma (o cuadro), y de ahí el montaje"<sup>184</sup>. Es decir, "el fragmento 'distorsionable' mínimo de la naturaleza es la toma; la ingenuidad en sus combinaciones es el montaje"<sup>185</sup>. Sintetizando, en palabras de Geoffrey Nowell-Smith, "el concepto original de montaje de Eisenstein era que el significado en el cine no era inherente a ningún objeto filmado, sino que se creaba mediante la colisión de dos elementos significativos, uno tras otro, yuxtapuestos, que definían el sentido que había de dar al conjunto"<sup>186</sup>.

El resultado del "montaje" practicado por Brossa en su obra, formado también por elementos yuxtapuestos, será el de una narratividad no lineal, fragmentada. No aspira el poeta a configurar un todo en el que cada pieza exista "como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes"<sup>187</sup>. La yuxtaposición de sus obras no

---

pero puede funcionar perfectamente como una imagen aceptada de cada una de esas tres cosas o de las tres, y como tal deben tratarlas los actores, de la manera apropiada". S.EISENSTEIN, "Unidad en la imagen" en S.EISENSTEIN, *Hacia una teoría del montaje*. Vol.2, Paidós, Barcelona, 2001, p.68.

<sup>183</sup> S.EISENSTEIN, "Montaje 1938" en *Hacia una teoría del montaje*. Vol.2, *op.cit.*, p.88.

<sup>184</sup> S.EISENSTEIN, "Del teatro al cine" (1934) en S.EISENSTEIN, *La forma del cine*, Siglo XXI, México D.F., Madrid, 1990, p.11.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>186</sup> G.NOWELL-SMITH, "Eisenstein y el montaje" en S.EISENSTEIN, *Hacia una teoría del montaje*, Vol.1, Paidós, Barcelona, 2001, p.19.

<sup>187</sup> S.EISENSTEIN, "Palabra e imagen" en S.EISENSTEIN, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México D.F., 1990, p.16.

son "detalles parciales en una construcción-montaje que pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*". Ni las imágenes que esboza buscan convertirse "en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema"<sup>188</sup>. En el caso de Brossa puede ocurrir que el tema experimentado por éste no sea el mismo que el experimentado por el lector/espectador al ser su obra una invitación al observar pero no una obligación que señale a dónde, y qué, ha de mirar el que observa.

Para Brossa, tal y como apunta Fèlix Fanés, las tres grandes figuras de la historia del cine – Georges Méliès, Douglas Fairbanks y Busby Berkeley – no eran propiamente directores. Más aún. Ninguno de los tres actuaba desde la especificidad del medio. "El primer era un mag – per ser més exactes, un director de teatre de màgia –; el segon, un actor i saltimbanqui, i, el tercer, un coreògraf". Pero no es ésta la única peculiaridad compartida. Las películas de Méliès, Fairbanks y Berkeley se basaban en una yuxtaposición de situaciones a través de las cuales cada uno de ellos podía desarrollar aquello que les era propio: los trucajes en Méliès; la gestualidad de la acción en Fairbanks y el ballet, sumado al musical que se acababa de inventar, en Berkeley. En definitiva, "amb nivells distints d'intensitat, tots tres defugien, o estilitzaven al màxim, personatges, causalitat, progressió argumental" ya que "tant Méliès com Fairbanks o Berkeley recorrien a la 'fragmentació', més que no pas a la 'continuitat'"<sup>189</sup>.

Los guiones cinematográficos de Brossa guardan estrecha relación con estas características enumeradas. Rasgos que llevan a Fanés a relacionar estas obras del poeta con sus acciones espectáculo y con sus ballets<sup>190</sup>. Y no sólo eso. Todas aquellas obras de Brossa, que

---

<sup>188</sup> *Ibid.* Este libro, concretamente la edición de Lautaro (Buenos Aires) publicada en 1941, formaba parte de la biblioteca personal de Joan Brossa.

<sup>189</sup> F.FANÉS, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *op.cit.*, p.472-473. *Vid.* F.FANÉS, "Em va fer Douglas Fairbanks", *op.cit.*, p.328.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.327 y F.FANÉS, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *op.cit.*, p.472.

Valerio Riba calificó como "teatro irregular o de experimentación", se sitúan en una órbita cercana a los guiones *Foc al càntir* y *Gart*, así como a los de *Umbracle* y *Nocturno* 29. El análisis de los guiones, del mismo modo que el de sus obras de teatro irregular, permite dilucidar cómo aplicaba Brossa procesos característicos de otras artes a su propuesta escénica. Entre ellas la aprehensión automática característica de la cámara fotográfica – "fotografiar es esencialmente un acto de no intervención" sugiere Susan Sontag<sup>191</sup>–, el orden de lo real a través del montaje cinematográfico y, por último, la yuxtaposición propia del collage – la acción del "recortar" y "pegar", la presencia irrefutable de distintos materiales. Mientras los dos primeros recursos le permiten experimentar con una narrativa no lineal, el tercero le permite formar una composición "visual" caracterizada por la superposición de elementos de muy diversa naturaleza que, como ya sucede en el collage surrealista, a través de los desplazamientos de éstos de un contexto a otro consiguen efectos de extrañamiento y perturbación. Así, en sus experimentaciones teatrales Brossa parte de una "escena vacía" a la que, como si de un lienzo se tratase, va añadiendo una composición formada por telones, decorados, cortinas, luces u objetos y sobre la que transitan, incansables, numerosos personajes realizando todo tipo de acciones sin un orden de aparente coherencia<sup>192</sup>. El resultado: unas obras formadas por múltiples componentes que se revelan como episodios parciales ligados a un propósito global.

---

<sup>191</sup> S.SONTAG, *Sobre la fotografía*, *op.cit.*, p.61.

<sup>192</sup> Sobre este proceso de creación resulta interesante una afirmación del poeta según la cual, a finales de los años 40, se le ocurrió una idea que nunca llegó a materializarse y que consistía en rodar primero los escenarios de una película y después los personajes. F.FANÉS, R.HERREROS, "Conversa amb Joan Brossa", *op.cit.*, p.4.

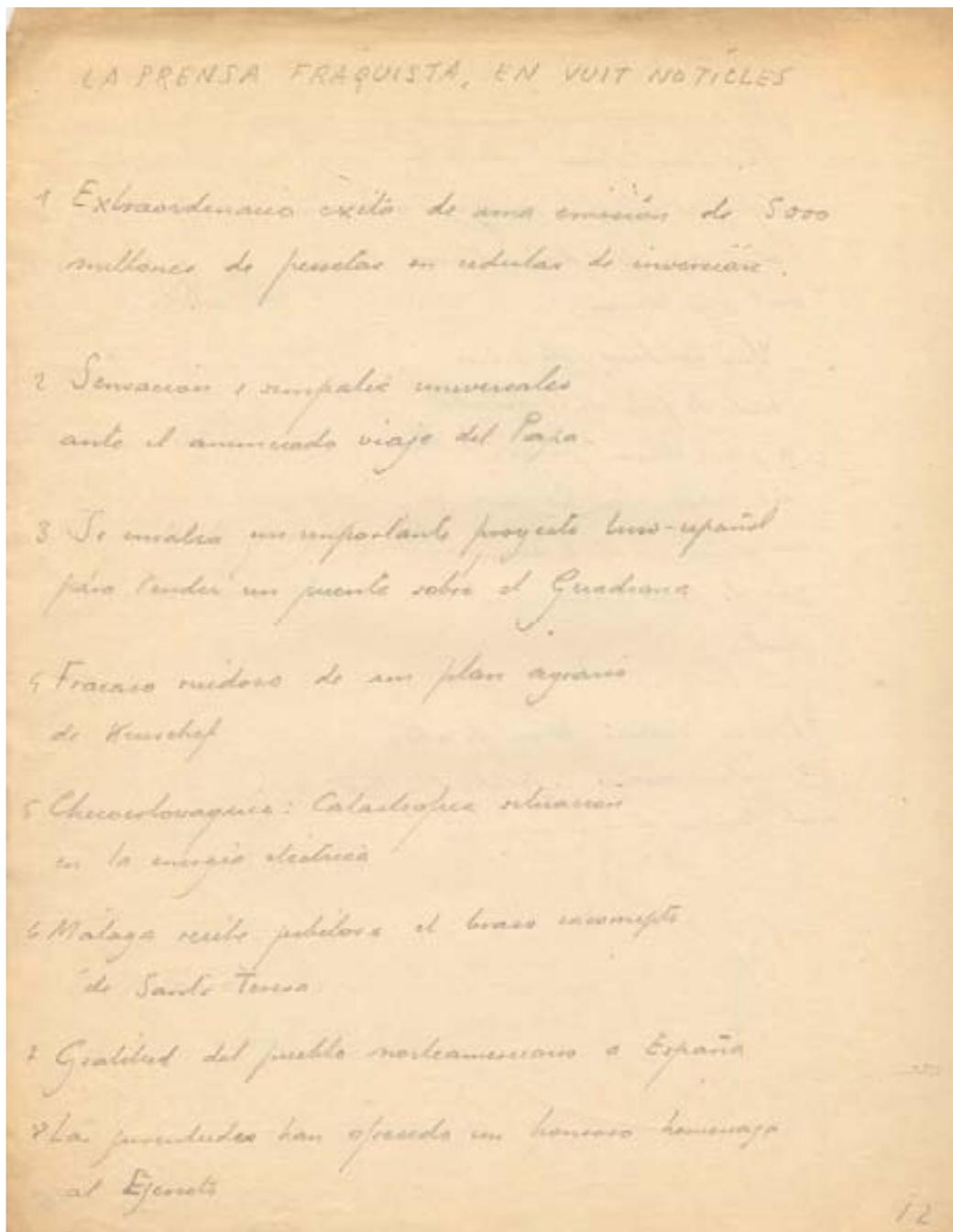


Fig.27. Joan Brossa, *La premsa franquista, en vuit notícies* (1964), versió preliminar. Fundació Joan Brossa.



Figs. 28, 29 y 30. Poemas pertenecientes a la *Suite de poesia visual* realizada en 1959. Fundació Joan Brossa.

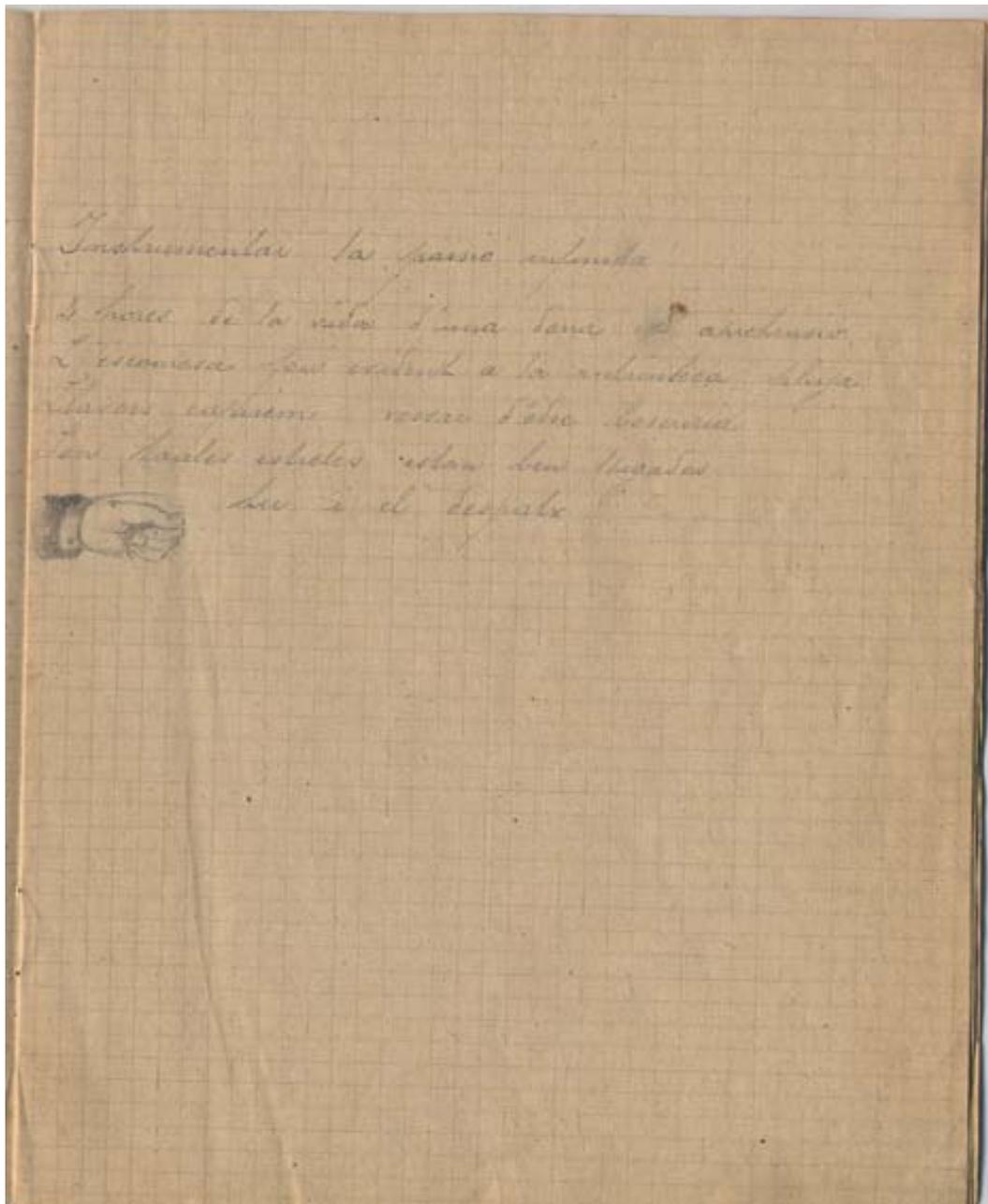


Fig.31. Joan Brossa, Poema hipnagògic con un elemento visual. Libreta de *Imatges hipnagògiques* (1941-1942). Fundació Joan Brossa.



Fig.32. Joan Ponç, *Carrer sense cap mèrit arqueològic* (ca.1951). Colección Salvador Riera.

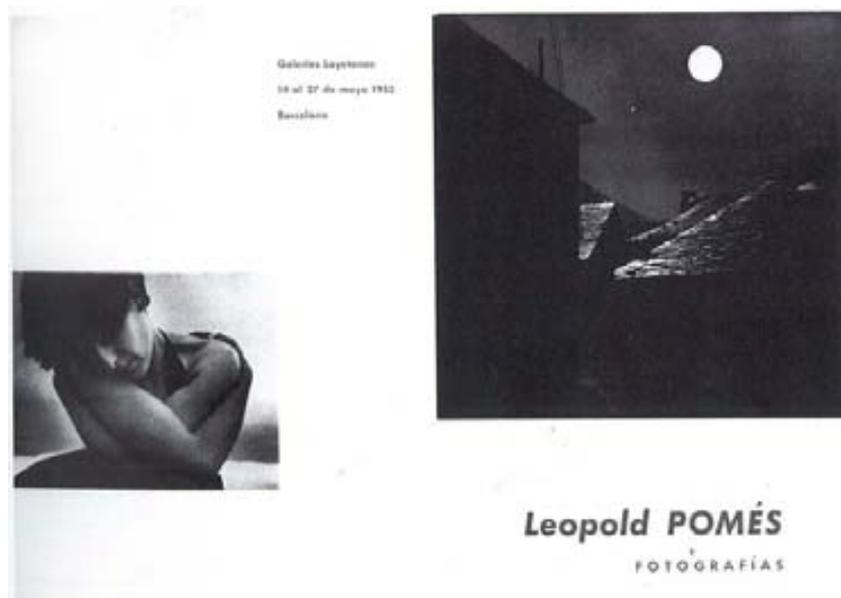


Fig.33. Folleto de la exposición *Leopold Pomés. Fotografías*, que tuvo lugar en las Galerías Layetanas de Barcelona en mayo de 1955.



Fig.34. Leopoldo Pomés, *Ballarina* (1954). Fotografía que formaba parte de la exposición *Leopold Pomés. Fotografías*.

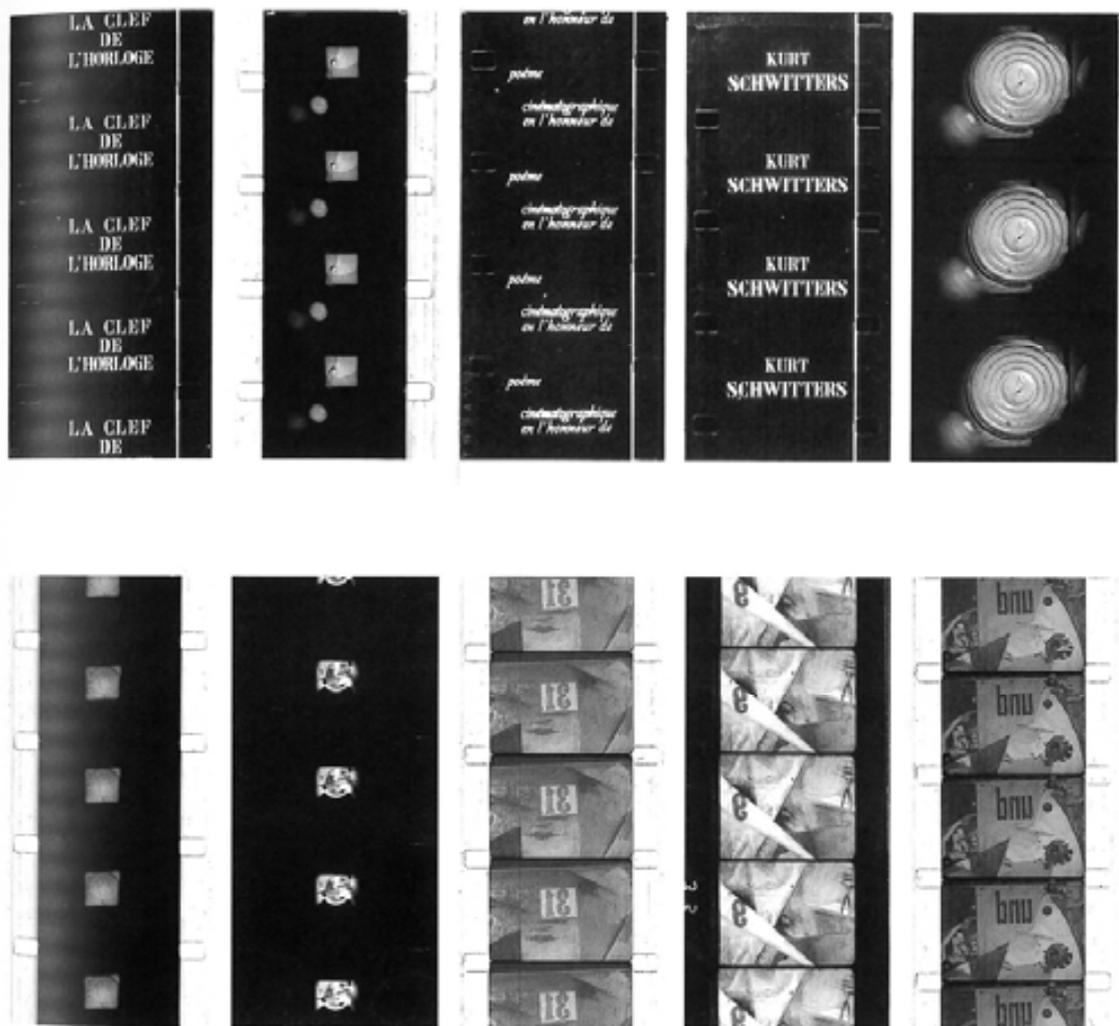


Fig.35. Marcel Broodthaers, *La Clef de l'Horloge* (Poème cinématographique en l'honneur de Kurt Schwitters) (1957).

## 5. El ballet, el striptease y la sugestión del movimiento

Antoni Tàpies divide los cuadros que exhibió en la exposición individual de las Galerías Layetanas (1950) en dos grupos diferenciados. Mientras en el primero se encuentran aquellos ya evocados en el capítulo anterior<sup>1</sup>, en el otro están los que el pintor denomina "de tipo paisajístico, aéreo o submarino" en los que "los procedimientos de composición y de coloreado eran similares a los de algunas imágenes de Klee y de Miró". Estas características, explica, también las acusaron sus compañeros de Dau al Set durante aquellos años. "Una manera de hacer", asegura, que tiene como resultado unas obras hechas "a base de fondos o espacios muy trabajados por donde pasean personajes o formas, generalmente de coloraciones vivas"<sup>2</sup>.

Un año antes, en 1949, João Cabral de Melo Neto escribía el citado "Un aspecto de la pintura" con motivo de la exposición del propio Tàpies junto con Joan Ponç y Modest Cuixart en el Instituto Francés<sup>3</sup>. Bien, pues en una entrevista realizada en el año 1993, Joaquim Ibarz le sugería a Cabral de Melo Neto que los críticos encontraban afinidades entre este artículo y su libro sobre Joan Miró del año 1950, hecho que aprovechaba para preguntarle en orden a los contactos entre los miembros de Dau al Set y Miró. En su respuesta, el poeta brasileño se mostraba contundente al asegurar que la influencia de Miró sobre el trabajo de los primeros resultaba evidente, una circunstancia, por otro lado, "asumida por el grupo". En cuanto a la posible similitud entre ambos textos, admitía que "es probable que exista" ya que "en aquella época estaba bastante preocupado con el estatismo, impuesto por la tercera dimensión, tan característica de la pintura renacentista, que era cuestionada por la pintura moderna". En este

---

<sup>1</sup> *Vid.*, p.118.

<sup>2</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, *op.cit.*, p.258.

<sup>3</sup> *Vid.*, p.84-85.

sentido, asegura, "había convergencia entre Miró y los artistas de Dau al Set: todos buscaban liberar a la pintura del marco e introducir cierto dinamismo con un reaprovechamiento de la superficie"<sup>4</sup>. Tàpies, en su libro *Memoria personal*, reproduce parte de lo que el poeta brasileño escribía sobre su obra, escogiendo, precisamente, uno de los extractos donde Cabral de Melo Neto hace referencia al desdén de su pintura hacia el marco: "el ejercicio de aquella libertad [de composición] se expresa en el menosprecio por las imposiciones del límite del cuadro ... Su pintura saca partido de un raro estremecimiento que parecen provocar ciertos volúmenes demasiado próximos al marco ..., y no es poco el partido que saca de este orden inestable, de ésta como inminente catástrofe"<sup>5</sup>. Esta peculiaridad que Cabral de Melo Neto encuentra en la pintura de Tàpies está muy en sintonía con aquélla que detecta en la de Miró cuando, tras preguntarse si "sería posible devolverle a la superficie aquel sentido antiguo que su profundización en una tercera dimensión destruyó completamente", concluye que "la pintura de Miró parece que responde afirmativamente a esta pregunta" porque obedece, "analizada objetivamente en sus resultados y en su desarrollo, al deseo oscuro de regresar a la superficie su antiguo papel: el de ser receptáculo de lo dinámico"<sup>6</sup>.

El dinamismo, atribuido por el poeta brasileño a la pintura de Miró, también es una cualidad que se desprende de la descripción realizada por Tàpies respecto a ese grupo de cuadros que expuso en las Galerías Layetanas. Ésos que empujaban al pintor a realizar una taxativa afirmación que lo llevan a concluir que todos los miembros de Dau al Set se encontraban, en los albores de los años 50, sumergidos en una lucha contra los límites del cuadro, revoloteando en torno a una órbita conceptual cercana a la defendida por Cabral de Melo Neto. La duda surge, sin embargo, ante una figura como la de Brossa que se define a sí mismo como poeta y no como

---

<sup>4</sup> J.IBARZ, "Entrevista a João Cabral de Melo Neto, poeta brasileño", *op.cit.*, p.35.

<sup>5</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal*, *op.cit.*, p.238.

<sup>6</sup> J.CABRAL DE MELO NETO, (1950), "Joan Miró" en J.CABRAL DE MELO NETO, *Piedra Fundamental. Poesía y prosa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2002, p.343.

pintor. En este caso, la pregunta es si también él acusó ese modo de hacer común y, en caso de que así hubiese sido, de qué manera se manifestó tal inquietud en su obra.

En opinión de Xavier Fàbregas, si se pretende obtener una correcta comprensión de la expresión teatral de Brossa, no conviene obviar su relación con el mundo de la pintura. Por algo lo describe como un poeta en medio de artistas plásticos, en referencia tanto a su influencia en el grupo Dau al Set, del que surgirán figuras como Antoni Tàpies y Joan Ponç, como a su colaboración con Joan Miró y también con el mismo Tàpies. Ambos hechos son destacados por Fàbregas al considerar que "el teatro de Brossa, mejor todavía que la poesía, pueden aclarar las causas de estos contactos"<sup>7</sup>. Fàbregas se refiere, por un lado, a la presencia de obras visuales en la ornamentación de la escena de algunas de sus piezas escénicas aportando como ejemplos *L'anell sota el guant*, de 1957, en la que, colgadas en la pared de la habitación donde tiene lugar la acción, hay una reproducción de un Picasso de la época rosa y otra, de dimensiones más reducidas, de un cuadro de Juan Gris<sup>8</sup>; la pieza teatral *Diumenge*, de 1964, donde, en el decorado, aparece una litografía de Tàpies<sup>9</sup> y la obra escénica *Museo Miró*<sup>10</sup>, escrita entre 1965-1966 y que forma parte del conjunto *Fregolisme o monòlegs de transformació*, donde algunos de los personajes – "Pagés", "Mrs. Mills", "Ricart", "Fratellini", "Milicià" y "Borratxo" – son restituidos al final de la pieza a su lugar de origen, es decir los cuadros *Portrait d'E. C. Ricard*, *Portrait de Mrs. Mills in 1750*, *Tête de paysan catalan*, *Fratellini* y al cartel *Aidez l'Espagne*, todos obra de Joan Miró<sup>11</sup>. Y por el otro, Fàbregas destaca la "intervención" de Brossa en la

---

<sup>7</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, op.cit., p.11-12

<sup>8</sup> J.BROSSA, "L'anell sota el guant" en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.2. Poesia escènica 1955-1958*, Edicions 62, Barcelona, 1975, p.217.

<sup>9</sup> J.BROSSA, "Diumenge" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, op.cit., p.31.

<sup>10</sup> J.BROSSA, "Museu Miró" en *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978*, op.cit., p.62-67.

<sup>11</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", op.cit., p.13-14.

pintura a través de lo que él ha denominado "escritura pictórica" donde señala el vestuario y escenografía de las obras de teatro irregular, entre las que destaca los striptease y los ballets de *Normes de Mascarada*<sup>12</sup>.

Si Fàbregas habla de pintura y de la relación que la obra teatral de Brossa establece con ésta, Manuel Sacristán lo hace de frisos, haciendo extensible la comparación también a su poesía. En su argumentación Sacristán apela a la "falta de discursividad" de la lírica de Brossa y a la ausencia de "acción unitaria en su teatro". Así, cree que si se atiende al "hecho de que el principio de unidad sea en ambos casos – situación o problema – reconducible a la noción de un algo omnipresente y abarcante, sin desarrollo y dado desde el principio, se caerá en la cuenta de que, igual en teatro que en poesía, Brossa hace arte de presencia uniforme, frisos, arte mural"<sup>13</sup>. Este sistema describe para Sacristán "desde la estructura general del poema y del drama – presencia maciza y sólo empírica – hasta el detalle del diálogo dramático o de la yuxtaposición lírica de apariencia incoherente: los fragmentos están ya materialmente unidos en el muro y en la vida en bruto; no hace falta trabar para ellos la consoladora coherencia a posteriori de un discurso segundo"<sup>14</sup>. Mientras las reflexiones de Fàbregas apuntan a aspectos formales, las de Sacristán están más relacionadas con la estructura interna de la obra. Pero si a ambos criterios se les aplica las palabras de Tàpies sería factible el siguiente paralelismo: el teatro de Brossa, y más aún el teatro irregular por ser básicamente "mudo", está formado por unas escenografías muy visuales, y trabajadas, a través de las cuales transitan infinidad de personajes ataviados con vestimentas de colores muy vivos. Esto no quiere decir que las experimentaciones escénicas de Brossa estén directamente influenciadas por ese modo de hacer común de los miembros de Dau al Set, pero es un marco conceptual a tener en cuenta. No en vano, fue la necesidad de liberar a la poesía del marco de la página lo que llevó a Brossa a aventurarse en el teatro en un intento de

---

<sup>12</sup> *Ibid.* p.12-13.

<sup>13</sup> M.SACRISTÁN, *Lecturas. Panfletos y materiales IV, op.cit.*, p.232.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.232-233.

dotar a su escritura de esa cuarta dimensión que para él encarnaba el movimiento. Así, Brossa, que se consideraba "fundamentalmente eso que llaman un poeta", desembocó en el teatro por "una necesidad que derivaba de la poesía"<sup>15</sup>.

En los años 50 la búsqueda de esa cuarta dimensión fue una de las constantes de su teatro. Más aún. A la hora de explicar su producción escénica de aquella época el poeta recurría a la siguiente fórmula: "Hi havia el poema i el moviment dins una escena no il·lusionista". En resumen, "era un text que es movia"<sup>16</sup>. A este respecto, el poeta argumentaba que su poesía no necesitaba una indagación rítmico-musical que ya le era intrínseca, sino su materialización a través del movimiento<sup>17</sup>. Su primera pretensión mediante este recurso era la de ampliar el cuerpo del poema más que hacer propiamente teatro. Fue posteriormente cuando, según explica el propio poeta, evolucionó del ritual a la trama<sup>18</sup>. De hecho, Brossa asegura que no será hasta el año 1953, con la obra *La xarxa*, cuando se encuentre con el argumento ya que antes era él el que hablaba a través de los personajes y no los personajes a través de una psicología definida independiente a la del autor, algo que sí ocurre en la obra mencionada<sup>19</sup>.

Podría decirse que al intentar materializar el movimiento a través de su obra teatral, Brossa estaba realizando un paso muy semejante al efectuado por Marcel Duchamp cuando sustituyó el movimiento representado de sus cuadros, *Desnudo bajando la escalera* (1911) sería un ejemplo, por un movimiento real en su primer ready-made *Rueda de bicicleta sobre un taburete* (1913). Como argumenta Juan Antonio Ramírez, en referencia a otras obras pictóricas donde prima el dinamismo como *La partida de cartas* (1917) de Fernand Léger o aquellas que Kasimir Malevich pintó en torno a 1912-1913, "todas aquellas obras no dejaban de ser pinturas,

---

<sup>15</sup> R.SALADRIGAS, "Monólogo con Joan Brossa", *op.cit.*, p.69.

<sup>16</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.69.

<sup>17</sup> J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *Ozono*, núm.39, diciembre de 1978, p.51.

<sup>18</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.43.

<sup>19</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

y sus movimientos, como había venido sucediendo desde tiempo inmemorial, seguían siendo ilusorios". Y lo mismo ocurría con la escultura que, como asegura Ramírez, "también se ocupó de lo mismo y adoptó diagonales y espirales para sugerir movimientos más o menos desenfrenados". Sin embargo, concluye Ramírez, "también aquello era ilusionismo, esculturas tradicionales al fin y al cabo, de barro o escayola, para fundirlas eventualmente en bronce como los monumentos decimonónicos. Estaban quietas". Ahora bien, "el gran salto hacia el movimiento real", afirma, "lo acababa de dar el hermano menor de Raymond, Marcel Duchamp, con otro dispositivo circular, auténticamente giratorio". Se refiere Ramírez a *Rueda de bicicleta*, el primero de los *ready-mades*, cuya primera versión data de 1913. No será, por el contrario, el último, ya que el "movimiento real de la pieza y (o) el espectador está en casi todos los demás *readymades* de Duchamp"<sup>20</sup>.

Si en el primer *ready-made* de Duchamp la rueda es determinante, en la poesía escénica de Brossa es el aditamento de los personajes el que tiene un papel fundamental en la revelación de la cuarta dimensión. En sus primeros ensayos en materia teatral, Brossa trabajó en unas obras que él mismo definió como "poesía-teatro" y que eran unas piezas que apenas duraban diez minutos, formadas por las palabras que los actores se cruzaban entre sí y cuyo ambiente poético se creaba a través de los movimientos que éstos realizaban<sup>21</sup>. Como apunta Pere Gimferrer, serán precisamente los actores los encargados de hacer realidad la prolongación del poema en el mundo tangible<sup>22</sup>. Mediante este recurso Brossa conseguía, según Gimferrer, otorgarle un sentido plástico al monólogo del poema<sup>23</sup>.

El crítico italiano Valerio Riba dividió la poesía escénica de Brossa en dos grupos

---

<sup>20</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno, op.cit.*, p.54-55.

<sup>21</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa, *op.cit.*, s.p.

<sup>22</sup> P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Antologia poètica 1941-1978, op.cit.*, p12.

<sup>23</sup> P.GIMFERRER, "Introducción a Joan Brossa", *op.cit.*, p.5.

diferenciados: el teatro "regular" y el "irregular"<sup>24</sup>. En el primero reunió las obras que responden a "géneros tradicionales", las de un carácter más experimental, en el segundo. Piezas tan dispares como las *Accions spectacle* (1946-1962) recogidas en *Posteatre*, los ballets de *Normes de Mascarada* (1948-1950, 1954) y *Troupe* (1964), las *Accions musicals* (1962-1968), los *Strip-tease* (1966-1967) y las pertenecientes a *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-1966), son las que tienen cabida en este segundo conjunto "irregular". A grandes rasgos, mientras en las reunidas en el primer grupo la plasticidad reseñada por Gimferrer se manifiesta mediante el diálogo, en el segundo lo hace a través del movimiento. No es por casualidad, entonces, que entre las de teatro irregular destaque un conjunto de piezas que, a falta de mejor nombre, Brossa denominó ballets. Éstas, agrupadas en *Normes de mascarada* y *Troupe*, son casi en su totalidad unas obras "mudas", no están desarrolladas a partir de los diálogos entre los actores como sucede en el teatro regular, sino que son las acciones que realizan los personajes las que estructuran la obra. Hecho, éste, que le permite a Brossa experimentar de manera más concreta con el movimiento. ¿Qué género mejor que el ballet para este tipo de ensayos?

En 1947, un año antes de escribir los primeros ballets, Brossa creó una obra "muda" titulada precisamente *Sord-mut*:

*"Acte únic. Sala blanquinosa. Pausa. Teló"*<sup>25</sup>.

En esta pieza, al prescindir el poeta de la inclusión del actor, al haber renunciado a aquello que Gimferrer define como el vehículo conductor a través del cual se da la

---

<sup>24</sup> Brossa recoge en el quinto volumen de su teatro completo cómo fue el crítico italiano Valerio Riba el que le sugirió el término. Vid. J.BROSSA, "Nota" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965, op.cit.*, p.7.

<sup>25</sup> J.BROSSA, "Sord-mut" en *Teatre complet Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.125.

materialización de la vida de las palabras<sup>26</sup>, el texto bien podría seguir siendo un poema. Un poema que aunque no necesita de su representación para significar, tampoco la rehuye. De hecho, en cierto modo *Sord-mut* invita a lo escénico. Es decir, si las reflexiones en torno a los límites del marco, los fondos y el dinamismo le ofrecen a Brossa un contexto conceptual en el cual encajar sus ensayos teatrales, la constatación de la escena le concede un nuevo encuadre donde inscribir dichas experimentaciones.

Para Manuel Sacristán uno de los aspectos más interesantes de la lectura de Brossa es la relación entre poesía y teatro que se da en su obra escrita<sup>27</sup>. Una dicotomía latente en la pieza *Sord-mut* así como en la titulada *Temps de nit* (1947) mencionada por el propio Brossa en el texto "Entrevista con Joan Brossa" y que asegura es el origen de sus acciones espectáculo<sup>28</sup>. En el germen de esta última obra están, según el poeta, unos experimentos encaminados a trastocar las relaciones entre el actor y el espectador que, en su opinión, se encontraban tal y como las habían dejado los griegos. De esta convicción surgió un extraño poema que le reveló la idea. El hecho de que un poema sea el origen de la obra mencionada parece indicar que Brossa parte siempre de lo poético. Ahora bien, la voluntad del poeta por incluir activamente al espectador reclama un espacio físico, real, donde pueda llevarse a cabo la acción. En el caso concreto de *Temps de nit* – o en el origen de lo que será *Temps de nit* – ese espacio lo constituyó el comedor de la casa de Joan Ponç; porque fue allí donde el poeta le leyó el poema al pintor para posteriormente llevarlo a cabo entre los dos<sup>29</sup>. La obra, tal y como está publicada en el tercer volumen del teatro completo del poeta, está protagonizada por el espectador que ha de interactuar, siguiendo las instrucciones que alguien debe darle, con diversos elementos como una hoja de diario dispuesta sobre una mesa, una postal modernista cubierta con confetti de colores,

---

<sup>26</sup> P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Antologia poètica 1941-1978*, *op.cit.*, p.12.

<sup>27</sup> M.SACRISTÁN, "Introducció: La pràctica de la poesia", *op.cit.*, p.19.

<sup>28</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

<sup>29</sup> *Ibid.*

una segunda mesa y una silla con una cadena<sup>30</sup>. Hay que destacar el hecho de que no hay ningún tipo de descripción acerca del espacio donde debe transcurrir la acción. Por el contrario, los objetos, protagonistas indiscutibles de la obra – junto con el espectador –, están descritos de forma minuciosa, del mismo modo que la disposición en la que éstos deben de ser colocados. Pero, debe puntualizarse, que aún sin ser mencionado, el espacio también juega un papel importante en la obra, ya que es uno de los elementos indispensables para que la acción pueda tener lugar.

A través de la materialización de *Temps de nit* en un espacio concreto, el comedor de la casa de Ponç<sup>31</sup>, Brossa pudo cotejar las posibilidades escénicas que esta fórmula teatral le ofrecía. Aún así, según el poeta, ésta no fue la primera pieza escénica que "puso en pie". En el libro *Brossa x Brossa: records* de Lluís Permanyer, afirma que la primera fue *Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon* (1947) que representó en el estudio de Ponç y con Joan Prats como único espectador. Esta velada surgió de la necesidad que Brossa sintió por comprobar si sus obras aguantaban la representación. Según el poeta, el resultado fue la constatación de que así era. A este respecto argumentaba que la prueba está en que cuando ha pasado de la teoría a la práctica no se ha visto obligado a cambiar nada. Y añadía, que tenía la suerte de que cuando lo escribía, ya lo había visto<sup>32</sup>. Estas dos "representaciones" mencionadas se llevaron a cabo el mismo año en el que Brossa escribió la obra *Sord-mut*. Si bien las tres coinciden en el reclamo de un espacio concreto, la diferencia radica en que mientras en las dos primeras dicho espacio entra en juego a posteriori, con la representación de la obra, en la tercera la aseveración de la sala, de una sala blanquecina para más exactitud, es el núcleo central de la obra.

Diversas son las interpretaciones acerca de cuál es el significado de *Sord-mut*. De esta

---

<sup>30</sup> J.BROSSA, "Temps de nit" en *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962, op.cit.*, p.397.

<sup>31</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records, op.cit.*, p.113.

<sup>32</sup> *Ibid.*

forma, mientras para Juan Antonio Sánchez, esa "brevísima pieza escénica" es la muestra de cómo Brossa fue uno de los primeros poetas en España en descubrir "la potencialidad comunicativa del silencio"<sup>33</sup>, opinión compartida por Carles Santos que considera que con esta obra Brossa se adelantó a la pieza 4'33" (1952) de John Cage<sup>34</sup>; para Xavier Fàbregas en *Sord-mut* Brossa ha llevado hasta el límite su escepticismo ante los métodos de conocimiento de la realidad. En este sentido, Fàbregas sugiere que el autor se ha vuelto sordomudo y que de su experiencia sólo queda el bagaje del espacio – la sala – y la impresión de un color que no se atreve a definir con rotundidad<sup>35</sup>. Sin embargo, el hecho de volverse sordomudo no significa que el autor no disponga de otros medios de percepción ya que al verse anulados unos sentidos, los otros pueden ver potenciada su capacidad. En efecto, Brossa aún conserva el olfato, el tacto y la visión, pudiendo ser éstos útiles en la aprehensión o experimentación de una nueva realidad: la escénica<sup>36</sup>. Esto es, el espacio escénico ha pasado de ser el receptor de la representación en *Temps de nit* y *Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon* a convertirse en objeto de investigación en *Sord-mut*. Circunstancia que se hace extensible a los ballets de *Normes de mascarada* y *Troupe* ya que éstos se prestan a las mismas investigaciones escénicas que tienen lugar en la sucinta pieza. En resumen: como en estas obras Brossa prescinde del diálogo, puede dirigir la atención de su escritura a la "construcción de la escena". Por algo consideraba el poeta que en los ballets

---

<sup>33</sup> J.A.SÁNCHEZ, "Teatros y artes del cuerpo" en J.A.SÁNCHEZ (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006, p.66.

<sup>34</sup> Entrevista a Carles Santos en el programa *Mi reino por un caballo* de Televisión Española, 26 de enero de 2011.

<sup>35</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.17. Hay que apuntar, que no es la primera vez que Brossa utiliza el color blanquecino para describir un espacio. En la obra "El crim" (1945) hace referencia a una habitación blanquecina. J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, *op.cit.*, p.87.

<sup>36</sup> Pere Gimferrer afirma que Brossa en su teatro no se propone reducir la realidad a esquemas escénicos, sino que experimenta sobre la base de otra realidad: la escénica. P.GIMFERRER, "Introducción a Joan Brossa", *Ínsula*, núm.254, enero de 1968, p.5.

lo que producía todo era el escenario<sup>37</sup>.

Definitivamente, la sala blanquecina de *Sord-mut* ha dejado paso en los ballets al escenario a la italiana. Un marco, por otro lado, que ya se intuía en la breve pieza mediante la inclusión de la palabra "teló" con la que concluye la obra. En este sentido, en la entrevista *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, al comentarle a Jordi Coca cuánto le gusta el teatro a la italiana, Brossa realiza una descripción de dicha forma teatral que guarda una más que considerable analogía con su escueta *Sord-mut*: "a mi, per naturalesa, m'agrada molt el teatre a la italiana. El fet que soni el timbre, s'apaguin els llums de la sala, s'encengui la bateria i pugi el teló, em sembla perfecte; crec que mostra un aspecte convencional extraordinàriament expressiu, un element ritual que en el teatre és molt important, com per a un quadre el marc o el color de la paret. Em plau tota aquesta part de tramoia i d'artifici que comporta el teatre. Hi ha vegades que un toc del timbre i una pujada de teló ja val per un acte sencer"<sup>38</sup>.

Tal y como apunta Perejaume, el teatro a la italiana siempre se ha considerado una gran pintura expuesta delante del público y, en la mayoría de los casos, con un fondo dorado que enmarca todo<sup>39</sup>. Una interpretación que lleva a Perejaume a considerar el espacio de las obras de Brossa como un personaje más que se viste, se transvierte y se transforma<sup>40</sup>.

Si el escenario es una gran pintura, el punto de partida ha de ser necesariamente un "lienzo" en blanco. Es por ello que *Sord-mut* puede entenderse como la base, como la superficie "vacía" sobre la que Brossa ha "pintado", después, su obra. En todo caso, en el texto "Entrevista con Joan Brossa", en el que el poeta reflexiona sobre el diálogo y el movimiento en sus primeros ensayos teatrales, destaca la necesidad del escenario para que pueda tener lugar la

---

<sup>37</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

<sup>38</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.63.

<sup>39</sup> PEREJAUME, "La mina" en AA.VV., *Jocs i camins de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.38.

<sup>40</sup> *Ibid.*

materialización de la cuarta dimensión del poema<sup>41</sup>. Un elemento, a su vez, del que Brossa se ha encargado de subrayar su carácter imprescindible al bautizar su teatro bajo el apelativo de poesía-escénica.

Afirmaba Brossa que, en su producción teatral, una obra siempre lo ha conducido a otra y que sin las anteriores, no podría haber realizado la siguiente<sup>42</sup>. Si *Sord-mut* se alza como referente a la hora de analizar los diversos territorios hacia los que apuntan los ballets de *Normes de mascarada* – y en consecuencia los de *Troupe*, ¿qué obras preceden a *Sord-mut*? Se ha de recordar que fue el interés de Brossa por el movimiento el que lo llevó de la poesía al teatro. Y que será precisamente la escenificación el medio que le permita añadir a sus poemas unas posibilidades plásticas que, a priori y en opinión del propio poeta, leídos no tienen<sup>43</sup>. Las obras que surgen de tal propósito parecen dibujar, según las palabras de Brossa, una evolución unívoca. Pero, ante un esquema tan sencillo, surgen diversas dudas: ¿Puede hablarse de manera cronológica de dicha evolución? Si se centra la atención en las diversas formas que adquiere su teatro ¿Se puede decir que existe un factor determinante que lo llevó a ir probando nuevas fórmulas? y, por último, ¿es posible extraer este factor del análisis de sus obras? El estudio de la obra de Brossa desde el año 1938 hasta el año 1948, incluso hasta 1950, muestra que toda su producción está compuesta por múltiples matices que dificultan la precisión y contradicen, en cierto sentido, las palabras del poeta. Uno de los elementos que rompen con la evolución lineal descrita por Brossa es su obra *El cop desert: somni escènic en dos actes i 5 quadres* escrita en el año 1944. Una pieza que el poeta no menciona en el texto "Entrevista con Joan Brossa" en el que habla de sus primeras obras teatrales como "poemas-teatro" interpretadas por actores, compuestas mediante diálogos cruzados, y de las acciones-espectáculo como una investigación diferenciada surgida unos años después – en este texto cita el año 1947 – como consecuencia de

---

<sup>41</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.43.

la experimentación en materia teatral. Brossa no matiza que en *El cop desert* (1944) ya aparecen extractos que están desarrollados a modo de pequeñas acciones o acotaciones que no interfieren en la evolución "argumental" de la obra. La conclusión sería que en esta primera pieza ya está presente el germen de las muy diversas fórmulas teatrales con las que Brossa experimentó a lo largo de toda su producción escénica.

En lo que se refiere a la escena, del mismo modo que su obra teatral está ya latente en los sonetos, o incluso en sus imágenes hipnagógicas, el origen de la constatación del escenario está ya presente en *El cop desert*. En esta obra, los bocetos dibujados por el poeta, en los que ordena los diversos elementos que componen la escena, apuntan hacia esa dirección [Fig.36]. Aún así, si bien los dibujos verifican el interés de Brossa por la estructuración del espacio en el que se desarrolla la obra, todavía lo hacen, en cierto modo, de manera abstracta. Una abstracción, o indeterminación, que contrasta de manera abrupta con las trabajadas escenografías de sus ballets.

Del mismo modo que en *El cop desert* aparecen perfiladas las investigaciones teatrales del poeta, Gimferrer y Sacristán consideran que los elementos de la evolución de Brossa hacia lo teatral están ya de alguna manera presentes en su obra poética anterior. Gimferrer incluso afirma que "molt sovint – principalment en un llibre com *Em va fer Joan Brossa, Poemes civils* o *El Saltamartí* – la poesia d'en Brossa conté acotacions escèniques; sembla que es produeixi el trànsit del poema a l'escenari"<sup>44</sup>. Tránsito que se materializa en los ballets. Las primeras obras de *Normes de mascarada* fueron escritas entre 1948 y 1950, en 1954 el resto. Con la diferencia de no estar escritas en verso, algunas de las piezas de *Normes de mascarada* son prácticamente iguales a algunos de los poemas que forman *Em va fer Joan Brossa*. Eso sí, las de 1954, no las escritas entre 1948 y 1950. Desde esta perspectiva sí que puede decirse que *Em va fer Joan Brossa* marca un punto de inflexión en la obra de Brossa, al menos en lo que respecta a las obras

---

<sup>44</sup> P.GIMFERRER, "Pròleg" en J.BROSSA, *Calç i rajoles*, op.cit., p.5.

de *Normes de mascarada*. Lo cierto es que los ballets de 1948-1950, sobre todo los primeros, son mucho más complejos formalmente que los elaborados en 1954. Tanto la acción como la configuración de la escena es más "barroca", más de "cartón piedra". Para decirlo en palabras del propio Brossa, "las realidades transfiguradas" de las primeras piezas de *Normes de mascarada* se convierten en "encuadres de la realidad" tras la experiencia de *Em va fer Joan Brossa*. Parece como si la escritura de esos poemas le hubiese ayudado a ser consciente del cambio de "soporte" existente entre la página y el escenario.

Si *Em va fer Joan Brossa* fue entendido como "pura fotografía de la realidad", los ballets creados a partir de dicho libro podrían ser "fotografías de lo real" sometidas a una narratividad no lineal, formada por múltiples elementos combinados entre sí. El resultado: unas obras compuestas por innumerables matices, casi imperceptibles por lo sutil de sus formas ya que su función principal es la de conseguir una conjunción perfecta entre las muy diversas capas que forman las piezas. Capas que son seleccionadas y dispuestas las unas sobre las otras por el poeta, en ocasiones tras arrancarlas de su contexto e incrustarlas en otro diferente para acabar por manipularlas y sesgarlas, vaciándolas de su significado original mediante un procedimiento que recuerda, de nuevo, al collage. Un proceso artístico que Brossa aplica del siguiente modo: parte de un esquema clásico como es el del ballet para acabar por convertirlo, a través de la incorporación de constantes elementos de detonación, en otra cosa bien distinta.

Por mucho que el ballet se preste, por sus particularidades, a la reflexión sobre el movimiento y el espacio, ¿qué llevó a Brossa a decantarse por la creación de este tipo de obras? En los días de la formación del grupo, asegura Joan Josep Tharrats, los miembros de Dau al Set sentían una viva atracción por el mundo del ballet<sup>45</sup>. Lo observaban desde la parte más alta del

---

<sup>45</sup> J.J.THARRATS, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Edicions del Cotal, Barcelona, 1982, p.216.

quinto piso del Liceo<sup>46</sup>, al que, según Arnau Puig, accedían corriendo escaleras arriba para poder conseguir, de este modo, el lugar más óptimo desde el que poder observar el espectáculo<sup>47</sup>. Entre las preferencias, este último menciona las óperas de Richard Wagner y, sobre todo, los ballets<sup>48</sup>. Cronológicamente hablando, los diez primeros ballets que Brossa escribió datan de 1948-1950. Es decir, pertenecen, más o menos, a la época a la que se refiere Tharrats. Los 39 restantes, que junto a los diez anteriores forman *Normes de mascarada*, los escribió en 1954. Será diez años después, en 1964, cuando el poeta elabore las 18 piezas que agrupó en *Troupe*. En un artículo publicado en *La Vanguardia*, con fecha del 6 de julio de 1996, se recogen unas declaraciones de Brossa en las que el poeta asegura que los guiones de danza se le ocurrieron hace años, "a raíz de la presencia en el Liceo de los restos de los ballets de Diaghilev"<sup>49</sup>.

Cierto. La programación del Liceo de aquellos años muestra cómo, en efecto, los ballets rusos del Coronel de Basil realizaron 20 funciones en la primavera de 1948. En las de 1949 y 1950, sin embargo, fue el Ballet de Montecarlo del Marqués Cuevas el encargado de representar 17 funciones en el Gran Teatro. En 1951, 1952 y 1953, por el contrario, harían lo propio el Ballet de la Ópera de París, el de Nueva York – con Jerome Robbins en el elenco – y el Internacional de Londres, respectivamente. Y no sólo eso. Además, de la época a la que se refiere Tharrats, Brossa conservaba diversos programas de mano entre los que destacan los siguientes espectáculos: el de *El lago de los cisnes* con coreografía de Marius Petipa y decorado y vestuario de Konstantin Korovine con fecha del 21 de abril de 1948, el del Gran Ballet de Montecarlo, mencionado anteriormente, de la primavera de 1949 y, finalmente, el del ballet *Tristan fou* de Salvador Dalí, con coreografía de André Egleusky, música de Paul Bowes y

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Entrevista personal a Arnau Puig, 18 de octubre de 2010.

<sup>48</sup> *Ídem.*

<sup>49</sup> S.FONDEVILA, "Una mirada a las facetas escénicas de Brossa en las salas alternativas", *La Vanguardia*, 6 de julio de 1996, Barcelona, p.52.

decorados y vestuarios del propio Dalí, con fecha del 28 de mayo de 1949. En lo que respecta a años posteriores a la disolución del grupo Dau al Set, sobresalen programas tan diversos como el de Jerome Robbins y su Ballets USA que llevaron a cabo, en 1959, *El concierto o los peligros de todos* con música de Chopin, *L'apres-midi d'un faune* con música de Debussy, *N.Y. Export*, *Op.Jazz* con música de Robert Prince y la pieza *Moves* que estaba compuesta por diversas piezas de ballet en silencio. ¿Un ballet en silencio? ¿Qué rige, entonces, el movimiento de los bailarines? ¿Su propia inercia? El título así lo hace sospechar.

Afirma Tharrats que los miembros de Dau al Set, tras su asiduidad al Liceo, empezaron a creer en un ballet en el que los músicos y pintores pudiesen conservar su rango de creadores, sin ningún tipo de sometimiento de una disciplina artística sobre la otra. Esta determinación, añade, los llevó a ensayar con los guiones escritos por Brossa la posibilidad de unos ballets sin música, puramente visuales<sup>50</sup>. "Uns llibrets per a ballet de Joan Brossa han caigut a les nostres mans" escribía Tharrats en 1948, en el número de noviembre la revista *Dau al Set*. Unas piezas entre las que se encuentra "Gomintoc" – perteneciente a *Normes de mascarada* – y que Tharrats describía en los siguientes términos: "el poeta branda les formes més punyents amb el seu *Gomintoc*. Descorre la cortina en un món de misteri insondejable, perpetu, amb les seves insospitades metamòrfosis de moviments i colors. Cada escena és una lliçó de prestidigitació: assenyala el joc però no la trampa ni l'engany, mentre una pansa corrobora el màxim silenci de les coses dites"<sup>51</sup>. ¿Movimientos y colores? ¿Cuál era, entonces, la labor de Ponç y Cuixart en esas obras en las que trabajaron de forma conjunta? ¿La escenografía y el vestuario? Resulta difícil determinarlo ya que la única prueba gráfica que Tharrats aporta, en su libro *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, es una pequeña ilustración de lo que, según él, es un boceto de Ponç para dos de los personajes de la pieza "Sargantana" (1948-1950) del conjunto *Normes de*

---

<sup>50</sup> J.J.THARRATS, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, op.cit., p.216-218.

<sup>51</sup> J.J.THARRATS, "Hi ha també el ballet", *Dau al Set*, núm.3, noviembre de 1948, Barcelona, p.23.

*mascarada*<sup>52</sup>.

Sea como fuere, ante la posibilidad de que, en efecto, esos ensayos llegasen a producirse, otra de las dudas que surge es: una vez advertida la supuesta importancia del músico, ¿por qué se decantaron por la creación de unas piezas sin música? ¿Será que compartían la opinión vertida por Tharrats en su artículo "Hi ha també el ballet"? En él, tras afirmar que "Massine és potser avui dia la figura més interessant del ballet", destaca de éste el hecho de que "ha preferit sempre la col·laboració dels pintors a la dels músics"<sup>53</sup>. Ha provat tota classe d'experiències amb *fauves*, cubistes i surrealistes". Además, tras considerar que la música es "tan sols un element complementari", asegura que Massine l'ha trobada ja resolta en les partitures de Tchaïkowsky, en les de Wagner, Beethoven, Brahms o Berlioz"<sup>54</sup>. Sin embargo, puede que la razón se encuentre más bien en que los guiones de Brossa son mudos. Esto es, los personajes que los poblan, salvo en contadas ocasiones, no dialogan ni emiten palabra alguna, ocupados como están en la ejecución de continuos movimientos. No obstante, puede influir, también, la poca importancia que, al parecer, Brossa concede a la música en estas piezas. De esta forma lo argumenta Eduard Planas al sostener que, a pesar de denominarlos ballets, el poeta no construye

---

<sup>52</sup> J.J.THARRATS, *Picasso i els artistes catalans en el ballet, op.cit.*, 1982, s.p. El único indicio de una circunstancia semejante a la apuntada por Tharrats es un manuscrito titulado "El camí de la fortuna: peça en un acte per a un teló de Joan Ponç" (1947) que se conserva en la Fundació Joan Brossa. Sin embargo, finalmente, Brossa acabó incluyendo esta pieza en la obra "Els quatre elements. Opereta sense música" y, además, tal y como se recoge en las líneas que preceden a la versión publicada, el poeta sustituyó a Ponç por Miró: "l'autor concep el teló del primer acte pintat per Joan Miró en l'estil de les 'pintures salvatges'; com també imagina els figurins del Gos, del Xai i del Cavall dissenyats pel mateix artista". J.BROSSA, "Els quatre elements. Opereta sense música" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965, op.cit.*, p.157.

<sup>53</sup> Este sería el caso de Joan Miró y su *Jeux d'enfants*, ballet en un acto, con coreografía de Léonide Massine, libreto de Boris Kochno, música de Georges Bizet y escenografía y diseños del propio Miró. La premiere tuvo lugar el 14 de abril de 1932 de la mano de los Ballets Rusos del Coronel de Basil en Montecarlo. El ballet se estrenó en el Liceo de Barcelona el 18 de mayo de 1933.

<sup>54</sup> J.J.THARRATS, "Hi ha també el ballet", *op.cit.*, p.23.

coreografías ni otorga especial interés a la música con la que los bailarines han de realizar los movimientos<sup>55</sup>.

El análisis de las piezas, por el contrario, puntualiza en cierto modo esta afirmación, al tiempo que matiza, también, el supuesto carácter exclusivamente visual de las obras. Ciertamente, tal y como señala Planas, que la música no parece determinar cómo han de moverse los bailarines – tampoco el resto de personajes. Por el contrario, no puede obviarse que la presencia de la música, así como la de diversos sonidos, ruidos, es una constante, al menos, en los primeros ballets de *Normes de mascarada* (1948-1950). Una presencia que disminuye en los de 1954 para acabar casi por desaparecer en los de *Troupe* (1964). Así pues, entre las escritas en 1948 y 1950, por ejemplo en las citadas "Gomintoc" y "Sargantana", así como también en "Moment musical" y "Un princep resta sorprès d'un cigne que es transforma en una donzella" la música es integrada en la obra de la siguiente manera: en la primera, algunos de los personajes tocan al violín una sola nota de manera persistente<sup>56</sup>; en la segunda un trompetista ejecuta su partitura atento al director de orquesta<sup>57</sup>; en la tercera, la acción transcurre mientras suena *Momento musical*<sup>58</sup> de Franz Schubert<sup>59</sup> y, en la cuarta, y última, un personaje que toca la flauta parece generar el sonido pero al quitarse el instrumento de los labios, la música sigue sonando<sup>60</sup>. Por el contrario, entre las de 1954 hay dos que muestran una peculiaridad que, posteriormente,

---

<sup>55</sup> E.PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, 2002, p.118.

<sup>56</sup> J.BROSSA, "Gomintoc" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.453-454.

<sup>57</sup> J.BROSSA, "Sargantana" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.456.

<sup>58</sup> En el manuscrito de la obra se especifica que es el *Momento musical* núm.2 de Schubert el que suena.

<sup>59</sup> J.BROSSA, "Moment musical" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.460-461.

<sup>60</sup> J.BROSSA, "Un princep resta sorprès d'un cigne que es transforma en una donzella" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.458-459.

será muy repetida en otras piezas de teatro irregular – éste sería el caso de las *Accions musicals*. Singularidad que se refiere al hecho de que el poeta ha pensado en la posibilidad de crear sonidos empleando para ello los recursos de la escena. Así ocurre en los ballets "El bosc dorment" y "Tardor" en las que un colchonero bate un montón de lana situado en el centro de la escena como colofón final de la obra<sup>61</sup> y unos madereros dan inicio a la obra serrando un tronco de árbol con una sierra de mano<sup>62</sup>, respectivamente. De esta forma, además, el sonido, o el ruido, han sido integrados en la acción. Circunstancia que se repite en algunas de las obras de *Troupe* como "Dansa", en la que un cazador dispara tiros al aire<sup>63</sup>, o "Horrors als museus", donde, desde la parte derecha de la escena, son disparados tres tiros casi simultáneos que rompen tres botellas de champán<sup>64</sup>. Finalmente, el silencio más absoluto hace acto de presencia en la obra "Trio" en la que una bailarina y un bailarín danzan en escena, solos primero, juntos después, y todo bajo una total ausencia de sonido. Un sigilo, por otro lado, que dos flechas que pasan de derecha a izquierda de la escena, con un intervalo de cinco segundos entre una y otra, se encargan de perturbar<sup>65</sup>.

Sea por el interés manifiesto de Brossa por la música, sea por su afirmación acerca de que sus obras o bien tienen una influencia directa de ésta o bien son su contrapeso<sup>66</sup>, el hecho es que Xavier Fàbregas sostiene que los ballets de Brossa son una propuesta a los músicos que

---

<sup>61</sup> J.BROSSA, "El bosc dorment" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.471.

<sup>62</sup> J.BROSSA, "Tardor" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica. 1945-1954, op.cit.*, p.474.

<sup>63</sup> J.BROSSA, "Dansa" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983, *op.cit.*, p.12.

<sup>64</sup> J.BROSSA, "Horrors als museus" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983, *op.cit.*, p.18.

<sup>65</sup> J.BROSSA, "Trio" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983, *op.cit.*, p.15.

<sup>66</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates, op.cit.*, p.125.

trabajaban en su misma dirección<sup>67</sup>. El poeta no llega a confirmar tal afirmación. Por el contrario, al referirse a sus acciones musicales Brossa sí que le comentaba a Jordi Coca que fueron unas obras de circunstancias, surgidas como consecuencia de contactos con músicos, sobre todo con músicos. Pero, ¿a qué músicos se está refiriendo el poeta?

"De ese grupo de músicos que se reunían en el instituto francés bajo el nombre de Círculo Manuel de Falla", afirma Brossa, "conocí a Delás, Cercós y Mestres Quadreny. Nos hicimos muy amigos y compartimos la admiración por Wagner. Cercós iba a poner música a mi primer ballet, aún inédito, escrito en 1948, *Gomintoc*, y que iba a estrenar la compañía Juan Tena. A lo largo de estos años Mestres Quadreny ha musicado poemas míos. En 1964 estrenamos la primera obra catalana de teatro musical, *Suite Bufa*, que se representó en Burdeos, dentro del Festival Sigma en 1966. Un año más tarde, y a raíz de esta obra, escribí el *Concert Irregular* (Concierto irregular), con el cual Carles Santos debutó como compositor y se inició en mi forma de hacer teatro musical, y que con el tiempo ha ido adaptando a su temperamento"<sup>68</sup>.

¿Ballet?, ¿Teatro musical?, ¿un concierto irregular?, ¿Qué clase de evolución es ésta? Sin duda, aquella que parte de los ballets para acabar por desembocar en las *Accions musicals*. Un conjunto de obras, estas últimas, entre las que se encuentran *Satana* (1962), *Concert en tres temps per a representar* (1964), *Suite bufa* (1966), *Concert irregular* (1967), *Satanel-la* (1968), *Recital de flauta* (1968), *Recitàlia* (1968), *Lapsus* (1976), *Parèntesi* (1976), *La professora de flauta* (1977)<sup>69</sup>, *Molèstia* (1977) o la acción musical para televisión *El pianista y la flautista* (1978), en las que Brossa colaboró con los músicos Josep M. Mestres Quadreny, primero, y Carles Santos, después<sup>70</sup>. Que Mestres Quadreny ofreciese el papel de pianista a Santos para el

---

<sup>67</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.34.

<sup>68</sup> J.BROSSA, *Añafil 2*, *op.cit.*, p.157.

<sup>69</sup> La flautista de esta obra era Barbara Held.

<sup>70</sup> Estas 12 acciones musicales están recogidas en J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978*, *op.cit.*, p.281-326.

estreno en 1966 de *Suite bufa*<sup>71</sup> es el origen de la relación creativa entre este último y Brossa, que se materializó con la composición musical que Santos creó para la acción musical *Concert irregular* (1967)<sup>72</sup>.

No cabe duda que las acciones musicales tienen una relación más directa con la música que los ballets. No en vano, a diferencia de lo que ocurre en las acciones musicales, en los ballets la colaboración con los músicos ha tenido lugar años después de haber creado las obras<sup>73</sup>. Aún así, del primer conjunto de *Normes de mascarada*, que el poeta escribió entre los años 1948-1950, tan sólo una pieza fue musicada. Se trata, tal y como aseguraba Brossa, de "Gomintoc", para la que, ante una remota posibilidad de montaje de la obra, Josep Cercós elaboró una composición en el año 1954<sup>74</sup>. Y dice Brossa que remota porque la obra nunca llegó a representarse. Es más, en una carta sin fecha ni destinatario en la que el poeta reflexionaba sobre el por qué la pieza nunca se llevó a cabo, Brossa dedicaba estas palabras a explicar su relación creativa con el músico: "Veient que m'és imposible d'assistir al concert d'homenatge a l'amic Josep Cercós, no vull que falti el meu nom a la llista de records i presències (...) Les obres que projectavem no vam aconseguir de veure-les llestes, perquè si bé la música i la poesia són una bona finalitat, en aquells moments teníem mal camí. Jo escrivia en català i ell treballava amb un piano que li saltaven les teclades"<sup>75</sup>.

Precisamente "Gomintoc" era la obra que mencionaba Tharrats, aquella que evocaba cuando se refería a la elaboración conjunta entre Brossa, Ponç y Cuixart en los primeros ballets del poeta. No obstante, Tharrats la describía como la representación de un mundo misterioso, insondable, en el que es constante la metamorfosis de movimientos y colores. ¿Movimientos y

---

<sup>71</sup> *Suite bufa* se estreno en La Ricarda (casa de los Gomis en el Prat de Llobregat) en 1966 bajo la dirección de Lluís Solà, con Terri Mestres (bailarina), Anna Ricci (cantante) y Carles Santos al piano.

<sup>72</sup> Brossa escribió *Concert irregular* para Carles Santos y Anna Ricci.

<sup>73</sup> J.COCA, *Joan Brossa oblidar i caminar, op.cit.*, p.54.

<sup>74</sup> J.BROSSA, "Gomintoc" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.453.

<sup>75</sup> Nota escrita por Joan Brossa sin destinatario y sin fecha. Fundació Joan Brossa.

colores que ya estaban presentes en la obra?

Por el complejo ejercicio de composición llevado a cabo por el poeta en sus ballets, así como por el hecho de que Brossa imaginó cada uno de los elementos de esas piezas, puede resultar chocante la supuesta colaboración de Ponç y Cuixart en sus primeras obras de *Normes de mascarada* – aquellas realizadas entre 1948 y 1950. Las trabajadas escenografías que éstas muestran, y que parecen totalmente influenciadas por aquellos ballets que el poeta pudo observar en el Liceo, no ayudan a disipar las posibles reticencias. En todo caso, el hecho de que los ballets dispongan, ya sobre el papel, de todas las partes integrantes, ¿debería haber sido razón suficiente para que Brossa considerase innegociable la estructura original de las obras?

En un texto titulado "S'aixeca el teló" el poeta, si bien calificaba la escenografía de Miró para el ballet *Jeux d'Enfants* (1932?) como una aportación fantástica, puntualizaba que el pintor se había quedado en la frontera<sup>76</sup>. Se refería Brossa al hecho de que aunque el carácter vanguardista de la propuesta era incuestionable, la ejecución de la obra no ponía en tela de juicio el concepto clásico de ballet. ¿Ocurrirá lo mismo en los ballets escritos por el poeta?

A principios de los años 60, Josep M. Mestres Quadreny se planteó la posibilidad de crear una composición musical para algunos de los textos poéticos de Brossa<sup>77</sup>. Ante la petición del músico, el poeta se decantó por facilitarle tres piezas de ballet: "Roba i ossos", "Petit diumenge" y "Vegetació submergida", todas pertenecientes a *Normes de mascarada* y, a diferencia de aquellas en las que al parecer colaboró con Ponç y Cuixart, escritas en 1954. En el año 1961 realizaría Mestres Quadreny la composición de la primera pieza, en 1962 las de las otras dos. Fue entonces, empujado, quizá, por el deseo de evitar que a sus obras les ocurriese lo que, a su juicio, le ocurría al ballet *Jeux d'enfants*, cuando Brossa propuso a Joan Miró la

---

<sup>76</sup> J.BROSSA, "S'aixeca el teló", 20 de noviembre de 1994, texto inédito, Fundació Joan Brossa.

<sup>77</sup> Entrevista personal realizada a Josep M. Mestres Quadreny el 23 de enero de 2009.

elaboración de las escenografías y vestuario<sup>78</sup>. El pintor aceptó el encargo pero puntualizó que comenzaría a trabajar cuando hubiese una fecha firme de estreno, día que nunca llegó<sup>79</sup>.

A raíz de esta primera experiencia, y frente a la imposibilidad de ver los ballets en escena, Brossa y Mestres Quadreny comenzaron a replantearse la relación entre música y texto. La consecuencia más directa de esta nueva actitud serán las anteriormente citadas acciones musicales que ambos elaboraron de manera conjunta<sup>80</sup>. En dichas obras, en una línea semejante a la planteada por Tharrats y sustituyendo al pintor por el poeta, la pretensión era la de romper con esa máxima según la cual la relación entre la poesía y la música se debe reducir a una cuestión de subordinación de un lenguaje a otro<sup>81</sup>. Su primer ensayo en esta dirección fue una ópera en tres partes<sup>82</sup> titulada *Satana* (1962)<sup>83</sup> en la que la selección y disposición de los sonidos era tarea del músico y la construcción de la escena del poeta. En esta obra los actores no debían salir dispuestos únicamente a cantar y bailar, ya que era a través de la acción como debían generarse los sonidos<sup>84</sup>. ¿Prefiguración de la posterior "acción musical"? Al parecer así es porque algo semejante ocurre en las acciones musicales en las que, tal y como apunta Xavier

---

<sup>78</sup> Este dato aparece recogido en J.BROSSA, "S'aixeca el teló", *op.cit.* Dato igualmente confirmado por Josep M. Mestres Quadreny en la entrevista personal anteriormente citada.

<sup>79</sup> Dato extraído de la entrevista personal realizada a Josep M. Mestres Quadreny.

<sup>80</sup> *Ídem.*

<sup>81</sup> J.M.MESTRES QUADRENY, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007, p.42.

<sup>82</sup> J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978, op.cit.*, p.283. Brossa aclara que la denominaron ópera porque en aquel momento todavía no sabían cómo calificarla.

<sup>83</sup> Ésta es la fecha aportada por Brossa en el sexto volumen de sus obras completas. En J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978, op.cit.*, p.287. Sin embargo, Josep M. Mestres Quadreny en su libro *Tot recordant amics*, señala el año 1960. En J.M.MESTRES QUADRENY, *Tot recordant amics, op.cit.*, p.41. Teniendo en cuenta que el planteamiento en torno a las relaciones música-texto partieron de los ballets musicados por Mestres Quadreny en los años 1961 y 1962, la fecha aportada por Brossa se ajustaba más a la realidad.

<sup>84</sup> X.FÀBREGAS, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, La Magrana, Barcelona, 1994, p.51.

Fàbregas, Brossa obliga a los intérpretes a una "actuación integral"<sup>85</sup>. Una actuación integral que en *Suite bufa* (1966) gira en torno a un elemento clave: el piano, y cuya presencia se hace fundamental en *Concert irregular* (1967). Podría decirse que, en esta segunda obra, Carles Santos, que fue quien escribió la composición, profundizó en lo que, en referencia a *Suite bufa*, Mestres Quadreny había calificado como la constatación del sentido teatral del músico en la manipulación de su instrumento<sup>86</sup>. Y aún más. En *Concert irregular*, tal y como se ha comentado en el capítulo anterior, Santos procede en el cuadro titulado "Homenatge a Vietcong" a afeitarse con una afeitadora eléctrica. Este gesto del músico no sólo supone una sustitución de "instrumentos" sino que, además, el ruido que el pianista hace surgir de la afeitadora muestra como, en efecto, era la acción la que debía generar el sonido.

El hecho de que tanto *Suite bufa* como *Concert irregular* respondan a la etiqueta de acciones musicales puede inducir a pensar que en éstas, a diferencia de lo que sucede en los ballets o en la ópera *Satana*, el punto de partida no ha sido un esquema clásico. A pesar de ello, unas y otras comparten una característica que las hace asemejarse. Ésta no es otra que la vital importancia que en todas ellas tiene la acción. Una cualidad, por otro lado, inherente a toda la producción escénica de Brossa, al menos a la más experimental, y que está ya presente en aquella primera pieza teatral de 1944, *El cop desert*, y de un modo más consciente en las *Accions-espectacle* en las que, en efecto, el poeta ha remarcado su importancia al incluir en la etiqueta que las define la palabra "acció". Este interés de Brossa por "el potencial de l'acció comuna" es una de las razones esgrimidas por Eduard Planas a la hora de asegurar que el poeta se adelantó a planteamientos como el happening<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.35.

<sup>86</sup> X.FÀBREGAS, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, *op.cit.*, p.56.

<sup>87</sup> E.PLANAS, "La poesia de l'escena" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.195.

Si en las acciones musicales una de las intenciones de Brossa era la de generar sonidos con los recursos de la escena, la del músico sería justamente la opuesta. Es decir, Mestres Quadreny entiende que la pretensión de estas obras es la de introducir la acción en la música y no la música en la acción. En este sentido, el músico argumenta que "si durante siglos se había trabajado poniendo música a un texto teatral ahora se trataba de poner teatro en un texto musical". De esta convicción, afirma, surgieron algunas piezas como *Conversa* y *Concert per a representar*<sup>88</sup>. En ellas, el resultado sería muy semejante al de *Suite bufa* que Mestres Quadreny describe de la siguiente manera: "La música i la acció s'interpenetren diluint-se en un espai únic on es fa difícil, si no impossible, de destriar els límits entre la música i la poesia"<sup>89</sup>. Una conformidad, por otro lado, a la que recurre el propio Brossa al referirse a *Concert irregular*, cuya composición musical es de Carles Santos, en el programa de mano que el poeta escribió con motivo de la representación de la obra en el Teatro Romea de Barcelona el 7 de octubre de 1968. Así pues, Brossa se manifestaba en los siguiente términos: "Malgrat que el compositor opina que el piano esdevé un moble inútil en l'evolució de la música contemporània; malgrat que el poeta no creu gens important de posar música en un text; i malgrat que en el modern teatre musical el teatre s'envileix o desapareix del tot, a l'aventura de l'espectacle que veureu es fusionen la música i l'acció, que, de certa manera, passa a substituir la lletra"<sup>90</sup>. ¿Una cohesión que es posible gracias a que, a diferencia de los ballets, las acciones musicales fueron realizadas de manera conjunta y no musicadas después?

Si el proceder común en la elaboración de las acciones musicales responde a la fórmula

---

<sup>88</sup> J.M.MESTRES QUADRENY, "Del Club 49 al Grup Instrumental Català" en M.GUERRERO (ed.), *Carles Santos ¡Viva el piano!*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006, p.89.

<sup>89</sup> J.M.MESTRES QUADRENY, "Accions musicals" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.308.

<sup>90</sup> J.BROSSA, "Concert irregular, segons l'autor" en *Vivàrium*, op.cit., p.103. Texto redactado por el poeta para el día del estreno de la obra en el Teatro Romea .

"anem per camins diferents, però sempre ens trobem en el punt d'arribada"<sup>91</sup> planteada por Brossa, distinto es el caso de los ballets musicados por Mestres Quadreny. En estos últimos, el músico parte de un texto previamente escrito y por lo tanto la posibilidad de una absoluta independencia de ambos lenguajes se ve potencialmente amenazada. Asimismo, Mestres Quadreny ha de tener necesariamente en cuenta el texto, de otro modo el tiempo musical y el de la acción no se corresponderían<sup>92</sup>. En definitiva, en estos tres ballets, al ser el músico quien previamente pidió las obras a Brossa, el punto de partida ha de ser irremediamente el texto<sup>93</sup>.

En las acciones musicales, entonces, al ser diferente el proceso de creación, el resultado debe ser, en consecuencia, distinto y, por lo tanto, la semejanza entre ambas formas de expresión más rotunda. Ahora bien, el 19 de marzo de 1967 Jacques Dupin le escribe una carta a Brossa en la que le comenta cómo no ha conseguido convencer al compositor Francis Miroglio sobre la posibilidad de representar *Suite bufa* en la Fondation Maeght de Saint Paul de Vence. En la misiva, Dupin explica al poeta cuáles han sido las razones esgrimidas por Miroglio en su negativa. Entre ellas destaca, sobre todo, el convencimiento del director de las *Nuits* de la Fundación de que la obra debería representarse en un teatro y no al aire libre y que, por eso, proponía esperar a que el teatro de la Fundación estuviese construido. Quizá el compositor tuviese esa percepción sugestionado por el testimonio de unos amigos suyos que vieron el estreno de *Suite bufa* en Burdeos – la pieza se estrenó en el Festival Sigma II en el año 1966. Sea como fuere, de la simple lectura de la obra, y de la composición musical, también podría extraerse la misma conclusión ya que Dupin coincidía con Miroglio en la necesidad de un verdadero escenario, con sus cortinas y todo su ritual. Además, el poeta francés, tras destacar que la sátira de *Suite bufa* viene motivada por la burla a la que Brossa somete a las formas

---

<sup>91</sup> J.M.MESTRES QUADRENY, *Tot recordant amics, op.cit.*, p.42.

<sup>92</sup> Hecho confirmado por el propio Josep M. Mestres Quadreny en la entrevista personal realizada el 23 de enero del 2009.

<sup>93</sup> Entrevista personal realizada a Josep M. Mestres Quadreny el 23 de enero de 2009.

clásicas, se muestra tajante al afirmar que factores como el espacio exterior, la noche, el decorado natural de los pinos o la arquitectura moderna de la Fundación, podrían disminuir notablemente el humor feroz que desprenden sus hallazgos escénicos. Pero aún hay más. Dupin se detiene también en la música y advierte a Brossa que, a pesar de que le ha gustado mucho, la parte del poeta, es decir, el humor y la poesía, estarían peligrosamente comprometidas y la obra se desequilibraría<sup>94</sup>. ¿La creación conjunta no garantiza, entonces, la armonía entre ambos sistemas? El dictamen de Dupin así parece evidenciarlo.

Finalmente, un año después de la carta de Dupin, una de las acciones musicales de Brossa se representó en la Fondation Maeght. Eso sí, no *Suite Bufa* sino *Concert irregular*. Como ya se ha comentado con anterioridad, los tres ballets musicados por Mestres Quadreny no corrieron la misma suerte y nunca llegaron a escena. En fin, la composición de "Roba i ossos" sí que llegó a estrenarse años después, concretamente en 1988, pero en forma de concierto bajo la dirección de Franz-Paul Decker e interpretada por la Orquesta Ciutat de Barcelona<sup>95</sup>. Otras obras de *Normes de mascarada y Troupe*, sin embargo, sí que fueron representadas. Este es el caso de las piezas "Moment musical" (1948-1950) y "Torna el nocturn" (1954) – ambas de *Normes de mascarada* – que, con música de Joan Guinjoan y coreografías de Consol Villaubí, se llevaron a cabo en la Fundació Miró de Barcelona de la mano del Ballet Experimental de l'Eixample en el año 1980<sup>96</sup>. O de "Sargantana" (1948-1950), "La mosca de bronze" (1948-1950), "Diana" (1954), "La nit" (1954) y "Torna el nocturn" (1954) – todas pertenecientes a *Normes de*

---

<sup>94</sup> Carta de Jacques Dupin a Joan Brossa, Sallèles, 19 de marzo de 1967, Fundació Joan Brossa.

<sup>95</sup> Esta pieza se incluye en J.M.Mestres Quadreny, *Cop de poma 9. Música orquestral I* [Grabación sonora], Sabadell: La mà de Guido, 2009, cd, Ars Harmonica: AH198.

<sup>96</sup> "Actuaciones de la Fundació Joan Miró. Ballet Experimental de l'Eixample de Barcelona" en *La Vanguardia*, 25 de junio de 1980, p.55. El primer guión de ballet, "Gomintoc", que abre el conjunto de *Normes de mascarada* en el primer volumen de las obras completas del poeta, Brossa lo dedica precisamente a Consol Villaubí. En J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.453.

*mascarada* – que, junto con las obras "M.M", "Horrors als museus", "Saurina", "Moviment per a orquesta" y "Censurat" – todas de 1964 y recogidas en *Troupe* – fueron ejecutadas por el Colectivo La Porta en una velada que, bajo el título *Brossa a la porta*, tuvo lugar en la Sala Becket entre el 17 y el 28 de julio de 1996 con motivo del Festival Grec<sup>97</sup>. Días antes del estreno, Montserrat Colomé, directora y coreógrafa junto con Ana Eulate y Ona Mestre, admitía en unas declaraciones a *La Vanguardia* que no había sido fácil trabajar con los ballets de Brossa, sobre todo porque éstos carecen de música. Aún así, la ausencia de ese elemento, a-priori fundamental, les permitió constatar, ya en los ensayos, que en esas obras "el gesto imponía mucho"<sup>98</sup>.

No cabe duda de que el resultado de *Brossa a la porta* debió de ser convincente a tenor del Premio Especial de la Crítica Teatral de Barcelona con el que fue galardonado el espectáculo ese mismo año. El poeta, por el contrario, no acabó de quedar contento con el resultado. De esta forma, en una apreciación en la que viene a insistir en uno de los aspectos apuntados por Dupin, Brossa, aunque se mostraba profundamente agradecido por la iniciativa, consideraba una lástima que las obras no se hubiesen podido representar en un teatro de verdad. A este respecto, argumentaba que si en su obra se habla de un telón y no hay telón, se habla de una bambalina y no la hay, ¿en qué quedará una obra de la que no hay referencia?<sup>99</sup> Esa preponderancia del ornamento teatral, así como esa necesidad espacial que emana de los ballets, ¿no hace que, en cierto sentido, una parte del teatro irregular del poeta se aleje de las expresiones performativas de las que supuestamente fue precursor?

El desencanto mostrado por el poeta respecto a esas representaciones es una sensación

---

<sup>97</sup> Programación de la Sala Becket del año 1996. La información también está recogida en S.FONDEVILA, "Una mirada a las facetas escénicas de Brossa en las salas alternativas", *op.cit.*, p.52.

<sup>98</sup> Palabras de Montserrat Colomer recogidas en S.FONDEVILA, "Una mirada a las facetas escénicas de Brossa en las salas alternativas", *op.cit.*, p.52.

<sup>99</sup> *Ibid.*

compartida por Pere Gimferrer. Entre las razones de este último se encuentra la convicción de que en muy raras ocasiones controló Brossa plenamente qué debía hacerse con esas piezas. En consecuencia, Gimferrer, que asegura haber visto algunas de las puestas en escena, se muestra convencido de que no eran lo que podía desprenderse de la lectura de las obras. Esto ocurría, en su opinión, porque Brossa no era nunca el director de escena. Por lo tanto, resolvía, no daban todo lo que podían dar<sup>100</sup>. Además, Gimferrer señalaba, también, a las condiciones generalmente desfavorables en las que se llevaron a cabo, a lo que añade que fueron representadas de manera muy tardía en la vida de Brossa y con unos actores acostumbrados a otro tipo de teatro<sup>101</sup>.

Si en los ballets de Brossa todo está perfectamente indicado, característica, por otro lado, propia de un guión<sup>102</sup>, éstos no deberían, a-priori, presentar dificultades al poeta a la hora de llevarlos a escena. Además, él mismo aseguraba que su teatro requería una forma muy sencilla, muy correcta, prácticamente fotográfica<sup>103</sup>. No obstante, Brossa, ante la pregunta de si nunca había pensado en dirigir una película, se mostraba tajante al sostener que "jamás se me ha ocurrido dirigir cine, ni teatro"<sup>104</sup>. ¿Cuál era entonces el problema? El poeta lo tenía claro: al hecho de que las obras no interesaban a los actores porque no hablaban, ni a los bailarines porque no bailaban, se le sumaba la falta de un director que entendiese por dónde iban los tiros<sup>105</sup>.

Desde luego, Brossa estaba convencido de que un buen director de escena tenía la posibilidad de completar las piezas de ballet que él había elaborado. Es más, en una nota aclaratoria que precede a las obras de *Troupe*, el poeta afirma que "l'autor fa avinent que, a parer

---

<sup>100</sup> P.GIMFERRER, "Conferència inaugural", *op.cit.*, p.13.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Se ha de recordar que Brossa denominó a estas obras con el apelativo de "guiones de ballet".

<sup>103</sup> M.IBARZ, "Salir de la jaula del lenguaje", *op.cit.*, p.32.

<sup>104</sup> C.VITALE, "Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo", *op.cit.*, p.35.

<sup>105</sup> M.MILIAN BATISTA, "Joan Brossa, la contrafigura de l'oficialitat", *El Temps*, núm.228, 1988, Valencia, p.69.

seu, un bon director d'escena té la possibilitat de completar aquestes peces en el sentit d'afegir picant teatral a la idea bàsica, lírica o combativa, que esdevé el suport de l'acció"<sup>106</sup>. A modo de ilustración de tal convicción, Brossa recurre a la pieza "Les sirenes" (1954) de *Normes de mascarada* en la que un fuerte olor a menta, un goteo y una humareda constituye toda la acción<sup>107</sup>. El poeta, tras admitir la dificultad de la ejecución de la obra, motivada por su absoluto carácter visual, señalaba que bien hecha y cronometrada quedaría perfecta. Pero la pregunta sigue siendo la misma, ¿quién era ese director que podría haberla llevado a cabo? Brossa no albergaba duda alguna: ése habría sido Vsevolod Emilievic Meyerhold<sup>108</sup>. En un sentido figurado, claro está, ya que al hecho de que el actor y director de teatro ruso fue fusilado un decenio antes de la creación de la obra, se le debería añadir que es ésta una posibilidad que se antoja difícil de imaginar, bien por la distancia geográfica existente entre ambos creadores, bien por la divergencia de los respectivos contextos artísticos.

A pesar de todo, tal y como advierte Jordi Coca, a Brossa "li agradava de citar sempre que podia Meyerhold, tot insinuant que potser en el gran actor i director rus hi podríem trobar les claus de dur a l'escena el seu teatre"<sup>109</sup>. No es de extrañar teniendo en cuenta que Meyerhold argumentaba que, si bien el dramaturgo escribe la obra y dispone en ella a los personajes, es el director el que ha de situar todos los elementos en escena. Certeza que lo llevaba a sostener que vista la pieza sobre el escenario todo adquiere un tinte diferente al del papel, por mucho que los dramaturgos se empeñen en insistir que así se había escrito y así debería representarse<sup>110</sup>. El

---

<sup>106</sup> J.BROSSA, "Nota" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965, op.cit.*, p.7.

<sup>107</sup> J.BROSSA, "Les sirenes" en *Teatre complet. Vol.1, Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.480.

<sup>108</sup> AA.VV, "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía", *op.cit.*, s.p.

<sup>109</sup> J.COCA, "Poesia escènica" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.281.

<sup>110</sup> V.E.MEYERHOLD, "El arte del director de escena" (1927) en V.E.MEYERHOLD, *Meyerhold: textos teóricos*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2008, p.252.

papel del dramaturgo ha de ser, por tanto, y según su opinión, el de un trabajador activo cuya misión es proporcionar a los directores tan sólo esbozos incompletos<sup>111</sup>. Los guiones de ballet de Brossa, incluso en aquellos en los que cada elemento está indicado con suma precisión, encajan, según la insinuación del poeta acerca de la necesidad de un director de escena, así como por el carácter colectivo de alguno de ellos, en las peculiaridades enumeradas por el director ruso. En este sentido, podría decirse que estas obras de Brossa adquieren diversos niveles de lectura. Uno en el que la obra y la autoría quedan salvaguardadas y otro en el que la obra deviene esbozo y el autor acaba por diluirse tras la creación colectiva. Circunstancia que hace que del mismo modo que el escenario lo aleja, este giro lo vuelve a acercar a esas fórmulas performativas con las que aparentemente su teatro irregular establece ciertos vínculos.

Ahora, no es únicamente que a Brossa le sedujese la idea de que alguien como Meyerhold llevase a escena su teatro, sino que, además, el poeta pudo descubrir en los planteamientos teatrales del director ruso el amparo de un discurso teórico que ratificase las diversas investigaciones escénicas con las que había experimentado<sup>112</sup>. Fue éste, de todos modos, un hallazgo que tuvo lugar al final del camino, puede que a la mitad, pero no en el punto de partida. En este sentido, que Brossa se "reconociese" en los textos de Meyerhold, que "reconociese" en ellos a su teatro, incluso, induce a pensar que de la lectura de dichos escritos podría desprenderse cómo le hubiese gustado a Brossa explicar su poesía escénica. Pero, ¿en qué se "reconoció" exactamente el poeta? y, además, ¿son realmente las teorías escénicas de Meyerhold una herramienta útil a la hora de explicar el teatro irregular de Brossa?

El poeta, que aseguraba en una entrevista encontrar fascinante a Meyerhold, que lo

---

<sup>111</sup> V.E.MEYERHOLD, "De Meyerhold contra el Meyerholdismo", de la conferencia inédita pronunciada el día 14 de marzo de 1936 en Leningrado, en V.E MEYERHOLD, *Meyerhold: textos teóricos, op.cit.*, p.317.

<sup>112</sup> Brossa conservaba en su biblioteca personal los libros de Meyerhold *Le théâtre théâtral* editado por Gallimard en 1963 y *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral* editado por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1986.

consideraba un gran director, recordaba de manera especial un *Hamlet* del director ruso en el que, según cuenta Brossa, Meyerhold cortó el texto, metió todas las escenas dentro de un sombrero, y después fue sacando los trozos al azar. "Quedó un *Hamlet* como un cuadro cubista"<sup>113</sup> afirmaba fascinado el poeta<sup>114</sup>. Naturalmente, la anécdota relatada por Brossa incluye todos los ingredientes necesarios para cautivar al poeta. La acción de cortar y pegar, esto es la yuxtaposición propia del collage, y encima, el azar como ese elemento caprichoso que determina el orden narrativo de la acción. No hay que olvidar que el poeta, en esa certeza de que no siempre se da una transformación de lo real en poético, buscaba "atrapar" esos ballets que se suceden en la calle, impresionar esas acciones aleatorias en el papel tal y como su mirada, guiada por el azar, las había capturado. Quizá por ello Brossa encontraba hermosa la frase de Meyerhold "el teatro no es la realidad de la calle, es la realidad teatral que hace sentir unos sentimientos verdaderos"<sup>115</sup> que, ciertamente, supone una vuelta de tuerca a su convicción.

Pero no se detienen aquí las analogías entre uno y otro. Unas similitudes, por otro lado, que se refieren a aspectos tan variados como la formación de los actores, el interés por el movimiento o la fascinación por las artes parateatrales. En lo que respecta a los actores, la importancia otorgada al gesto de éstos por parte de Meyerhold<sup>116</sup> sería el paradigma idóneo para los protagonistas de las obras del poeta. El hecho de entender el cuerpo humano como un instrumento de expresión, encaja a la perfección con unas obras a las que acompañan el calificativo ballet. Piezas, no obstante, construidas, principalmente, a través del movimiento de

---

<sup>113</sup> AA.VV, "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía", *op.cit.*, s.p.

<sup>114</sup> Brossa puede estar refiriéndose a que Meyerhold viajó en 1936 a París y pidió a Picasso que le realizase unos bocetos para un *Hamlet* con el que quería inaugurar su nuevo teatro. Se ha de decir que Meyerhold nunca llevó a cabo "su" *Hamlet*. J.A.HORMIGÓN, "Cronología" en V.E MEYERHOLD, *Meyerhold: textos teóricos, op.cit.*, p.35.

<sup>115</sup> AA.VV, "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía", *op.cit.*, s.p.

<sup>116</sup> V.E.MEYERHOLD, "Primeros ensayos de un teatro estilizado" en V.E.MEYERHOLD, *Teoría teatral, Fundamentos*, Madrid, 2003, p.52.

los actores. Y es que, otro de los puntos coincidentes entre el poeta catalán y el director ruso es la firme apuesta por un espectáculo que apele a la visualidad. Del mismo modo que las palabras se dirigen al oído, argumentaba Meyerhold, la plástica se dirige al ojo<sup>117</sup>. El papel del actor, no obstante, adquiere un matiz más complejo que el de un simple instrumento ejecutor de distintos movimientos.

La sensación que embargó a Brossa tras ver las primeras representaciones públicas de su obra teatral ha quedado recogida en una serie de cartas que el poeta envió a Antoni Tàpies a principios de los años 50. En éstas, Brossa pone el acento en diversas cuestiones, destacando sobre el resto el papel desempeñado por los actores en las piezas. De hecho, el poeta, que se muestra convencido de que el teatro es como un pequeño estado donde cada uno debe cumplir su misión, le confiesa a Tàpies que en una de las obras los actores, todos del Institut del Teatre, "professionals entre els amateurs, varen fallar bastant"<sup>118</sup>. Algo lógico, por otra parte, ya que el poeta reconoce que "m'en faig perfecte càrrec: l'obra era tan diferent de les que acostumen a fer!"<sup>119</sup>. Y es precisamente en esa frase en la que Brossa parece encontrar la clave. En efecto, la importancia de la preparación del actor era tal para el poeta que, en un conjunto de sentencias breves conservadas en la Fundació Brossa, llegaba a afirmar, rotundo, que "formar actors és més important que construir un teatre nacional"<sup>120</sup>. En consecuencia, puede deducirse que, entre muchas otras cuestiones, Brossa bien pudo valorar la posibilidad de Meyerhold de trabajar con unos actores instruidos en sus teorías escénicas, en "su" teatro al fin y al cabo.

Meyerhold trabajó en su teatro con las reglas de la biomecánica. Unas reglas para las que "la gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son los

---

<sup>117</sup> "Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios. Las palabras se dirigen al oído; la plástica al ojo". V.E. MEYERHOLD, *Teoría teatral, op.cit.*, p.52.

<sup>118</sup> Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 18 de abril de 1951, Fundació Joan Brossa.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Conjunto de máximas y sentencias breves conservadas en la Fundació Joan Brossa, 19XX.

materiales útiles" aunque sólo lo serán "si se introducen, como materias accesorias, en el curso de la *biomecánica*, materia fundamental e indispensable de cualquier actor"<sup>121</sup>. Y es que, en opinión del director ruso, "el defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica"<sup>122</sup>. Ahora, Meyerhold nunca explicó de manera sistemática en qué consistía la nueva teoría, porque, de hecho, no se concibió teóricamente sino a través de la práctica. De todos modos, podría decirse que el fundamento de dicha técnica escénica, basada en un lenguaje físico-gestual, se encontraba en la organización de los movimientos del actor sobre la escena<sup>123</sup>. ¿Esto quiere decir que los movimientos, lejos de ser indiscriminados, debían tener una función concreta? Al parecer así es. De esta forma, en el teatro de Meyerhold el movimiento sustituye en un momento dado a la palabra, "allá donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza"<sup>124</sup>; o, dicho de otro modo, "gracias a la mímica y a los movimientos del actor, regidos por el dibujo musical, lo ilusorio se vuelve real, lo que flotaba en el tiempo, se materializa"<sup>125</sup>. En el de Brossa, por el contrario, sobre todo en aquellas obras más experimentales, y de modo especial en los ballets, el movimiento de los actores es el factor que hace posible la creación de un ambiente poético que ha de trascender al espacio reducido de la página en blanco<sup>126</sup>.

A lo largo del invierno de 1921-1922, Meyerhold, encerrado en el Teatro Sohn de Moscú, se empleó a la tarea de formar actores para su propia compañía y, al tiempo, a la investigación sobre el campo de la biomecánica actoral. El resultado: el rechazo a toda

---

<sup>121</sup> V.E.MEYERHOLD, "El actor y el futuro de la biomecánica" (1922) en *Meyerhold: textos teóricos*, *op.cit.*, p.232.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.231-232.

<sup>123</sup> C.VIZCAÍNO., "Nota biográfica sobre Meyerhold" en V.E.MEYERHOLD, *Teoría teatral*, *op.cit.*, p.19.

<sup>124</sup> V.E. MEYERHOLD, *Teoría teatral*, *op.cit.*, p.155.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>126</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", *op.cit.*, s.p.

ornamentación escénica, rompiendo, de este modo, con el eco de la escena a la italiana<sup>127</sup>. Esto es, la construcción de la escena mediante "un método arquitectónico y no pictórico, como en el viejo teatro"<sup>128</sup>. De hecho, el director ruso consideraba que "únicamente ha de figurar en escena una 'construcción' que sirva al actor en su interpretación"<sup>129</sup>. Para Brossa, sin embargo, la necesidad del escenario, del escenario a la italiana para más exactitud, se torna inapelable, al menos en sus ballets. En este sentido, en el texto "Entrevista con Joan Brossa", el poeta asegura que es este elemento el que concede una mayor plasticidad a la obra porque es a través de la intervención del escenario como sus obras alcanzan la tan anhelada "cuarta dimensión del poema"<sup>130</sup>.

Pero así ocurre que, a partir de la puesta en escena de la obra *El profesor Bubus* en enero de 1925<sup>131</sup>, Meyerhold no sólo se aproxima a un nuevo realismo mediante el uso de una escena en la que predominan objetos reales, e incluso cierto lujo<sup>132</sup>, sino que, además, vuelve a ceder importancia a la palabra y esto se manifiesta en su interés por los textos<sup>133</sup>. ¿Es esta inquietud de Meyerhold por la palabra, por el texto, otra de las particularidades que lo acercan al teatro de

---

<sup>127</sup> C.VIZCAÍNO, "Nota biográfica sobre Meyerhold", *op.cit.*, p.19.

<sup>128</sup> V.E.MEYERHOLD, "Primeros ensayos de un teatro estilizado" en *Teoría teatral*, *op.cit.*, p.54.

<sup>129</sup> C.VIZCAÍNO, "Nota biográfica sobre Meyerhold", *op.cit.*, p.19.

<sup>130</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Brossa", *op.cit.*, s.p.

<sup>131</sup> Esta obra forma junto a *El mandato*, *El inspector*, *¡Qué desgracia ser inteligente!*, *La chinche* y *El baño*, obras de Faiko, Erdman, Gogol, Griboiedov y Maiakovski, "el núcleo de espectáculos plenos, obras de madurez en que la biomecánica ha alcanzado un desarrollo, flexibilidad y riqueza considerables". J.A.HORMIGÓN, "Meyerhold y el trabajo teatral" en V.E MEYERHOLD, *Meyerhold: textos teóricos*, *op.cit.*, p.383.

<sup>132</sup> Quizá fue éste, el que se refiere a la escena, un criterio oscilante ya que en el año 1936 Meyerhold aseguraba que "La ambientación escénica ha de ser fácilmente comprensible. Debe limitarse a los elementos estrictamente indispensables. La fantasía del espectador es la que tiene que completar el cuadro". V.E.MEYERHOLD, "La composición espacial del espectáculo" (1936) en *Meyerhold: textos teóricos*, *op.cit.*, p.331.

<sup>133</sup> C.VIZCAÍNO, "Nota biográfica sobre Meyerhold", *op.cit.*, p.21.

Brossa? ¿Brossa, que se definía a sí mismo como poeta, y a sus obras escénicas como "teatro poético sin verso"<sup>134</sup>? En efecto, Brossa defendía que en su poesía escénica "toda la fuerza recae sobre el factor sorpresa y el lenguaje más que en la intriga. En todo caso, el lenguaje es el verdadero elemento catalizador de personajes y situaciones"<sup>135</sup>. A través del diálogo en aquellas obras que responden a géneros tradicionales, mediante una escritura que dibuja el movimiento de los personajes en las de carácter más experimental.

Brossa estaba empeñado en no renunciar, en sus ballets, al escenario, al escenario a la italiana. Este pudo ser uno de los motivos por los que las tres piezas musicadas por Mestres Quadreny nunca llegaron a representarse. Además, según apunta el propio músico, aquellos que podían llevarlas a escena funcionaban en una órbita demasiado lejana a la suya<sup>136</sup>. Fue en aquel momento cuando, en palabras de Mestres Quadreny, desearon seguir haciendo obras de tipo "convencional" como óperas o ballets<sup>137</sup>. Y en este sentido las acciones musicales que realizó junto a Brossa fueron, en su opinión, una respuesta a su escepticismo sobre las posibilidades que el lenguaje musical ofrece a la renovación de espectáculos muy definidos formalmente<sup>138</sup>. No obstante, pese a matizar que el ballet ofrece mayores posibilidades que la ópera, por el predominio de los aspectos visuales que lo caracteriza, Mestres Quadreny considera que si uno quiere mantenerse dentro del género puede renovar la música pero sin salirse del cuadro. Si no, concluye el músico, la renovación es parcial. Además, si no se da un cambio de lugar, apunta, ¿cómo se va a dar una auténtica renovación? En definitiva, Mestres Quadreny, a diferencia de lo expresado por Brossa, viene a reclamar, como algo imprescindible, un cambio de lugar porque

---

<sup>134</sup> J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *op.cit.*, p.51.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>136</sup> J.M.MESTRES QUADRENY, "Joan Brossa, la música i jo", *Catalunya Música. Revista Musical Catalana*, núm.172, febrero de 1999, p.7.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> J.ABELLAN, "Mestres Quadreny, un compositor per als confins teatrals de la música" en *Estudis Escènics*, núm.22, marzo de 1983, p.23-35, p.29.

éste condiciona totalmente a la obra<sup>139</sup>. Pero, ¿necesitan los ballets del poeta un cambio de espacio para que se dé la transformación? ¿Realmente Brossa quería mantenerse dentro del género cuando creó sus ballets? ¿No era precisamente salirse del marco lo que ansiaba el poeta?

La afirmación de Mestres Quadreny, entonces, requiere una puntualización ya que puede que renunciases a crear obras de tipo "convencional" de manera conjunta, pero no lo hicieron a título personal. De este modo, en el año 1964, Brossa elaboró las piezas recogidas en *Troupe*, obras que guardan cierta analogía con aquellas que el poeta agrupó en *Normes de mascarada*. Brossa denominó con el término "ballets" a las obras de *Normes de mascarada* porque, según sus propias palabras, él no era teórico y por lo tanto, al pertenecer éstas a un género poco claro no sabía cómo denominarlas<sup>140</sup>. En opinión del poeta, el camino emprendido a través de las transformaciones a las que es sometido el ballet en *Normes de mascarada* apunta hacia *Troupe*. Así es como, para Brossa, las segundas tienen su precedente en las primeras<sup>141</sup>.

La duda de Brossa respecto a lo adecuado de la palabra "ballet" revela un cambio de registro respecto a otros de sus ensayos teatrales, cuando no un interés por advertir que estas obras tienen un denominador común que las hace semejantes. Pero, ¿en qué aspectos se sustentan dichos cambios? y ¿cuál es ese denominador común? El punto de partida lo constituye la palabra "ballet" empleada por Brossa para designar a estas piezas. Como ya se ha señalado con anterioridad, un arte como el ballet, que se expresa a través de la materialización del movimiento en el espacio, permite a Brossa explorar las posibilidades que este elemento ofrece a la configuración de su obra teatral. Hay que recordar que cuando el poeta se lanza a la aventura de la poesía escénica lo hace con la voluntad de buscar la cuarta dimensión del poema que para él la constituye el movimiento. Tampoco conviene olvidar que la palabra "ballet" conlleva, en primera instancia, la aceptación de todos los convencionalismos que caracterizan a

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> M.MILIAN BATISTA, "Joan Brossa, la contrafigura de l'oficialitat", *op.cit.*, p.69.

<sup>141</sup> J.BROSSA, *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, *op.cit.*, p.7.

dicha expresión artística. En este sentido, tal y como apunta Antonio Monegal, sobre la obra en general de Brossa si bien puede aplicarse también a los ballets, "els codis i normes convencionals són transgredits, però no ignorats. Perquè d'altra manera la intervenció difícilment podria ser interpretada"<sup>142</sup>. La aprobación de algunos de esos códigos es, según Fàbregas, el punto de partida de las investigaciones llevadas a cabo por Brossa tanto en *Normes de mascarada* como en *Troupe*. De hecho, considera que el objetivo principal del poeta en la elaboración de estos guiones es el de recuperar un género caído en la pura repetición de unas técnicas, con la intención última de incorporarlo al terreno de la investigación dramática<sup>143</sup>.

Xavier Fàbregas señala que dos son los elementos aceptados por Brossa en sus guiones: el escenario a la italiana – junto con todos sus elementos: bambalinas, decoraciones, cortinas de colores, escotillón, poleas...–, y los bailarines – protagonistas indiscutibles de una pieza de ballet<sup>144</sup>. Estos últimos, asegura, han asumido la técnica y los hábitos del género, ya que, a su parecer, sólo una vez llegado a este punto puede llevarse a cabo la destrucción o, dicho de otro modo, la transformación. Brossa, por su parte, atribuye la metamorfosis al escenario. "En el meu cas l'escenari era el mateix del teatre italià, però emprat d'una manera diferent". Circunstancia que, según sus palabras, "motivava resultats nous"<sup>145</sup>. Sin embargo Fàbregas considera que el elemento de desestabilización, ese que hace posible el desvío, radica en los personajes escogidos por Brossa para estas piezas. Es decir, a elementos característicos del ballet clásico como los *solo*, *tutti* o los *pas à deux*, el poeta incorpora protagonistas ajenos al género como personajes de la Commedia dell'Arte, señores de frac o figuras ataviadas con ropas de vivos colores, entre muchos otros<sup>146</sup>. Éstos, apunta Fàbregas, pueden llevar a cabo, incluso, acciones agresivas como

---

<sup>142</sup> A.MONEGAL, "La transgressió brossiana de les fronteres de la poesia", *op.cit.*, p.390.

<sup>143</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.34.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.79.

<sup>146</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.34.

batirse en duelo o disparar o algunas más cotidianas como azotar la lana de un colchón<sup>147</sup>.

En definitiva, en las obras de Brossa no ha desaparecido el bailarín. Aún así, su imagen, incluso cuando realiza los pasos de ballet mencionados, se encuentra bien lejos de resultar convencional. De hecho, es muy habitual que éste sea protagonista de acciones que poco o nada tienen que ver con los movimientos que le son propios. El vaivén al que es sometida esta figura en *Normes de mascarada*, no obstante, comienza ya a intuirse en algunas obras anteriores así como en algunas contemporáneas, si bien de una manera menos sistemática que en los guiones de ballet y con un cariz diferenciado. Así ocurre en *El cop desert* (1944) donde entre los personajes destaca un bailarín. En esta pieza, el personaje, que es una de las voces dialogantes, al mismo tiempo que habla, también baila y realiza piruetas. A su vez, en los dos guiones cinematográficos escritos por Brossa en el año 1948, *Foc al càntir* y *Gart*, la figura del bailarín, o mejor dicho el de la bailarina, está presente también. En ambos casos, el poeta ha prescindido del diálogo, hecho que origina que los personajes pasen a manifestarse de modo distinto.

Una bailarina en tutú es la figura que aparece en las secuencias 22, 23, 31 y 41 de *Foc al càntir*. Mientras en la 22 y 23 ésta se encuentra en una estación de tren de un pueblo, sentada en un banco del andén<sup>148</sup>, en la 31 un grupo de señores con sombrero de copa y abrigo negro, que salen de una estación de tren, la llevan en volandas<sup>149</sup>. Finalmente, en la secuencia 41 la bailarina aparece girando sobre sí misma<sup>150</sup>. En cambio, en *Gart*, Brossa ha situado en la secuencia 89 del film a una bailarina, vieja y ataviada con tutú, en una habitación, sentada y recortando antifaces de una tela negra que tiene entre las manos<sup>151</sup>. Desde luego, en ambos casos, de manera más clara incluso en *Gart*, la variación de la bailarina respecto a los cánones

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> J.BROSSA, "Foc al càntir" en *Vivàrium*, *op.cit.*, p.45.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> J.BROSSA, "Gart" en *Alfabet desbaratat*, *op.cit.*, p.17.

habituales es más que notable. Algo similar ocurre, también, en la acción-espectáculo que lleva por título *Els dies* (1947) en la que, al inicio, el espectador accede a una sala en la que hay numerosas parejas bailando sin música<sup>152</sup>. Que los que bailan no sean bailarines y el hecho de que lo hagan sin música, son otros de los medios a los que Brossa recurre para la configuración de sus piezas de ballet, de las que, según el poeta, iban saliendo cosas nuevas<sup>153</sup>. Los bailarines, han pasado de ser un personaje más de la obra – como sucede en los ejemplos aportados – a tener un mayor protagonismo en *Normes de mascarada*. En las piezas citadas son un pequeño matiz, un elemento más dentro del carácter coral de la obra. Ahora, por el contrario, se erigen como uno de los puntos de referencia, bien por su creciente presencia en las obras, bien por el calificativo "ballet" con el que Brossa las ha denominado. De hecho, ¿no deberían ser éstos, a priori, protagonistas esenciales de estas piezas?

Que los personajes de *Normes de mascarada* y *Troupe* sean casi en su totalidad unos personajes mudos<sup>154</sup>, otra de las características básicas del ballet aceptadas por el poeta, hace que la escenificación – y con ella todos los elementos que la forman – cobren un notable protagonismo, consiguiéndose lo que algunos han venido a denominar una mayor plasticidad en las obras. Entre éstos se encuentra Eduard Planas que asegura que aunque entre las claves de los ballets de Brossa están la atención al gesto y a la danza, lo que destaca sobre todo lo demás es la presencia del color<sup>155</sup>. Pere Gimferrer en clara alusión a ese interés del poeta por el color, uno de los aspectos subrayados igualmente por Tharrats en referencia a la pieza "Gomintoc", considera

---

<sup>152</sup> Fecha que aparece en el borrador que se conserva en la Fundació Joan Brossa.

<sup>153</sup> M.MILIAN BATISTA, "Joan Brossa, la contrafigura de l'oficialitat", *op.cit.*, p.69.

<sup>154</sup> La mayor parte de las obras son mudas, no hay diálogo como sí sucedía en las obras de teatro regular de los primeros años, a excepción de tres obras: "Pastoral" y "Fi de saturnal", las dos de 1948-1950 y "La casa somrient" de 1954. De todos modos, en ninguna se da lo que se entiende por diálogo. En la primera y tercera, un personaje dice una palabra y una frase sucesivamente y en la segunda los personajes cantan una canción.

<sup>155</sup> E.PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.364.

que este factor, junto con la concreción de la escena, tiene su precedente en las investigaciones teatrales de Joan Miró<sup>156</sup>. ¿En aquella obra en la que según Brossa, Miró se quedó en el frontera? Al parecer así es ya que Gimferrer asegura, en referencia a *Jeux d'Enfants* (1932), que las ideas estrictamente escénicas del pintor, a su juicio siempre plásticas y extraordinariamente innovadoras, anuncian muchas de las investigaciones emprendidas por el teatro de Brossa en el decenio siguiente<sup>157</sup>. Aún así, en el texto "Entrevista con Joan Brossa", donde el poeta admitía como válida la sensación de que en sus ballets el escenario lo producía todo, matizaba que, a pesar de ello, esas obras no eran lo que podrían denominarse "teatro plástico"<sup>158</sup>. Sin embargo, Joan Abellan considera que buena parte de la poesía escénica de Brossa, "por no decir toda, responde quizás como ninguna otra dramaturgia de la época a la categoría estricta de Teatre Visual". No en vano, Abellan asegura que "el teatro visual piensa en imágenes, no traduce en imágenes"<sup>159</sup>.

El teatro, o el poeta, las piensa; el pintor, las pinta. Por algo recurrió Brossa a Miró para la configuración de la escena, al menos en los tres ballets mencionados. En tal caso, ¿funciona ese "lienzo" en blanco sobre el que el poeta escribe las imágenes de los telones, decorados, cortinas u objetos de sus ballets como un marco conceptual, como un mero punto de referencia? En efecto, podría decirse que en los ballets del poeta, el color, el dibujo, así como la escenografía, no tienen únicamente la función de crear fondos trabajados, como los mencionados por Tàpies, ni tampoco la de ejercer de simple ornamentación de una superficie que, en palabras de Cabral de Melo Neto, debía ser receptáculo de lo dinámico. En los ballets de Brossa la propia superficie es dinámica. Por los decorados, telones y cortinas que suben y bajan,

---

<sup>156</sup> P.GIMFERRER, *Les arrels de Miró*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1993, p.154.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> [ANÓNIMO], "Entrevista con Brossa", *op.cit.*, s.p.

<sup>159</sup> J.ABELLAN, "Una introducción al teatro visual" en J.A.SÁNCHEZ (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, *op.cit.*, p.113-114.

por las constantes transformaciones de la escenografía, incluso por la participación directa de los actores en dicha transformación, todo, absolutamente todo, está enfocado a contribuir a la sensación de movimiento.

Un ejemplo de cómo el decorado no ejerce de simple fondo a la acción es la pieza "El combat" (1954) del conjunto *Normes de mascarada*. En ésta el poeta ofrece al espectador la visión de la acción desde diferentes ángulos. El tema principal de la obra es el duelo entre dos personajes que, vestidos de esgrimidor, luchan por una mujer. La acción se desarrolla sobre un fondo gris formado por tres ventanales. Tras estos últimos, se ve aparecer y desaparecer a una mujer que observa el transcurrir del combate. De pronto, un criado atraviesa de derecha a izquierda la escena. Se cierra en primer término una cortina marrón y tras una pausa y un episodio orquestal, el espectador ve atravesar al criado en dirección contraria a como lo había hecho antes. Se abre la cortina. Se repite la misma escena, pero invertida. Es decir, el espectador ve a la mujer de espaldas observando el combate, que transcurre tras los tres ventanales que ahora están situados en primer término. La obra concluye cuando uno de los esgrimidores se lleva triunfante a la mujer<sup>160</sup>. No es necesario, por tanto, renunciar al escenario para cambiar la actitud, o en este caso, la mirada del espectador frente a la obra porque, en ésta, la mirada del espectador se modifica desde el propio escenario.

En *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Jordi Coca advierte a Brossa cómo, en su teatro, cada cuadro adquiere importancia esencial, a lo que el poeta añade que así es, que ejercen la función de contrapuntos. Así pues, Brossa asegura que "ho vaig fer de manera que cada acte tinguis independència i representés dins el conjunt un punt divers d'una trajectoria. Equivalia a situar l'espectador en angles diferents davant el mateix horitzó"<sup>161</sup>. Aunque la obra "Combat" no se estructura a base de cuadros, cosa que sí sucede en los primeros ballets y también en algunos

---

<sup>160</sup> J.BROSSA, "El combat" en *Teatre complet. Vol.1, Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.484-485.

<sup>161</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates, op.cit.*, p.53.

de los escritos en 1954 y en unos pocos de 1964, en ella el poeta se ha valido de otro elemento, la escenografía, para conseguir un resultado semejante al descrito por él mismo.

Señala Jordi Coca que el teatro de Brossa, y en su opinión también el de Wagner, se construye básicamente a partir de la idea de un escenario con leyes propias, como si de una ilusión se tratara. Aunque puntualiza que tiene que darse, necesariamente, una correspondencia entre esas leyes y el resto de elementos escénicos como la escenografía, el movimiento, la dicción y la iluminación<sup>162</sup>. La obra "Combat" es el ejemplo de cómo la escenografía, a través de su dinamismo, puede trastocar, incluso amenazar, la cómoda y estática posición del espectador ante la obra. Además, otro de los elementos que contribuye a esa agitación es el constante ir y venir de la infinidad de personajes que inundan no sólo los ballets de Brossa, sino toda su producción escénica. En este sentido, en lo que se refiere a *Normes de mascarada* y *Troupe* su presencia es absoluta en prácticamente la totalidad de las piezas. Y no es de extrañar si se tiene en cuenta el manifiesto interés de Brossa por encadenar suites de múltiples acciones que, en sus ballets, se suceden, incesantes, sobre una escena construida a base de cortinas, telones, decorados o fondos pintados. Por ello no deja de ser sorprendente que en tres de las obras de *Normes de mascarada* escritas en 1954 el poeta haya prescindido de tan recurrente elemento. Este es el caso de la mencionada "Les sirenes" así como el de "Ballarina al nord" donde Brossa ha incluido en el título un elemento que luego no está en la obra ya que lo más parecido a una bailarina que hay en esta pieza son unas piernas que, destacadas en blanco sobre un fondo negro, realizan un *pas seul*<sup>163</sup>; o el de "El joves ocells", pieza en la que todo el peso de la obra recae

---

<sup>162</sup> J.COCA, "Poesia escènica", *op.cit.*, p.283.

<sup>163</sup> J.BROSSA, "Ballarina al nord" en *Teatre complet. Vol.I, Poesia escènica 1945-1954, op.cit.* p.472. La imagen que sugieren estas piernas que destacan sobre el fondo negro, recuerda al fotograma del film *Fox Movietone Follies of 1929* que fue publicado en el número de noviembre de 1929 de la revista *Documents*.

sobre unos juegos lumínicos que serán los encargados de crear un ballet de formas abstractas<sup>164</sup>.

En el resto de ballets la presencia de personajes es abrumadora. Éstos, si bien variados, también son, tal y como apunta José Antonio Sánchez, muy recurrentes en toda la producción teatral del poeta. Se está refiriendo Sánchez a "personajes de la *Commedia dell'arte*, personajes de circo, bailarines, personajes simbólicos (el hombre de rojo y el hombre de frac) o personajes históricos (como Frègoli)" de los que a Brossa le interesaba su "concreción física". Esto es, "actores que no interpretan papeles, sino que ejecutan acciones, muchas de ellas relacionadas con el transformismo, la prestidigitación y los recursos físicos y mecánicos de la escena"<sup>165</sup>. Aunque también hay en los ballets, así como en otras obras escénicas, otro tipo de personajes: aquellos que apenas están destallados, entre los que se encuentran figuras neutras que Brossa presenta como una vieja, una pareja de enamorados, un personaje, un adolescente, así como numerosos personajes ataviados con ropajes de todo tipo de colores de los que el autor no concede ningún dato excepto el del color de su indumentaria. Podría decirse, en consecuencia, que se encuentra aquí una diferencia sustancial entre el teatro de Brossa y el de Meyerhold. El interés del director ruso por el "diálogo interior" de los personajes, ese convencimiento de que como las palabras no alcanzan a decirlo todo, se hacen necesarios "los gestos, las poses, las miradas, los silencios" a la hora de determinar "la verdad de las relaciones humanas"<sup>166</sup>. Al fin y al cabo, para Meyerhold el cuerpo humano es un "instrumento de expresión" que, mediante sus movimientos escénicos, ha de "situar al espectador en la situación que le consienta adivinar las emociones de los personajes"<sup>167</sup>.

Esa aparente displicencia de Brossa hacía lo que Meyerhold denominaba "diálogo

---

<sup>164</sup> J.BROSSA, "Els joves ocells" en *Teatre complet. Vol.1, Poesia escènica 1945-1954, op.cit.* p.483.

<sup>165</sup> J.A.SÁNCHEZ, "Teatros y artes del cuerpo", *op.cit.*, p.67.

<sup>166</sup> V.E.MEYERHOLD, "Primeros ensayos de un teatro estilizado", *op.cit.*, p.52.

<sup>167</sup> *Ibid.*

interior" de los personajes, es una cualidad inherente no sólo a las piezas de *Normes de mascarada* y *Troupe*, sino que es un rasgo presente, también, en algunas obras de teatro regular, así como en los guiones cinematográficos. Entre estos últimos destaca el caso de *Foc al càntir* en el que, en la versión publicada, el poeta no aporta ningún nombre, como tampoco aclara cuál es la relación que une a los protagonistas. Sin embargo, sí lo hace en una versión preliminar del guión donde puede verse cómo, inicialmente, había otorgado a la chica el nombre de Lola. Además, en el manuscrito especifica que los dos hombres que aparecen en la acción junto con Lola son su marido y su prometido<sup>168</sup>. Posteriormente, en la versión definitiva, Brossa se encargó de borrar estos referentes. No en vano, como afirma Xavier Fàbregas, el propósito de no ingerencia en la interioridad, ignorada, de sus personajes, la mantendrá el poeta de modo casi constante en todas sus obras<sup>169</sup>.

El objetivo de Brossa con las obras de *Normes de mascarada*, también con las de *Troupe*, era el de crear unas piezas que pusiesen en tela de juicio el concepto clásico de ballet. Una convicción que mantiene intacta cuando, en los años 80, escribe un borrador de carta dirigido a Esteve Fàbregas i Barri en el cual, tras agradecerle el envío del libreto *Un canto a la il·lusió. Ballet con efectes màgics en tres quadros* – realizado por el propio Fàbregas y por Joan Bta. Bernat – y mostrarle su admiración y entusiasmo por un arte tan menospreciado en Cataluña como es el ballet, se muestra rotundo al afirmar que la renovación del ballet no radica en los temas o las evocaciones, sino en el lenguaje. Esta reflexión le sirve al poeta para, en el mismo borrador, cuestionarse si a ese cambio no debería acompañarlo un nuevo denominador y concluir que quien conozca sus guiones de ballet le comprenderá<sup>170</sup>. A través de las palabras

---

<sup>168</sup> J.BROSSA, *Foc al càntir*, manuscrito preliminar, Fundació Joan Brossa.

<sup>169</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.15.

<sup>170</sup> Borrador de carta de Joan Brossa a Esteve Fàbregas i Barri, 198X, Fundació Joan Brossa. Brossa hacía referencia a los temas o evocaciones, porque Fàbregas i Barri en su libro *El ballet clàssic català*, afirma que el calificativo clásico del ballet no excluye, ni las tendencias más modernas y

vertidas por Brossa en este borrador queda patente que la duda del poeta, ya a finales de los años 40, acerca de lo conveniente del término "ballet" para sus obras de *Normes de mascarada*, sigue intacta en los 80. Inmutable permanece también, la apuesta por la renovación emprendida en esas obras, asumiendo como válido el riesgo de un resultado alejado de los clichés del género al que, supuestamente, pertenecen. La intención del poeta: renovar el ballet abriéndolo a la expresión parateatral<sup>171</sup>.

Brossa, que en los años 50 ya intuía la inclusión de los géneros parateatrales en el ballet<sup>172</sup>, realiza un viaje a París en 1956. De aquella aventura surgirán las obras agrupadas en *Strip-tease i teatre irregular* escritas entre 1966 y 1967. En una nota previa a las obras el propio poeta explicaba que, en el momento de crear estos números de teatro, el autor había asistido a no más de media docena de sesiones de striptease, todas ellas en Francia. El denominador común de estas sesiones era, según Brossa, "la monotonía i la manca d'originalitat més absolutes". Después de dos intentos, asegura, fue en Burdeos donde le surgió la idea de explorar a fondo este medio de expresión que, aunque no se quiera admitir, apunta, "caracteritza la nostra època". A su vez, Brossa también deja constancia del desconocimiento de si algún poeta se ha dedicado a escribir striptease, así como de la nula documentación en España sobre el tema. Un hecho, concluye, que le ha llevado a servirse tan sólo de su imaginación<sup>173</sup>. Podría añadirse que de toda su experimentación escénica anterior, también.

En la breve introducción de Brossa a sus piezas de *Strip-tease* destacan, sobre el resto, dos matices particularmente interesantes. El primero, que el poeta denomina a los striptease

---

avanzadas, ni que el libreto pueda inspirarse en leyendas y costumbres del pueblo, ni las partituras de música popular. En E.FÀBREGAS I BARRI, *El ballet clàssic català*, Selecta, Barcelona, 1984, p.11-12.

<sup>171</sup> Declaraciones de Brossa recogidas en X.MONTANYÀ, S.PÀMIES, "Joan Brossa, poesia, teatre i cinema americà", *El Temps*, núm.107, 7 de julio de 1986, p.62.

<sup>172</sup> C.VITALE, "Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo", *op.cit.*, p.46.

<sup>173</sup> J.BROSSA, "Strip-tease i teatre irregular" en *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1966-1978*, *op.cit.*, p.202.

números de teatro y, el segundo, que ya en el título se ha encargado de puntualizar que esas obras son stripteases pero también piezas de teatro irregular. Ambos aspectos invitan a pensar que Brossa ha creado unas obras que, obviando la aceptación de los elementos básicos del género entre los que se encuentran el "nu (strip) i la provocació (tease)"<sup>174</sup> mencionados por Eduard Planas, giran en torno a las mismas investigaciones escénicas que el resto de obras de teatro irregular. Sólo así puede entenderse que en algunos de los *Strip-teases* no haya stripteasista y que otros sean prácticamente iguales a algunos de los ballets. Entre los ejemplos de lo primero, las obras "La veu", "A...B" o "X" y de lo segundo, la piezas "Striptease", en la que caen a modo de "lluvia" las ropas de una mujer y un zapato, muy semejante a la obra "La pluja" (1954) de *Normes de mascarada* en la que desde las bambalinas, y a intervalos de dos minutos, caen tres zapatos de hombre, o "Noël Noir" próxima al ballet "Mitjanit" (1964) de *Troupe* ya que en ambas en el escenario están los números dibujados del uno al 12, menos el 11 donde hay un hueco. En ambas obras el 11 lo lleva pintado en la espalda una stripteasista. En resumen, al estudiar ambas formas teatrales por separado, ballet y striptease, para ser confrontadas después, se revela en ellas una estructura pareja, un objetivo común.

En cierto modo, tanto los ballets como los stripteases responden a una excusa más que a un fin concreto. Tanto los unos como los otros ofrecen a Brossa un gran abanico de posibilidades en torno al desarrollo del movimiento pero, sobre todo, le permiten romper con un teatro enfermo de literatura<sup>175</sup>. Dicha intención coincide con la apreciación de que el público harto de la lentitud de las comedias habituales, reclamaba efectos rápidos y un diluvio de hallazgos escénicos<sup>176</sup>. Dictamen, este último, que pertenece a uno de los mayores referentes del poeta en

---

<sup>174</sup> E.PLANAS, "Poesia escènica o strip-tease" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, *op.cit.*, p.305.

<sup>175</sup> Declaraciones de Joan Brossa a Jordi Coca en J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.63.

<sup>176</sup> J.BROSSA, "Fases", *Diario Baleares*, Palma de Mallorca, 1 de diciembre de 1968, cita

materia teatral y artística: Leopoldo Fregoli (1867-1936)<sup>177</sup>. De esta forma, las múltiples sorpresas que inundaban los espectáculos del transformista italiano, así como la rapidez de sus acciones, fueron aplicadas por Brossa en sus guiones de ballet, pero también en otras obras como las acciones musicales o los propios stripteases<sup>178</sup>. Además, tampoco olvidará el poeta la atención a la cancamusa y al color que, junto con los otros dos elementos mencionados, considera el "quid" del teatro de Fregoli.<sup>179</sup> Estas peculiaridades atribuidas por Brossa al transformista lo llevaron a considerar el *fregolismo* como un arte burlesco y efectista, continuador de la Commedia dell'Arte y pionero del dinamismo del cine<sup>180</sup>.

Recurría Sebastià Gasch al predominio de la acción, la rapidez y la velocidad detectadas en *Concert irregular* (1967) a la hora de describir la sensación que lo había embargado al ver la obra representada en el Teatro Romea para, posteriormente, acabar destacando que Brossa había reconocido que la pieza había sido escrita bajo el signo de Fregoli. Es decir, bajo el influjo del transformista. Consideración, la del poeta, que bien podría aplicarse a todas sus obras de teatro irregular. De hecho, tal y como apunta Gasch en el mismo artículo, "Frègoli encarnó más de un millar de personajes de todos los géneros, tipos y especies". Y no sólo eso. El transformista fue, en palabras del crítico, "el rey del artificio", un artista cuya "auténtica personalidad se confundía

---

extraída de la reproducción del artículo en J.BROSSA, "Fases", *Vivàrium, op.cit.*, p.117.

<sup>177</sup> Brossa ha llegado a afirmar en más de una ocasión, que su máxima admiración en materia teatral son Meyerhold, la Commedia dell'Arte y Fregoli. Así aparece recogido en J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *op.cit.*, p.50.

<sup>178</sup> Afirma Xavier Fàbregas que Brossa entiende el striptease como "una nova modalitat de transformisme en la qual l'acte mateix de la transformació és efectuat a la vista de l'espectador". X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.39.

<sup>179</sup> Así se lo menciona Brossa a Tàpies cuando al hablarle del libro, con el título *Frègoli*, que iban a realizar juntos, el poeta le dice al pintor que no olvide que el "quid" del teatro del transformista es: la rapidez, la sorpresa, la cancamusa y el color. Carta de Joan Brossa a Tàpies, julio de 196X, Fundació Joan Brossa.

<sup>180</sup> J.BROSSA, "Frègoli" en *Vivàrium, op.cit.*, p.110-111.

en la batahola de personajes reflejados por sus transformaciones"<sup>181</sup>. Precisamente. ¿No disuelve Brossa su "auténtica personalidad" tras los personajes en sus obras de teatro irregular, más incluso que Fregoli, al no ejecutar él mismo sus propias piezas?

Hablaba Brossa de la Commedia dell'Arte que, junto con Meyerhold y Fregoli, constituía su máxima admiración en materia teatral<sup>182</sup>. Pero, ¿cómo funciona este tercer referente en sus ballets? ¿Y en aquellas obras teatrales de carácter más experimental? Desde luego, algunos de los ballets de Brossa comparten con la Commedia dell'Arte los personajes. Pero mientras que la Commedia dell'Arte "no se basa en creaciones originales para los personajes de cada nueva elaboración dramática, sino que el personaje, en la fijeza de su máscara, existe previamente a la trama escénica"<sup>183</sup>, las obras de Brossa desafían esa adherencia ubicando a esos personajes fuera de su contexto habitual y haciéndolos significar de modo diferente. Ahora bien, esos personajes, tal y como están empleados por el poeta, siguen conservando su máscara ya que, del mismo modo que le ocurre a Christopher Lee en el film *Umbracle*, éstos arrastran, inevitablemente, la huella de aquellos rasgos que en su origen los caracteriza.

Formalmente hablando, los guiones de ballet de Brossa comparten con los *scenari* su carácter referencial. Las piezas del poeta también tienden "a la lógica de la narración tanto como a la lógica de las acciones en las que ésta descansa" y se acercan, del mismo modo que los *scenari*, "a otros documentos de notación"<sup>184</sup>. Por el contrario, la diferencia radica en que los *scenari* de la Commedia dell'Arte no incluían el diálogo, lo que no quiere decir que fuesen obras mudas, tal y como ocurre con los ballets, sino que el diálogo, que era secundario en la obra,

---

<sup>181</sup> S.GASCH: "De los Chesterfield a Frégoli, pasando por Joan Brossa" en *Destino*, núm.1622, 2 de noviembre de 1968, p.67.

<sup>182</sup> J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *op.cit.*, p.50.

<sup>183</sup> A.I.FERNÁNDEZ VALBUENA, *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Fundamentos, Madrid, 2006, p.XXXIV.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.XXIV.

tenía lugar después, con la representación, mediante la improvisación de los actores<sup>185</sup>.

Tal y como señala David George, Brossa no utiliza la Commedia dell'Arte como un modelo a imitar, sino como un mecanismo voluble. Según su criterio, el poeta mantiene el elemento lúdico que conecta de manera directa con ese género teatral. Sin embargo, argumenta, los temas propios de la Commedia dell'Arte no son los centrales en la obra de Brossa. En todo caso, concluye, lo que el poeta encuentra en dicha fórmula teatral es un enlace con el mundo del transformismo, del carnaval y de la improvisación que, según su criterio, son un claro reflejo de la identidad humana que Brossa liga íntimamente a la cultura popular<sup>186</sup>.

Los personajes de las obras de teatro irregular de Brossa, tales como Pierrots, Arlequines y Colombineas rescatados de la Commedia dell'Arte, coexisten con un constante ir y venir de trapezistas, funambulistas, malabaristas, acróbatas, clowns y augustos. En estas referencias circenses que tan a menudo salpican la obra del poeta, Jordi Jané encuentra la evidencia de la conexión emotiva y conceptual que Brossa mantenía con el circo<sup>187</sup>. ¿Con el circo? Pues sí. El teatro de acción de Brossa, sostiene Jané, experimenta con el ilusionismo y el music hall, géneros marginales y heterodoxos que, apelando a los precedentes de Meyerhold y Brecht, el poeta considera que había que instalar en el primer piso de las artes escénicas, en armónico concubinage con el circo<sup>188</sup>. Y he aquí el otro punto de comunión entre Brossa y Meyerhold que, tal y como se ha comentado anteriormente, se manifiesta en el interés común por un arte de atracción, de movimiento, de espectacularidad y fiesta que encuentra su mejor expresión en el circo o el music hall<sup>189</sup>.

En esta inclinación, como en otras muchas cosas, argumenta Joan M. Minguet Batllori,

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.XX.

<sup>186</sup> D.GEORGE, "Joan Brossa and the Commedia dell'Arte" en *Anales de la literatura española contemporánea*, núm.20, 1995, p.334.

<sup>187</sup> J.JANÉ, "Brossa, pista i escenari", *Avui*, 4 de mayo de 2001, Barcelona, p.46.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> V.E.MEYERHOLD, *Teoría teatral, op.cit.*, p.17.

"Brossa continuava sent avantguardista. Perquè, ni que sigui de passada, vull recordar que el cinema, el *music-hall*, el circ, la màgia i d'altres espectacles similars ja havien estat reivindicats i aclamats per membres destacats de l'avantguardisme històric. Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Amedée Ozenfant, Salvador Dalí, Picasso, Le Corbusier, Duchamp i tants d'altres havien vist en aquestes manifestacions símptomes molt evidents de modernitat; en revistes com *Nord-Sud* o *L'Esprit Nouveau*, per posar dos exemples significatius, hi ha articles on s'encasta el món del circ, del cinema o del *music-hall* amb alè de l'avantguarda"<sup>190</sup>. En este sentido, el poeta, como ya había hecho antes que él Sebastià Gasch, apostó por la síntesis entre alta cultura y cultura popular<sup>191</sup>. No será de extrañar entonces que la proclama "l'art per a 'élites' és una sinistra farsa. No hi ha majoria vulgar, ni hi ha minoria selecta. Només hi ha sensibles i insensibles"<sup>192</sup> de Gasch, pueda tener su equivalente en la menos sutil "els intel·lectuals – els nostres intel·lectuals – consideren aquests gèneres perifèrics, com els pallasos, el circ, la prestidigitació ... com subgèneres, com un art subnormal. I no arribarem enlloc si continuem així"<sup>193</sup> pronunciada por Brossa. De hecho, tal y como señala Minguet Batllori, "les concomitàncies entre tots dos personatges eren múltiples: el circ, la màgia, el cabaret, el music-hall, el cinema... tots dos se sentien fascinats per la poesia que emana o pot emanar dels escenaris, o de les pantalles. O de les pistes de circ"<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "L'ofici de l'espectador" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, op.cit., p.189.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> J.JANÉ, J.M.MINGUET BATLLORI, "Sebastià Gasch i el món del circ" en J.JANÉ; J.M.MINGUET BATLLORI, *Sebastià Gasch, el gust pel circ: antologia de textos*, El Mèdol, Tarragona, 1998, p.20.

<sup>193</sup> Esta sentencia, pronunciada por Brossa en un coloquio sobre Charlie Rivel y la figura del payaso en el I Festival de Cornellà en el año 1984, está recogida en J.VILA I FOLCH, "Festival Internacional de Pallasos", *Avui*, 22 de marzo de 1984.

<sup>194</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "Brossa, Gasch i la fascinació per la poesia en escena" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, op.cit., p.273.

Sebastià Gasch quería acercar el circo a la alta cultura, no para despojarlo del carácter popular que le era intrínseco y que tanto admiraba, sino para dotarlo de una nueva mirada conceptual<sup>195</sup>. A su vez, Brossa no se detuvo en la mera defensa de lo que él mismo denominaba "artes parateatrales". En efecto, el poeta se dedicó, también, a "llogar el més selecte amb el més popular, l'alta cultura amb els fenomens literaris i de l'oci més integrats en els gustos massius. I això era reblar el clau de l'avantguarda fins a extrems poc compartits fins i tot per alguns dels personatges que, des de la minoria, defensaven el Brossa poeta o el Brossa dramaturg o el Brossa plàstic"<sup>196</sup>. Así pues, en lo que respecta a su poesía escénica, esta cualidad del poeta responde a aquello que Minguet Batllori ha definido como "la plena inserció d'unes manifestacions populars en la seva cosmogonia poètica"<sup>197</sup>. Y que, por qué no, también podría entenderse en el sentido inverso. Esto es, la inserción de su cosmogonía poética en dichas manifestaciones populares.

Afirma José Antonio Sánchez que "la negación de someter el cuerpo a la ficción es descubierta por Brossa como una actitud molesta para el público burgués, que se siente más cómodo bajo la protección del teatro literario y trata de mantener en la periferia o en la marginalidad al teatro de variedades, una y otra vez rescatado por poetas, pintores y actores para introducir en los escenarios de la gran cultura un impulso transformador"<sup>198</sup>. En este sentido, en opinión de Eduard Planas, las obras de *Normes de mascarada* – y en consecuencia las de *Troupe* – son "escritura escénica" orientada a la concreción de las acciones, a la ordenación del espacio y el tiempo y no a la "literatura dramática" con la que normalmente se construye el texto emitido en diálogos<sup>199</sup>. Movimiento y mutismo son dos de las características que los ballets, también

---

<sup>195</sup> J.JANÉ, J.M.MINGUET BATLLORI, "Sebastià Gasch i el món del circ", *op.cit.*, p.19.

<sup>196</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "L'ofici de l'espectador", *op.cit.*, p.188.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.191.

<sup>198</sup> J.A.SÁNCHEZ, "Teatros y artes del cuerpo", *op.cit.*, p.92.

<sup>199</sup> E.PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.365.

otras de las obras de teatro irregular del poeta, comparten con el circo. Es más, el propio Gasch, recurriendo para ello a Tristan Remy, puntualizaba que el circo es "un espectáculo esencialmente, específicamente, visual"<sup>200</sup>. Pero, tal y como se pregunta Joan M. Minguet Batllori, ¿qué es aquello que une al circo con la magia, con el music-hall, con el striptease, incluso con cierta concepción del cine? La respuesta: "que, dins de la poètica brossiana, allò que més l'atreia d'aquests espectacles és la seva antinarrativitat. Efectivament, el circ, el *music-hall*, molt especialment la màgia, també el cinema dels primers temps (allò que la historiografia ha denominat cinema d'atraccions) no cerquen atrapar l'espectador en una cadena narrativa, ordenada i casual. Ben al contrari, aquests llenguatges es presenten com a manifestacions visuals o audiovisuals que plantegen un moment espectacular o una successió – no narrativa – de moments espectaculars que, abans que res, busquen sorprendre i meravellar el públic"<sup>201</sup>.

Ese "momento espectacular" o esa sucesión, no narrativa, de "momentos espectaculares" tienen lugar en el teatro de Brossa en distintos escenarios. "Yo siempre he buscado la utilización del espacio escénico fuera de lo habitual, aunque otras veces he procedido al modo clásico"<sup>202</sup>, puntualizaba el poeta. Ciertamente que en los ballets, menos en los stripteases, Brossa parte de un esquema cerrado para acabar derivando en aquello que ha tendido a denominarse artes de acción. Una evolución, por otro lado, que lleva a considerar que el teatro irregular del poeta, puede que de manera más directa sus *Accions spectacle*, establece vínculos más que destacables con el happening o la performance de los que, tal y como se recoge en la introducción, se le ha llegado a considerar precursor. Un alejamiento, el del teatro de Brossa, no obstante, que no es tal porque ya, desde el punto de partida, la acción se erige en la base sobre la que se sustenta toda su poesía escénica, al menos la más experimental.

---

<sup>200</sup> J.JANÉ, J.M.MINGUET BATLLORI, *Sebastià Gasch, el gust pel circ: antologia de textos*, *op.cit.*, p.28.

<sup>201</sup> J.M.MINGUET BATLLORI, "L'ofici de l'espectador", *op.cit.*, p.189-190.

<sup>202</sup> J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *op.cit.*, p.51.

La ausencia de fecha concreta en los borradores originales de las 68 acciones espectáculo (1946-1962)<sup>203</sup>, a excepción de unas pocas obras, no ayuda a la hora de poder determinar el “peso” real de las piezas que fueron creadas antes de concebir las obras de *Normes de mascarada* (1948-1950, 1954). Además, la selección de las acciones espectáculo editadas en el tercer volumen de las obras completas de Brossa está ordenada de manera aleatoria<sup>204</sup>. Respecto al orden de los borradores que se conservan no puede determinarse que respondan a un orden cronológico. Aún así, la existencia de unas pocas obras fechadas en 1947 y que aparecen publicadas en el tercer volumen de las obras completas del poeta, sí que ofrece la posibilidad de afirmar con certeza que cuando elaboró las obras de *Normes de mascarada* ya había ensayado un teatro basado en una suite de acciones en las que el espectador tiene un protagonismo a remarcar.

Explica Xavier Fàbregas cómo en las *Accions spectacle* Brossa "prescindeix de qualsevol convencionalisme que pugui recordar el teatre a la italiana i enfronta els espectadors amb una acció que pot transcórrer en una o diverses cambres, en un restaurant, al vestíbul d'un teatre, al jardí d'una torre residencial, etc."<sup>205</sup>. Cabe destacar que para tal propósito Brossa no sólo elimina el espacio que separa al espectador del escenario donde transcurre la acción, sino

---

<sup>203</sup> En el tercer volumen de sus obras completas, Brossa en una nota aclaratoria que precede al conjunto de piezas de *Postteatre*, menciona que las obras que se reproducen a continuación pertenecen al periodo comprendido entre 1946 y 1962, en *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962, op.cit.*, p.356. De hecho, la selección empieza con la obra *La recerca* que el autor fecha en agosto de 1946, en *Teatre complet. Vol.3 Poesia escènica 1958-1962, op.cit.*, p.357-358. Pero en el texto “Entrevista con Joan Brossa”, menciona que la primera acción se le ocurrió en 1947. [ANÓNIMO], "Entrevista con Brossa", *op.cit.*, s.p. 1947 es también la fecha que aparece en los pocos borradores de la Fundació Joan Brossa donde las obras están fechadas. En los borradores de las acciones espectáculo, no hay ninguna pieza con fecha de 1946, sí de 1947. Este es el caso de las obras *La lectura* (30 de julio de 1947), *Temps de nit* (18 de agosto de 1947), *Adaptant en un fanal d'oli* (20 de septiembre de 1947) y *Els dies* (1947).

<sup>204</sup> Así lo especifica el propio Brossa en *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962, op.cit.*, p.356.

<sup>205</sup> X.FÀBREGAS, "Introducció al teatre de Joan Brossa", *op.cit.*, p.31.

que, además, a diferencia de lo que ocurre en otras obras de teatro irregular, aquel que observa, y también participa, está abocado a la confrontación desde el momento en el que el poeta lo ha incluido en la obra, sin esperar a que sea necesaria su materialización. Además, incluso cuando la obra es leída, el lector "ve" al espectador "mirar" pero, por el contrario, no logra atisbar a Brossa que se mantiene fuera del cuadro, mirando también, como si de un fotógrafo se tratara, esto es, "capturando" lo que observa pero sin dejarse ver.

Si bien el espacio de las *Accions spectacle* diverge respecto a aquellas obras en las que la escena, la escena a la italiana más concretamente, acaba por convertirse en un elemento esencial para el poeta, una cosa sí que se mantiene invariable: el incesante acontecer, aquí también, de las acciones, ante las que Brossa hace transitar al espectador, en ocasiones convertido en eventual paseante, en agente activo, en otras. No obstante, si en algunos de sus ballets, stripteases o *Accions musicals*, el poeta tendía a servirse de acciones cotidianas que parecían sustraídas de la propia realidad para poder, así, incrustarlas después en un contexto teatral, en las *Accions spectacle* el proceso adquiere un matiz diferencial. Esto no quiere decir que las acciones de estas obras sean inverosímiles, extrañas, inimaginables, sino que por mucho que ansíen inscribirse en un contexto real, al estar dirigidas o provocadas por Brossa pueden resultar en cierto sentido, no ya dramatizadas, pero sí ficcionalizadas, poéticas al fin y al cabo.

Argumenta Jordi Coca que el tema del teatro de Brossa es un tema mal planteado desde el principio porque, "en comptes de projectar les suggeridores propostes del poeta tot fent l'esforç de dur-les a escena", se debate si la poesía escénica es representable o no<sup>206</sup>. En este mismo sentido, Eduard Planas defiende que, "diferint completament d'altres valoracions que es decanten vers una interpretació literària d'aquests textos, entenc que Joan Brossa va escriure la seva Poesia Escènica amb la intenció que fos representada. Que no es tracta d'una retòrica poètica que no va voler aprofitar-se ni apropiat-se dels recursos del teatre per fer literatura

---

<sup>206</sup> J.COCA, "Brossa, el teatre grotesc i la il·lusió", *Serra d'Or*, núm.472, abril de 1999, p.40.

dramàtica"<sup>207</sup>. En consecuencia, Planas acaba concluyendo que "és cert allò que deia: que ell escrivia allò que veia, des de la posició d'espectador, des de la intuició i no de l'erudició"<sup>208</sup>. Es decir, ¿no sólo escribía lo que veía, sino que, además, también escribía aquello que a él mismo le gustaría ver? ¿Es, entonces, desde la perspectiva del espectador, y no desde la de *performer*, desde donde Brossa se inscribe en sus *Accions spectacle*?

Brossa le argumentaba a Jordi Coca que aquella obra que había ensayado en casa de Ponç era "una cosa que té gran relació amb el happening que ha vingut després"<sup>209</sup>. Glòria Bordons parece coincidir con el poeta al asegurar que *Temps de nit*, del mismo modo que todas las obras incluídas en "postteatre", es una de esas piezas que "són gairebé protohappenings i reclamen constantment la intervenció del espectador"<sup>210</sup>. La del espectador sí, pero ¿y la del autor?

Omitiendo la experiencia de *Temps de nit*, en la que Brossa interactuó con Ponç en lo que podría denominarse un evento en petit comité, el poeta nunca vuelve a situarse frente al público en sus *Accions spectacle*, de hecho nunca lo ha estado, siempre son otros los que deben enfrentarse al espectador. No es que el poeta se encuentre en "una tierra firme e inamovible desde la que contemplar el mundo"<sup>211</sup>, él también se ha sumergido, junto con el público, en el centro mismo del naufragio, aunque en su placer de observar las consecuencias de todo ese "desastre" que él mismo ha originado, no acaba de estar en el mismo plano que el espectador, como si a salvo se mantuviese, de momento.

En sus obras escénicas Brossa ha dispuesto todos los elementos necesarios para que pueda ocurrir el movimiento. Por eso, el análisis de las piezas de su teatro irregular, sin tener en

---

<sup>207</sup> E.PLANAS, "La poesia de l'escena", *op.cit.*, p.197.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> J.COCA, "Joan Brossa o el pedestal són les sabates", *op.cit.*, p.34.

<sup>210</sup> G.BORDONS, "Fer reviure unes flamarades exemplars", *op.cit.*, p.49.

<sup>211</sup> H.BLUMENBERG, *Naufragio con espectador*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1995, p.37.

cuenta si éstas trascienden o no al espacio delimitado de la página, sin que importe en exceso que mientras no se lleven a cabo el movimiento será figurado, no presenta excesivas objeciones. Desde luego, las *Accions spectacle* no son una excepción a esta circunstancia. Ahora bien, si de lo que se trata es de establecer vínculos entre estas piezas de Brossa y ciertas fórmulas performativas, ¿merma la no injerencia de sí mismo en la obra, en calidad de protagonista de la acción, la posible comparación? y, además, ¿si las *Accions spectacle* no dejan de ser texto, si se detienen en el pudo ocurrir pero no ocurrió, pueden ser consideradas antecedentes de unas obras en las que el acontecimiento destaca por encima de todo lo demás? ¿Será llana y exclusivamente el carácter experimental de su teatro irregular aquella cualidad que hace posible la mencionada analogía?

Un teatro irregular, el de Brossa, sobre todo los ballets, en apariencia convencional y "dibujado" sobre el escenario a la italiana, pero en el que, en un suspiro, a medida que las diversas capas que forman las piezas van encajando las unas con las otras, tiene lugar la transformación. Una sensación de metamorfosis, por otro lado, muy semejante a la experimentada por Antoni Tàpies cuando, junto con Brossa, Ponç, Puig y Riera, visitó por primera vez el estudio de Joan Miró y que el pintor describía en los siguientes términos: "el taller estaba vacío, con todos los cuadros vueltos del revés ... Miró iba poniendo las pinturas en un caballete, una por una, y luego las dejaba esparcidas por la habitación de tal manera que al final las pudiésemos ver todas al mismo tiempo"<sup>212</sup>. Podría decirse, entonces, que Brossa jugaba en su teatro, quizá también en el resto de su obra, un papel semejante al del pintor. Esto es, si "Miró ensenyava els seus quadres, quedant sempre al marge, fent purament de tramoista"<sup>213</sup>, en su teatro Brossa construye, inventa, propone, imagina los artilugios que deben hacer funcionar a

---

<sup>212</sup> A.TÀPIES, *Memoria personal, op.cit.*, p.215.

<sup>213</sup> Declaraciones de Brossa recogidas en M.LL.BORRÀS, "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró i Joan Prats" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica, op.cit.*, p.51.

la pieza, puede que incluso dirija la mirada del lector/espectador, pero nunca interviene de manera directa, sino que, de igual modo que Miró, acaba por difuminar su presencia tras la obra.

Jordi Coca, en su libro *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, dibuja una evolución del teatro de Brossa que va desde "una primera època d'investigació total i una altra on la investigació passa als tòpics, a l'estructura argumental i als actes, i una última, que té molt a veure amb la primera, on hi ha un bandejament del text com a element central. I encara hi ha un teatre fet únicament per a l'actor transformista"<sup>214</sup>. Y es por ello que, en su opinión, la poesía escénica de Brossa traza una especie de círculo imperfecto que arranca con un teatro de acción, surgido a su vez de los propios poemas, de las acciones dadaístas y de los géneros denominados menores como la ventriloquia, para pasar, después, a realizar una revisión consciente y personal de los géneros más tradicionales: tragedia, melodrama, sainete o comedia, para acabar por trastocarlos en un intento de conseguir la esencialidad. Finalmente, su teatro acabará por centrarse en los géneros parateatrales, al tiempo que recupera, en cierta medida, algunas de las características del teatro de acción de los inicios<sup>215</sup>.

La forma circular de su teatro, así como su carácter conceptual, dada su tendencia a girar en torno a una misma idea, hacen volver a Brossa una y otra vez a temas, evocaciones o formas ya empleadas. Un síntoma, por otro lado, que, lejos de revelar una total ausencia de reflexión, viene a constatar que tanto los ballets como los stripteases del poeta, al igual que el resto de sus ensayos teatrales, son aquello que Juan Antonio Ramírez definió como "planetas de un sistema solar, en la órbita del *Gran vidrio*"<sup>216</sup> en referencia a los ready-mades de Marcel Duchamp. Es decir, si se aplica este principio a la obra de Brossa cabría sustituir los ready-mades por todas las pequeñas piezas que forman su universo teatral y el *Gran vidrio* por la poesía, que en este caso

---

<sup>214</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, op.cit., p.53.

<sup>215</sup> J.COCA, "Poesía escènica", op.cit., p.285.

<sup>216</sup> J.ANTONIO RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.59.

concreto aparece transfigurada bajo una apariencia escénica. Silueta que, con tan sólo un movimiento, vuelve a cambiar de aspecto. No en vano, fue la querencia por la cuarta dimensión del poema la que empujó a Brossa a un espacio más amplio que aquel que delimita el marco bidimensional de la página en blanco. Y es que el poeta lo tenía claro, y así se lo hacía saber a Jordi Coca: "El teatre, i això és una cosa que hauria de quedar clara, sempre l'he entès com una aventura poètica lligada a la recerca de l'art contemporani"<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Declaraciones de Brossa recogidas en J.COCA, *Joan Brossa, oblidar i caminar, op.cit.*, p.118.

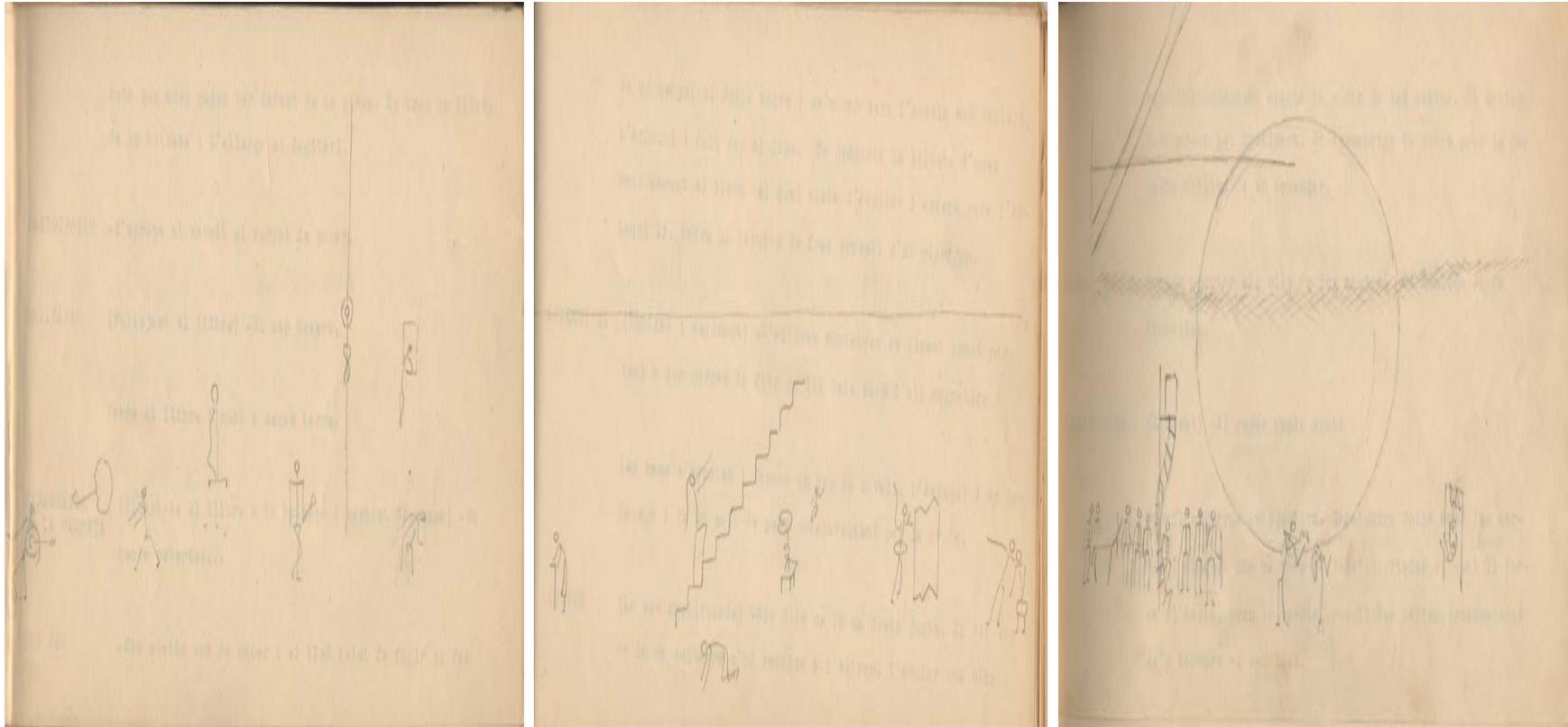


Fig.36. Joan Brossa, Bocetos para *El cop desert* (1944). Fundació Joan Brossa.

## 6. Cuando el poema es el objeto

Un descubrimiento casual, de título *Escorça* [Fig.37], se erige como evidente prefiguración de aquellas obras que Brossa realiza de manera más continuada a partir de los años 60 y que se conocen como "poemas-objeto". El encuentro tuvo lugar en 1943. Fue mientras caminaba por la calle cuando el poeta distinguió en un cubo de basura una forma que lo atrajo vivamente. Se acercó y comprobó que se trataba de una especie de corteza de árbol. Al observarla más detenidamente su interés se vio incrementado. Tanto, que aprovechando que vivía cerca de un carpintero le pidió que le pusiese una base a su hallazgo<sup>1</sup>. Esta pieza, si bien de carácter circunstancial, no fue la única tentativa realizada por Brossa en los años que preceden a los mencionados 60. El primero de sus ensayos, una obra con un cigarro que, al no convencerle el resultado, dejó sin concluir<sup>2</sup>. Por el contrario, la que sí acabó fue *Poema experimental* (1951)<sup>3</sup> [Fig.38], que, además, formó parte de la exposición de Dau al Set que tuvo lugar en la Sala Caralt en el año 1951. Este poema-objeto, que según Brossa no simboliza absolutamente nada<sup>4</sup>, está formado por un martillo y una carta trucada<sup>5</sup>.

Podría decirse que en *Poema experimental* Brossa no necesitó precipitarse a un

---

<sup>1</sup> Declaraciones de Joan Brossa en LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records, op.cit.*, p.76.

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

<sup>3</sup> Según se recoge en el catálogo *Grafiken, Objekte, Installationen* la obra fue restaurada por el propio Brossa en 1988. AA.VV., *Joan Brossa: Grafiken, Objekte, Installationen*, Museum Fridericianum Kassel, 1998, p.51

<sup>4</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brossa: records, op.cit.*, p.77.

<sup>5</sup> También en 1951, y en la misma línea de *Poema experimental*, Brossa realizó una obra a la que tituló *Truc* (1951). Es éste un poema-objeto no conocido, perdido y del que sólo queda constancia por la referencia del catálogo de la exposición de Brossa que tuvo lugar en la Fundació Joan Miró en 1986 bajo el título *Joan Brossa o les paraules són les coses*.

obstinado caminar a la espera de una revelación azarosa y repentina. En el caso concreto de esta pieza bien pudo ser la idea la que predeterminó qué objetos debían componerla. Es decir, si el martillo escogido por el poeta era el que su padre, Joan Brosa i Clariana, utilizaba cuando hacía de tramoyista<sup>6</sup>, la carta le vino inspirada por una caja de juegos que contenía medias cartas y que le habían regalado para Reyes cuando era pequeño<sup>7</sup>.

De igual modo, mientras en el primer objeto el poeta se guió por una atracción meramente formal, en el segundo los criterios empleados por Brosa son, por contraste, de un matiz más conceptual. En *Escorça* puede que sea la traza, sin ningún añadido posterior, lo que seduce al poeta. Por el contrario, *Poema experimental* parece responder a aquel dictamen realizado por Antonio Monegal según el cual los objetos de Brosa significan a-priori, sin connotaciones posteriores<sup>8</sup>. Esta peculiaridad, concluye Monegal, hace que dichos objetos estén lejos de los *objects trouvés*<sup>9</sup>. Además, otra de las divergencias entre una obra y otra es el hecho de que en su primer objeto no se da una manipulación por parte del poeta, ya que, a excepción del pie que le coloca el carpintero, la "cosa" mantiene su apariencia original. Diferente es el caso de *Poema experimental* donde Brosa ha creado una carta trucada juntando las mitades de dos cartas distintas. De todos modos, dejando de lado las disonancias señaladas, hay un rasgo común que asemeja a ambas obras: el hecho de que los objetos hayan sido arrancados de sus contextos originales para ser adheridos a otros bien distintos creando, así, a su alrededor, una nueva aura o dimensión poética. ¿Podría asegurarse, entonces, que en ocasiones es el espacio que lo envuelve

---

<sup>6</sup> En el martillo puede verse grabada la B de Brosa.

<sup>7</sup> LL.PERMANYER, *Brossa x Brosa: records*, op.cit., p.77.

<sup>8</sup> Victoria Combalia afirma en V.COMBALIA, "Joan Brosa, el último vanguardista", op. cit., p.19 lo siguiente: "En cuanto a la realización de sus poemas-objeto, el poeta suele hacer anotaciones y dibujos previos de ideas que se le van ocurriendo, materializándolos después". Un primer estudio de los borradores conservados no permiten afirmar que tal aseveración sea cierta ya que de este análisis se desprende que parece haber objetos de los que Brosa no realizó boceto previo alguno.

<sup>9</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, op.cit., p.209.

el que hace extraño al objeto?

En 1956, por Navidad, Brossa expone un poema-objeto en el escaparate de la Sastrería Gales situada en el Paseo de Gracia de Barcelona [Fig.39]. Si bien el objeto se ha perdido, se conservan fotografías que permiten observar el aspecto de dicha obra. La pieza, de título *Poema objecte*, estaba formada por un paraguas negro – que podría ser uno de los artículos del establecimiento –, abierto y colocado patas arriba, que alberga en su interior un pesebre "iluminado" por una media luna dibujada en la parte superior del paraguas. Las ropas y complementos que se venden en la tienda envuelven al objeto realizado por el poeta, lo arrojan y enmarcan, destacando éste en el centro de la composición. Detrás, una tela opaca, a modo de telón, "protege" el espacio del escaparate del interior de la tienda y crea, así, un pequeño espacio autónomo. Sin duda, la obra de Brossa, y el conjunto que ésta forma con el resto de elementos, sugiere un ambiente misterioso donde uno y otros objetos se contaminan mutuamente.

El telón, y el teatro, no son elementos ajenos a la producción artística del poeta. Al contrario. Del mismo modo que muchos de sus poemas parecen incluir acotaciones teatrales, en sus creaciones escénicas el telón es uno de los elementos recurrentes en la composición de la obra. Unas obras escénicas, precisamente, que algunos consideran como el origen de su obra visual. En líneas generales, el proceso sería el siguiente: Brossa aísla objetos e imágenes presentes en sus piezas teatrales, incluso en sus poesías, para, posteriormente, configurar sus poemas objetuales, y visuales también. De esta forma, Ramon Salvo asegura que "anys després, a través d'un procés de decantació, Brossa anirà extraient dels seus poemes i de la seva poesia escènica imatges i objectes per convertir-los en poemes visuals i en poemes objectes"<sup>10</sup>. Entre los ejemplos mencionados por Salvo está el poema-objeto *Osiris*, concebido en 1967 y editado en 1986, que consiste en un paraguas blanco con el ojo del dios egipcio dibujado en negro en el centro. Éste, además, aparece en la pieza de ballet "Gat i ocell" (1954) perteneciente a *Normes*

---

<sup>10</sup> R.SALVO TORRES, "El període hipnagògic de Joan Brossa", *op.cit.*, p.58.

de *Mascarada* donde, en el comienzo de la obra, sobre un fondo morado, hay en escena un paraguas blanco, que tiene pintado el ojo de Osiris, colocado sobre un caballete de pintor<sup>11 12</sup>.

También Alexandre Cirici i Pellicer, en este caso referido a la poesía, apunta hacia la misma dirección al asegurar que "l'exigència més estricta de l'objecte poètic pobre resideix les creacions de Joan Brossa (1919), a la poesia escrita del qual sempre han estat abundosos els elements plàstics i sovint els mots, els versos o les estrofes hi han estat tractats com a objectes"<sup>13</sup>. En la misma línea están también las afirmaciones de Christine Buci-Glucksmann que todavía va más allá que Salvo y Cirici al señalar que "com un actor, Brossa, artista en tots els gèneres, 'místic de l'aberració' segons la fórmula de Cabral, practica un teatre formal que va de la poesia visual als cartells i objectes, passant per les performances, el teatre i fins i tot el cinema"<sup>14</sup>.

De vuelta al objeto del escaparate de la Sastrería Gales, resulta interesante reseñar la predilección de Brossa por colocar a la luna – concretamente a la media luna – en un cielo que en muchas ocasiones presenta, como poco, un aspecto un tanto peculiar. Una inclinación que no es exclusiva de esta obra. Como muestra de ello algunos de los ballets pertenecientes al conjunto de *Normes de mascarada*, en los que el poeta gusta dibujar lunas sobre cielos bucólicos y estrellados. Este es el caso de las obras "Aurora boreal" y "Ballet blanc", ambas de 1954, en las que, a modo de culminación de una proyección de planos de ídolos primitivos, aparece una cabeza de buey sobre un cielo estrellado con una media luna al final de la pieza<sup>15</sup>, en la primera,

---

<sup>11</sup> J.BROSSA, "Gat i ocell" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.483.

<sup>12</sup> En la secuencia 54 de su guión cinematográfico *Gart*, Brossa utiliza un recurso similar al colocar, en la escena, un paraguas abierto, apoyado en el suelo, con una cara sonriente dibujada. J.BROSSA, "Gart" en *Alfabet desbaratat, op.cit.*, p.14.

<sup>13</sup> A.CIRICI I PELLICER, "Objetes pobres, objectes conceptuals", *Serra d'Or*, núm.149, 15 de febrero de 1972, p.112.

<sup>14</sup> C.BUCI-GLUCKSMANN, "El teatre de les metamorfosis de Joan Brossa", *op.cit.*, p.188.

<sup>15</sup> J.BROSSA, "Aurora boreal" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*,

y un "romántico" paisaje donde la luna desde lo alto del firmamento baña de luz las ruinas de un castillo, en la segunda<sup>16</sup>. Sin embargo, los trabajados paisajes de estas dos piezas han dejado paso a oscuros fondos en los ballets "Fuga entre els arbres" (1954) y "Elis o l'adulteri" (1954), donde el sol y la luna son arrancados del fondo por dos bailarinas en tutú<sup>17</sup> y la media luna de color verde que descansa sobre un fondo negro, tras una pausa, cae al suelo y se hace añicos como el vidrio, de manera respectiva<sup>18</sup>.

Precisamente sobre el vidrio colocó Brossa a la luna en una obra anterior a las mencionadas. Así ocurre en el guión cinematográfico *Foc al càntir* (1948) donde, en la secuencia 56, aparece un jorobado que lleva en su ojo izquierdo un monóculo con una media luna pintada. Y no sólo eso, la acción que realiza dicho personaje, al que Brossa ha situado en un tejado, está, además, íntimamente ligada a otros objetos: "El geperut, d'esquena es tomba poc a poc per la dreta fins a quedar de cara. Porta a l'ull esquerre un monocle amb una mitja lluna pintada. A poc a poc es treu el monocle, l'eixuga i se'l deixa penjat. Avança unes passes i cull una ferradura; s'acosta en una paret i arrenca una fletxa clavada"<sup>19</sup>.

La nítida transparencia del vidrio parece haber atraído profundamente a Brossa ya que en el poema-objeto de título *Nocturn I*<sup>20</sup> (1967) [Fig.40] el poeta vuelve a insistir en la misma idea. La obra consta de unas gafas de ver que únicamente conservan un cristal y una patilla ya que la del otro lado está rota, no tiene cristal y la montura se mantiene únicamente a medias. En el cristal que está entero puede verse una media luna dibujada. Ahora bien, en otro poema-

---

p.471.

<sup>16</sup> J.BROSSA, "Ballet blanc" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.469.

<sup>17</sup> J.BROSSA, "Fuga entre els arbres" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954, op.cit.*, p.467.

<sup>18</sup> J.BROSSA, "Elis o l'adulteri" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965, op.cit.*, p.25.

<sup>19</sup> J.BROSSA, "Foc al càntir" en *Vivàrium, op.cit.*, p.47.

<sup>20</sup> El título aparece documentado por primera vez en AA.VV., *Brossa 1941-1991, op.cit.*, p.109.

objeto, del mismo año que el anterior, ha sido la estrella de una chapa de una botella de cerveza la que ha sugerido a Brossa la idea de crear una media luna en el reverso. Alusión que viene reforzada por el *Celest* (1967)<sup>21</sup> [Fig.41] con el que el poeta ha titulado a la obra. Recurso semejante al empleado en *Mitjanit* (1986) [Fig.42] donde una especie de mancuerna hace las veces de un cielo sobre el que dibuja un círculo blanco y una media luna.

Estas asociaciones, extrañezas y analogías visuales realizadas por Brossa acaban por adquirir forma de metáfora literaria en una secuencia del guión del film *Nocturno 29* (1968) en la que Lucía Bosé y Mario Cabré mantienen un diálogo mientras caminan por el bosque. La frase que Bosé debía decirle a Cabré, y que no aparece en la película, es la siguiente: "La media luna parece una bañera"<sup>22</sup>.

No podría concluirse este sucinto recorrido sin la mención a una obra de título *L'escombra de Ginesta*, de una de las series de *Poemes habitables* realizados en 1970, en el que Brossa ha pegado en el centro de la página la imagen de un paraguas sobre la que ha adherido una media luna roja igualmente recortada. El dibujo del globo terráqueo estelar ha sido también recortado por el poeta en cuatro mitades que han sido encoladas en los ángulos de la hoja – dos de ellas en la parte posterior inferior de la página y las dos restantes en la página siguiente<sup>23</sup>.

Del mismo modo que las lunas son un elemento recurrente en la obra del poeta, también lo son otro tipo de referencias astrales. A la secuencia del film *No compteu amb els dits* (1967), donde a la imagen de una mano aplastando un huevo contra la pared la acompaña una voz en off que reproduce en castellano un poema de Brossa repleto de evocaciones cósmicas, se le podría añadir, de nuevo, la misma figura del globo terráqueo estelar empleado por Brossa en *L'escombra de Ginesta* y que ha servido al poeta de base para estampar sobre ella su huella dactilar en la poesía visual *Rapsòdia* (1968) perteneciente a las *suites* de poesía visual. Huella

---

<sup>21</sup> El título está documentado por primera vez en *Ibid.*, p.108.

<sup>22</sup> J.BROSSA, P.PORTABELLA, *Nocturno 29*, guión cinematográfico, *op.cit.*, p.50.

<sup>23</sup> Análisis realizado a partir de la obra original no editada.

dactilar, a su vez, que también ha quedado impresa sobre un jaboncillo en el poema-objeto *Sabó brut*<sup>24</sup> que, si bien es cierto que se editó en 1982, es anterior al poema visual indicado ya que fue pensado en 1967.

Por todo ello, y sin entrar en contradicción con las tres interpretaciones realizadas por Salvo, Cirici y Buci-Glucksmann, la semejanza entre las diferentes formas de su poesía, así como la tendencia a la cosificación de su obra, puede venir motivada por una clara voluntad de experimentación. "Obsesión" que lleva al poeta a regresar de manera ininterrumpida sobre fórmulas, frases, objetos o imágenes ya empleadas para poder someterlas a procesos diversos y conseguir, de este modo, resultados múltiples. Esta tendencia invalidaría, por tanto, la posibilidad de una taxativa afirmación acerca de una supuesta evolución lineal, y de una sola dirección, en la poesía de Brossa de la palabra al objeto.

De regreso, una vez más, al paraguas que ha desencadenado estas reflexiones, otra peculiaridad de éste es, como ya se ha comentado anteriormente, su relación con el espacio que lo rodea. Una característica que el objeto del escaparate vuelve a compartir con aquellos que aparecen en los ballets escritos por el poeta. Los objetos de esas piezas escénicas también están destinados a ocupar un espacio y a dialogar con él. De este modo, si en las obras de teatro regular escritas por Brossa es el diálogo el que hace posible la transformación – cabe recordar el interés del poeta en subrayar que en su teatro los actores no están maquillados porque los personajes de sus obras son personajes muy reales –, es decir, que es al surgir la palabra cuando tiene lugar la sorpresa<sup>25</sup>, en los ballets, así como en los guiones cinematográficos *Foc al càntir* y *Gart*, lo insólito del espacio no viene determinado por lo extraño de los objetos que lo habitan, sino por la falta de una continuidad lineal, a-priori coherente, en la narrativa argumental de las obras a los que pertenecen. Es decir, más que el contexto en el que están colocados los objetos,

---

<sup>24</sup> El título aparece documentado por primera vez en AA.VV., *Brossa 1941-1991, op.cit.*, p.106.

<sup>25</sup> AA.VV., "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía" *op.cit.*, s.p.

es el uso que los personajes hacen de ellos el que provoca una sensación de extrañeza. Por el contrario, es justamente el valor de uso de los objetos el que impide que éstos se alejen del mundo concreto ya que, al fin y al cabo, Brossa reconocía, como apunta Robert Lubar, que lo importante era no desprenderse del mundo material, de la realidad cotidiana, para poder de este modo elevarlo como herramienta de combate ideológico y expresión de la dignidad humana<sup>26</sup>.

A la realidad hace mención Brossa en una reflexión acerca de su poesía donde, a su vez, se refiere al objeto – si bien puede que de manera metafórica. Según sus palabras, sus poemas son en apariencia prosaicos y vacíos de contenido y, por lo tanto, su efecto poético o bien consiste en "treure del seu context habitual fragments de la realitat, descrita minuciosament" o en invertir la jerarquía de las cosas para que, de este modo, "els fets mínims, els objectes intranscendents, apareguin en primer terme"<sup>27</sup>. Situado en primer término, en el centro del escaparate, está el paraguas de Brossa. Una obra que Cirici enmarca dentro del nuevo concepto de objeto pobre que para él se encuentra "pel seu refús de la metamorfosi, al pol oposat del vell objecte surreal, fantàstic, meravellós, o paranoic". Además, según Cirici, las primeras muestras de esos objetos pobres habría que buscarlas en los escaparates de Gales en 1956<sup>28</sup>, "quan Brossa posava les figures de pessebre, presidides pel Caganer, dintre d'un paraigua de pàges, invertit, i Tàpies deixava el violí empolegat de part de fora de la porta metàl·lica ondulada"<sup>29</sup>.

Afirma Immanuel Kant en su libro *Kritik der Urteils kraft* que la idea estética como

---

<sup>26</sup> R.LUBAR, "El nominalisme de l'objecte" en *La revolta poètica de Joan Brossa*, *op.cit.*, p.118.

<sup>27</sup> J.BROSSA, *Antología. Poemes de Joan Brossa*, edición bilingüe, traducción al castellano de Andrés Sánchez Robayna y Mireia Mur, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986. Citado de la reproducción en G.BORDONS, "Un particular mosaic brossià", *op.cit.*, p.11.

<sup>28</sup> Los escaparates fueron organizados por el propio Alexandre Cirici i Pellicer y en él se expusieron, también, obras de Cuixart, Tàpies y Pomés. P.PARCERISAS, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, *op.cit.*, p.362.

<sup>29</sup> Se refiere a la obra *Porta metàl·lica i violí* (1956) de Antoni Tàpies. A.CIRICI I PELLICER, "Objectes pobres, objectes conceptuais", *op.cit.*, p.111.

acontecimiento genera un estupor que invita a la reflexión. La obra de arte es, para él, un enigma<sup>30</sup>. Un objeto, "pobre", "vulgar", que se encuentra en el marco de la realidad cotidiana no suscita ninguna inquietud por descubrir su naturaleza interna. Sin embargo, cuando un objeto lleva implícito lo artístico surgen los interrogantes.

Christine Buci-Glucksmann asegura acerca de los objetos de Brossa que "en aquests objectes, la realitat de la imatge apareix gairebé sempre contaminada per la idea, i el joc irònic sobre les aparences tendeix a una metafísica enigmàtica, en què l'aspecte més quotidià de les coses apareix sobtadament elevat a la categoria d'artefacte poètic"<sup>31</sup>. La "metafísica enigmàtica" expresada por Buci-Glucksmann contrasta con el "refús a la metamorfosi" mencionado por Cirici. Aún así, el hecho de que Brossa haya escogido para su pesebre del escaparate de la Sastrería Gales un paraguas, en detrimento de la representación de un cielo al uso, puede entenderse como una metáfora. De hecho, el poeta asegura que con los objetos "pueden hacerse metáforas, lo mismo que con las palabras" y afirma que con sus objetos "busca la analogía y la metáfora visual". "Creo que mi aportación a la poesía objetual es, precisamente, ésta", concluye<sup>32</sup>. Además, en relación a lo apuntado por Cirici se ha de señalar que si algo lleva implícito la metáfora es la "metamorfosis" de algo en otra cosa bien distinta. En este sentido, en la obra objetual de Brossa no sólo lo "maravilloso" tiende hacia lo real sino que lo real también se ve seducido por lo imaginario. Por otra parte, el propio Cirici, en el mismo artículo, matiza en cierto modo sus palabras al asegurar que en la obra corpórea del poeta los objetos viejos y pobres están relacionados de forma significativa. Es decir, los objetos propios de la vida cotidiana están relacionados de manera irónica, del mismo modo que muchos han sido

---

<sup>30</sup> I.KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), citado de la edición de Jèssica Jaques Pi, *Crítica de la facultat de jutjar*, Edicions 62, Barcelona, 2004, p.306.

<sup>31</sup> C.BUCI-GLUCKSMANN, "El teatre de les metamorfosis de Joan Brossa", *op.cit.*, p.189.

<sup>32</sup> M.RICART, "Entrevista con Joan Brossa: 'Soy un creador de estrategias'", *RS: Revista trimestral del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm.6, invierno de 1991, Madrid, p.55.

reconvertidos en artículos de feria. Esta tendencia que detecta en los objetos de Brossa la considera una evidencia clara de que, "a la vida pobra, molts objectes fan el contrari d'allò per a que pretenen servir; l'al·lusió a les trampes i a les enganyifes, l'excitació a la ruptura, la consciència de la manipulació dels llenguatges i el recurs desesperançat a l'enganyosa possibilitat de les solucions meravelloses"<sup>33</sup>.

En el conjunto de objetos creados, o escogidos, por Brossa no sólo se dan múltiples paradigmas de cosas que no sirven para lo que se les presupone, sino que la apariencia de los objetos, así como sus significados, son sometidos a continuos desvíos. "Se trata sin duda – reflexiona Estrella de Diego – de un juego curioso en el que el nombrar – el renombrar – es a la vez desvelamiento y ocultación de las cosas a través de las palabras, como siempre sucede en este tipo de estrategias, porque el objeto pierde a veces el que fuera su nombre para adquirir un nombre y una significación nuevos y con ellos una nueva identidad"<sup>34</sup>. "Analogías literarias" lo ha denominado José Antonio Sarmiento ya que según su criterio, Brossa une o transforma los objetos para alcanzar los mismos efectos que en el resto de su producción poética<sup>35</sup>. Unos objetos, además, que el poeta cogía de su entorno cotidiano. Hábito, éste, que hace resurgir el recuerdo de aquel caminar inconsciente que llevó a Brossa a "encontrarse" con su primer objeto. Y una rutina que, por otro lado, el poeta parece compartir con Manolo Millares y Antonio Saura a tenor de sendas cartas que Brossa recibe en los reiterados años 60. En la primera, firmada por Millares y enviada en 1959, el pintor le asegura andar a la caza de pequeños juguetes para mandárselos y que, por lo tanto, esté atento ya que, de vez en cuando, recibirá alguna cosa que haya considerado de cierto interés de acuerdo con su "misterio"<sup>36</sup>. Un año más tarde, y en un

---

<sup>33</sup> A.CIRICI I PELLICER, "Objectes pobres, objectes conceptuals", *op.cit.*, p. 112.

<sup>34</sup> E.de DIEGO, "Mirar después de ver", *op.cit.*, p.15-16.

<sup>35</sup> J.A.SARMIENTO, *La otra escritura. La poesía experimental española, 1960-1973*, *op.cit.*, p.31.

<sup>36</sup> Carta de Manolo Millares desde Madrid, 13 de febrero de 1959, Fundació Joan Brossa.

tono similar, si bien en este caso el azar queda excluido, el poeta recibe una carta de Antonio Saura en la que le dice que le envía unos cuantos muñecos populares de Madrid tal y como le prometió hace tiempo<sup>37</sup>.

En el relato que Juan Eduardo Cirlot realiza acerca del "'valor recóndito' que los artistas contemporáneos han advertido en los objetos humildes", el encuentro casual adquiere, de nuevo, un interés destacado. De esta forma, Cirlot asegura que algunos artistas, entre los que menciona a Joan Miró o Marcel Duchamp, se han dedicado a recoger "cosas de sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar" empujados por "la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre que se ha insinuado de modo penetrante en su mente". Características, la de estos objetos, que Cirlot sitúa a las antípodas de la "estética tradicional y académica" al asegurar que "cualquier dictamen de belleza habría sido desfavorable a esas correlaciones misteriosas", correlaciones misteriosas que asemeja a aquéllas que "los niños realizan continuamente en los paseos y en los parques por enamoramiento de la pura objetividad". Y cita Cirlot entre las cosas escogidas las "hojas, piedras, trozos de hueso envejecido y amarillento, alambres retorcidos y oxidados, cristales de colores esmerilados por el roce" que constituyen, según su opinión, "los lugares comunes de esa arqueología intemporal, cuyo real interés es tan ajeno a la belleza como al simbolismo de la forma"<sup>38</sup>.

Juan Antonio Ramírez afirma cómo fue sobre todo el industrial, y en menor medida el natural, el universo del que los artistas sustrajeron los objetos para la elaboración de los ready-mades<sup>39</sup>. Unas obras donde el concepto tradicional de creación se ve sustituido por la conversión del objeto en obra de arte por mera voluntad del artista. La pretensión de tal mecanismo era, según Marcel Duchamp, la de "lograr algo de una indiferencia tal que no provocase ninguna emoción estética" ya que la elección del objeto debía estar basada en la indiferencia visual, en la

---

<sup>37</sup> Carta de Antonio Saura desde Madrid, mayo de 1960, Fundació Joan Brossa.

<sup>38</sup> J.E.CIRLOT, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, p.44.

<sup>39</sup> J.A.RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993, p.26.

ausencia absoluta de buen o mal gusto<sup>40</sup>. De hecho, para el artista, los ready-mades no eran sino provocaciones, objetos para arrojar a la cara del espectador y cuya mayor voluntad era la de "desalentar el trasto estético"<sup>41</sup>.

Ahora bien, pese a la rotundidad de Duchamp, Ramírez se muestra convencido de que "muchos ready-mades tuvieron, en su origen, una intencionalidad estética y no eran meros gestos antiartísticos como se pensó frecuentemente durante los años cincuenta y sesenta"<sup>42</sup>. En cualquier caso, afirma, "es preciso hacer distinciones entre unos ejemplos y otros" para así poder "elucidar, ante cada caso concreto, cuál es la naturaleza exacta de ese sentido estético, y cuál puede haber sido su eventual evolución"<sup>43</sup>.

El tema o el argumento más o menos literario de los ready-mades es otra de las ideas sugeridas por Ramírez. Un asunto que cree tenía bastante importancia para Duchamp. Algo que no conlleva que dicho significado "se haya mantenido siempre inalterable", pues algunos ready-mades "modificaron sutilmente su sentido acomodándose a los cambios en el contexto cultural y a la evolución misma del pensamiento de su autor". No se refiere a "las inevitables transformaciones del significado que se producen en 'la posteridad'" sino de cómo "algunos ready-mades fueron algo cuyo sentido evolucionó en el transcurso del tiempo"<sup>44</sup>.

La transformación, la representación de un objeto que designa a otra cosa, en definitiva, la metáfora, es uno de los recursos predilectos de los dadaístas. El "principio collage", sostiene Ramírez, "fue explotado por los protodadaístas y los dadaístas, que no se privaron en absoluto

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Palabras pronunciadas por Marcel Duchamp a raíz de una opinión sobre los objetos del denominado neodadá y recogidas por H.RICHTER, *Dada-Kunst und Antikunst*, DuMont, Colonia, 1964, p.212. Citado de la reproducción en S.MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos*, op.cit., p.169.

<sup>42</sup> J.A.RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, op.cit., p.29.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.27.

de conferir valores alegóricos o simbólicos a sus obras-objeto". Para ilustrar esta aseveración, cita el retrato realizado en 1915 por Picabia y que lleva por título *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, donde la bujía, que se mantiene intacta y altiva en el centro de la composición, representa metafóricamente a una chica<sup>45</sup>.

Sorprende, si se tiene en cuenta la querencia de los dadaístas por el vaivén de significados, que al ser preguntado por su poesía objetual, y la relación de ésta con los objetos de Duchamp, Brossa se mostrase rotundo al asegurar que él, a diferencia del artista francés, lo que hacía eran metáforas. "A mí, por ejemplo, me gustan los ready-mades, pero no los hago" argumentaba el poeta: "Yo hago metáforas. Hay quien hace metáforas con las palabras y yo las hago con objetos"<sup>46</sup>. Esta rotunda aseveración del poeta no le impide declarar que, si Picasso es el pintor que cierra una época, Duchamp es el artista que abre una nueva etapa. En este sentido asegura que "encontrar una cosa y decir que esto es arte reconozco que deriva de Duchamp, como el arte conceptual"<sup>47</sup>.

En el *Diccionario abreviado del surrealismo* publicado en 1938 se constata, a través de la siguiente afirmación, la asimilación del ready-made por parte de André Breton y los surrealistas: "los ready-mades y los ready-mades asistidos, objetos elegidos o realizados por Marcel Duchamp ... constituyen los primeros objetos surrealistas". "Una voluntad imperialista" que según Ramírez no sorprende dado que "ningún movimiento de la vanguardia artística, anterior o posterior, se interesó tanto en los objetos como el surrealismo"<sup>48</sup>. En el caso concreto de Brossa, Maria Lluïsa Borràs considera que sus objetos poéticos tienen un origen surrealista ya que, en cierto modo, retoman el objeto surrealista de los años 30. No obstante, afirma, éstos se alejan de manera progresiva a medida que se hace más evidente el compromiso del poeta, un

---

<sup>45</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno, op.cit.*, p.110.

<sup>46</sup> AA.VV., "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía" *op.cit.*, s.p.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno, op.cit.*, p.115.

compromiso que manifiesta a través de un sentido crítico que Borràs describe como lúcido y radical<sup>49</sup>. Si para Borràs los objetos de Brossa se distancian de los surrealistas, para Antonio Monegal éstos se aproximan a los objetos de funcionamiento simbólico de Dalí<sup>50</sup>. Todo lo contrario de lo que opina Robert Lubar que sitúa a la obra objetual de Brossa en el punto opuesto porque, según su criterio, los objetos del poeta, a diferencia de los de Dalí, tienen un claro valor de uso<sup>51</sup>. Como ejemplo de tal aserción, Lubar confronta el *Objecte surrealista* (1931) de Dalí con el *Poema objecte* (1986) de Brossa. Los dos están formados por un zapato. Pero, para Lubar, ahí acaban las semejanzas.

El objeto de Dalí fue descrito del siguiente modo en la revista *Le surréalisme au service de la révolution*: "Un zapato de mujer, dentro del que se ha colocado un vaso de leche tibia, en el centro de una pasta de forma dúctil, de color de excremento. El mecanismo consiste en sumergir un terrón de azúcar en el que se ha pintado la imagen de un zapato, con objeto de observar la disgregación del azúcar y, en consecuencia, de la imagen del zapato en la leche. Varios accesorios (pelos púbicos pegados a un terrón de azúcar, una pequeña fotografía erótica) completan el objeto, acompañado por una caja de azúcar de repuesto y una cuchara especial que sirve para remover perdigones dentro del zapato". Ramírez recoge cómo "Dalí dijo que estos objetos eran "extraplásticos", ajenos a las preocupaciones formales, y "sólo dependen de la imaginación amorosa de cada cual"<sup>52</sup>.

Argumenta Lubar, respecto a esta obra, que en ella Dalí "abrazo" todos los elementos del fetichismo sexual según la teoría de Freud y que, en oposición, Brossa, en *Poema objecte* (1986), en el que se ve un zapato de mujer al que se le ha añadido un billete de Renfe en la parte

---

<sup>49</sup> M.LL.BORRÀS, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps", *op.cit.*, p.104.

<sup>50</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, *op.cit.*, p.209.

<sup>51</sup> R.LUBAR, "El nominalisme de l'objecte", *op.cit.*, p.116.

<sup>52</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, *op.cit.*, p.123.

superior, efectúa "la transvaloració de l'objecte a un ordre econòmic i social". Es decir, "el billet de Renfe emfatitza els valors de canvi del sistema de transport que determinen la comunicada circulació humana en la societat burgesa"<sup>53</sup>. Particularides, las aludidas por Lubar que no excluyen el carácter de "ocurrencia" que Antonio Monegal aprecia en los poemas-objeto de Brossa y que lo llevan a emparentar esta parte de la producción del poeta con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

Pero, dado el interés de Brossa por las teorías de Freud acerca del inconsciente, quizá el carácter de "burla" de sus poemas-objeto esté más cerca del concepto de "Witz" definido por el psicoanalista austriaco. "Chistes", juegos de palabras u ocurrencias que, según Freud, ocurren por omisión, sustitución, condensación, desplazamiento o debido al doble sentido que puede concedérsele a las palabras<sup>54</sup>. Recursos, todos ellos, sintetizados y llevados al extremo por Brossa al sustituir en sus poemas-objeto a la idea por la cosa y que parece dar por buena la máxima de Freud según la cual "la singular brevedad del chiste" quizá no sea un signo indispensable "pero sí muy característico"<sup>55</sup>.

"En certa manera", reflexiona Monegal, "les coses arroseguen l'eco de la paraula". Y en este sentido, añade, "Brossa juga amb aquests ecos, se n'aprofita, i a vegades en fabrica altres de nous i inesperats mitjançant associacions i modificacions"<sup>56</sup>. Y en ocasiones son inesperados, tal y como sugiere Monegal, porque, aunque con matices, Freud encuentra mecanismos parejos en el chiste y en los sueños. Así, para este último "la función de la elaboración onírica" está determinada por "un complicado conjunto de ideas construido durante el día y que no ha llegado a resolverse", conservando "todavía durante la noche su acervo de energía" y amenazando "con

---

<sup>53</sup> R.LUBAR, "El nominalisme de l'objecte", *op.cit.*, p.121.

<sup>54</sup> S.FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) citado de la edición castellana S.FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 2003, p.38.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>56</sup> A.MONEGAL, "La transgressió de les fronteres de la poesia" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, *op.cit.*, p.388.

perturbar el reposo nocturno". Así ocurre que, "para evitarlo, se apodera entonces de él la elaboración y lo transforma en un sueño" que no es otra cosa que "un fenómeno alucinatorio inofensivo para el reposo"<sup>57</sup>. Por otro lado, el chiste, pensamiento consciente que es "abandonado por un momento a la elaboración inconsciente" para volver después a la percepción consciente<sup>58</sup>, posee, según Freud, "otro carácter que se adapta satisfactoriamente a su teoría de elaboración, establecida por analogía con la del sueño". A saber, "decimos que 'hacemos' el chiste, pero nos damos perfecta cuenta de que en este acto nos conducimos de muy distinto modo a cuando exponemos un juicio o presentamos una objeción" ya que "el chiste posee en alto grado el carácter de 'ocurrencia involuntaria'"<sup>59</sup>.

Pese a las diferencias y matizaciones que pueden establecerse, Juan Antonio Ramírez cree que en los ready-mades concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921 "hay una estructura común". Como también parece clara, en su opinión, la posibilidad de describirlos como "un producto elaborado que es elegido por el artista con el fin ambiguo de realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de 'las bellas artes'" para acabar concluyendo que "son casi chistes objetuales"<sup>60</sup>. Los poemas-objeto de Brossa rechazan, en decir de Peter Bürger, la "desesperada seriedad" de las formulaciones de Breton. También destaca Bürger la utilización por parte del poeta del humor para transformar sus objetos. "Chistes objetuales" los de Brossa, si se hace uso del término empleado por Ramírez, que, en contra de lo que pueda parecer a simple vista, Bürger califica como "nada inocuos"<sup>61</sup>.

A grandes rasgos, todos coinciden en marcar distancia entre los objetos de Brossa y los de los surrealistas. El propio poeta no es una excepción. Del mismo modo que rechaza la

---

<sup>57</sup> S.FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), *op.cit.*, p.160.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>60</sup> J.A.RAMÍREZ, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, *op.cit.*, p.29.

<sup>61</sup> P.BÜRGER, "Una temptativa de llegir els objectes i les instal·lacions de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, *op.cit.*, p.371.

semejanza con los ready-mades de Duchamp, también lo hace con los objetos surrealistas: "He explicado muchas veces que mi poesía visual es una consecuencia directa de la evolución de mi obra literaria. Los surrealistas, en efecto, habían hecho objetos. Y estaba Duchamp. Pero la verdad es que estos hechos no han influido para que buscara expresarme en otro código"<sup>62</sup>. Del mismo modo que le sucede a Sebastià Gasch, que, en palabras de Fèlix Fanés está "tan lejos y en cierto sentido tan cerca de la doctrina de Breton"<sup>63</sup>, Brossa coincide con este último en "el canto a los materiales no artísticos que de un modo diverso circulan por la vida urbana y moderna, materiales que pueden ser origen de una poesía"<sup>64</sup>. No en vano, como ya se ha comentado en un capítulo anterior<sup>65</sup>, Brossa ansiaba ser el continuador de aquellos artistas de vanguardia cuyo interés por "los materiales pobres o degradados" procedía, como señala Fanés, "de la sensibilidad surrealista"<sup>66</sup>.

Un empeño que mantiene intacto la obra objetual de Brossa, como puede desprenderse de las piezas que realizó a partir de los años 60. En éstas aparecen corchos, agujas, servilletas, bastones, dedales, tapones de cava, objetos decorativos de Navidad, patatas, agujas de reloj y también plantillas de zapatos, bombillas o clips. Peculiaridad, ésta, la del gusto por los objetos de desecho, que Brossa comparte con dos artistas con los que estableció contacto y que no se encuentran muy alejados del marco artístico señalado por Fanés: Ángel Ferrant y Joan Miró – "un dels conreadors més brillants de l'objecte surrealista" según el propio Fanés<sup>67</sup>.

Mientras que para Emmanuel Guigon, Ferrant fue un pionero en España en el uso de

---

<sup>62</sup> Entrevista realizada por Glòria Picazo y José Miguel Cortés publicada en J.M.CORTÉS (ed.), *La creación artística como cuestionamiento*, IVAM, Valencia, 1990. Citado de la reproducción en J.BROSSA, *Añafil 2*, *op.cit.*, p.125.

<sup>63</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, *op.cit.*, p.129.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Vid.* p.66.

<sup>66</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, *op.cit.*, p.129.

<sup>67</sup> F.FANÉS, "Les disfresses del poeta" en F.FANÉS, J.M.MINGUET BATLLORI, *Homenatge a Joan Brossa*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2000, p.49.

materiales diversos en la escultura<sup>68</sup>, William Jeffet señala como origen del primer contacto de Miró con la escultura las excursiones que el artista realizaba en Montroig, donde, "a pie, por el campo, Miró se dedicaba a 'recoger cosas que se encontraba'". "Aunque esos pequeños objetos encontrados no constituyen esculturas en sí mismos – argumenta Jeffet –, fueron el primer contacto de Miró con la idea de escultura e incluso varios de tales hallazgos se convertirán, posteriormente, en las bases de sus bronceos"<sup>69</sup>. Y no sólo eso. Del mismo modo que las primeras esculturas de Miró surgen, en decir de Jeffet, "como oposición a la pintura, como respuesta a la exigencia militante de lo que él llamaba 'asesinato a la pintura'", también lo hacen sus collages<sup>70</sup>. Estas obras suelen relacionarse con las "esculturas-objeto" que Miró inició en el verano de 1931<sup>71</sup>.

En lo que respecta a los collages que el artista realizó a finales de los años 20 y principio de los 30, éstos fueron expuestos en una muestra privada en las Galerías Syra, organizada por Adlan, que tuvo lugar el 18 de noviembre de 1932. Estas piezas de Miró son paradigma de aquellas creadas en el periodo comprendido entre 1928 y 1933 en el que su pintura, descrita por Fanés como "un campo de fuerzas en el que se despliegan tensiones contradictorias", ve incrementado el conflicto "hasta el punto de que nuevas técnicas de expresión, como el collage, el ensamblaje o la fabricación de objetos"<sup>72</sup>, acaban por imponerse en su obra<sup>73</sup>. En la misma galería, y poco después de la presentación de las obras de Miró, concretamente en enero de 1933<sup>74</sup>, Ferrant exhibió sus ensamblajes, realizados a base de objetos y materiales procedentes

---

<sup>68</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España*, op.cit., p.130.

<sup>69</sup> W.JEFFET, "La naturaleza en la escultura", *Kalías: revista de arte*, núm.9, 1993, Valencia, p.46.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, op.cit., p.194.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> En 1957 Ferrant volverá a exponer en las Galerías Syra bajo el lema "Todo se parece a algo".

del entorno cotidiano, en la que fue otra de las primeras exposiciones organizadas por Adlan. Para la elaboración de las obras Ferrant utilizó "elementos imprevistos" tales como una hoja de sierra, un tenedor, un disco de gramófono, una navaja, el mango de un cazo, un azulejo o plumas. Algunos de los títulos no dejaban de ser evocadores – *Una novia, Una gitana, Un hidroavión, Las formas y movimientos de la vida acuática* –, mientras que otras obras parecían no sugerirle nada ya que las denominó "composiciones"<sup>75</sup>. Estas obras, que para Sebastià Gasch son "un bell exemple del respecte dels materials que es dibuixa cada dia amb contorns més precisos en el cel de les arts", inauguran, en palabras del crítico, "una nova etapa de l'art d'aquest escultor"<sup>76</sup>.

Más tarde, en el transcurso de los años 1945 y 1946, y como consecuencia de la estancia en las playas de Galicia, Ferrant elabora unas obras formadas por objetos hallados [Figs.43-44]. A su vez, entre 1947 y 1948, su escultura se centró en lo que él mismo denominó "esculturas ciclópeas", un conjunto de obras formadas por varios fragmentos de piedra o barro situados de tal manera que sugieren una figura antropomorfa. Las formas insinuadas de estas obras dejan paso, en los años siguientes, a unas piezas más rotundas, realizadas en materiales humildes y en las que priman una técnica y un aspecto que remiten de manera más contundente al primitivismo. No obstante, en el transcurso entre ambas tendencias, concretamente en el año 1949, tuvo lugar el segundo Salón de Octubre en las Galerías Layetanas en el que se reservó una sala para la obra de Ferrant. Entre las piezas expuestas, "cinco 'esculturas estáticas' y cuatro 'móviles'"<sup>77</sup> – "el plato fuerte de la exposición" según Juan Cortés<sup>78</sup> –, destacaba, una vez más, el

---

La muestra, en la que el escultor ahonda en el primitivismo, se considera un hito ya que tuvo lugar tras el accidente que le dejó por un tiempo inmóvil.

<sup>75</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España, op.cit.*, p.130.

<sup>76</sup> S.GASCH, "Respecteu els materials", *Mirador*, núm.194, 20 de octubre de 1932, p.7.

<sup>77</sup> J.CORTÉS, "Las exposiciones y los artistas. El II Salón de Octubre", *Destino*, núm.636, 15 de octubre de 1945, p.15. El artículo está ilustrado con la imagen de la obra *Mujer alegre y coqueta* (1948) de Ángel Ferrant.

gusto por los materiales diversos y por las formas primitivas, así como el interés por el movimiento [Figs.45-46].

La representación tridimensional de la mujer también es un tema recurrente en la escultura de Miró. En apariencia formadas por una única entidad, estas obras evocan, en cierta manera, a los ídolos prehistóricos [Fig.47]. Sin embargo, no es precisamente el carácter unitario aquello que de mejor manera define la obra escultórica de Miró. Como afirma Jeffet, las primeras esculturas del artista realizadas en Parellada – en el año 1966 – parten de objetos sencillos y pequeños que, al ser unidos, se transforman en las figuras más estimadas por Miró: mujeres y pájaros. En estas obras, añade, "Miró recorre al principi de la juxtaposició pròpia del collage, com també a modificacions menors en els models, per suggerir el detall del cos femení i reforçar l'associació metafòrica entre el recipient i el cos"<sup>79</sup> [Fig.48]. Pero el proceso de difuminar las huellas de lo diverso se invierte en sus esculturas pintadas donde, como asegura Jeffet, Miró dirige la atención del espectador hacia la disyunción de los objetos que forman la escultura<sup>80</sup> [Fig.49].

Si bien la fragmentación, la yuxtaposición, así como la descontextualización, son características comunes en ambos artistas, el recorrido que trazan los objetos cambiantes de la escultura de Ferrant es, en cierto sentido, inverso al que tiene lugar en Miró. Éste último no sólo recogió "cosas" en el paisaje de Montroig para sus obras. Los "despojos hallados en la playa, los residuos de la actividad laboral de los talleres o los vestigios de la pequeña industria"<sup>81</sup> le eran de igual modo útiles. Estos materiales, que de "tan bajos, descompuestos, descontextualizados" eran "rechazados por las altas instituciones culturales", poseían sin embargo, en palabras de

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>79</sup> W.JEFFET, "Joan Miró: La transformació d'objectes en éssers vius" en AA.VV., *Joan Miró. La metàfora de l'objecte*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2007, p.13.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>81</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934, op.cit.*, p.195.

Fanés, "una gran intensidad si se sabía aplicar adecuadamente la atención sobre ellos: extraerlos de su entorno, darles una nueva articulación, reconstruirlos"<sup>82</sup>. En el proceso de este ejercicio, Miró acabará sustituyendo las conchas, los pedazos de madera, las cadenas, los corchos, los clavos o aislantes eléctricos por "materiales pobres procedentes de la cultura de masas"<sup>83</sup> [Fig.50].

"Un año y otro, y otro, y otro, y un siglo y otro siglo", se quejaba Ferrant, "la legión de menudos hurgadores de piedra y tierra, están dale que le das, tozudamente obsesionados en el empeño de buscar en los bloques lo que ya fue encontrado, y para ello llaman 'disciplina' a la repetición de un recorrido que siempre, la segunda vez, se hace por vía estrecha y en forma de reducido circuito por el que se vuelve a pasar eternamente y a ciegas, ya que la luz de lo que se pretende alcanzar ofusca y engaña"<sup>84</sup>. Ante tan negro panorama la solución que sugería Ferrant era la de "renunciar a dar vueltas a la noria, quiere decir, pasearse por todos los espacios del espacio, con los ojos bien abiertos y serenos, único modo de poder apreciar, sin guiños, las incursiones por las regiones de la plástica, de nuestros antecesores y nuestros contemporáneos"<sup>85</sup>. Criterio que bien puede ser compartido por Miró que, tal y como recoge William Jeffet, durante los años 1940 y 1941 se dedicó a escribir en su diario cuál era su idea acerca de la escultura. En este cuaderno el artista explica, a través de la comparación entre su escultura y la de Picasso, que era precisamente la calidad escultórica lo que trataba de evitar en sus obras ya que él estaba más interesado en la "naturaleza", en el "collage", "en un mundo fantasmagórico de monstruos vivientes" y en el "mágico resplandor de la pura creatividad"<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>83</sup> F.FANÉS, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934, op.cit.*, p.196.

<sup>84</sup> A.FERRANT, "Per les regions de la plàstica. Els objectes, l'escultura i l'amistat", *La Publicitat*, noviembre de 1932, Barcelona. Extraído de E.GUIGON, *Historia del collage en España, op.cit.*, p.134.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> W.JEFFET, "La naturaleza en la escultura", *op.cit.*, p.46.

Brossa, que en una entrevista aseguraba a Alfonso Alegre Heitzmann preferir los objetos vulgares y corrientes frente a los objetos demasiado personalizados<sup>87</sup>, no era ajeno al concepto de escultura de Ferrant. A raíz de la exposición *Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteyza y E. Serra*<sup>88</sup>, que, presentada por el Club 49, tuvo lugar en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1951, el poeta escribe un borrador de carta a Tàpies donde le habla de la superioridad de Ferrant ante Serra y Oteiza<sup>89</sup>. Entre las tres esculturas del escultor expuestas en la muestra destaca la obra *Muchachas (tablero-cambiante) cuatro fases* (1950) – unas pequeñas piezas cuya variación de composición se efectúa "al ser movidos sus elementos por la mano del espectador"<sup>90</sup>. No es extraño, pues, dada la atracción por el movimiento y por la metamorfosis subyacente en su obra, que Brossa encontrase en estas esculturas de Ferrant un vínculo estético común. Un descubrimiento que bien pudo comenzar a perfilarse con anterioridad, ya que en el número extraordinario de Navidad de la revista *D'Ací i d'Allà*, que el poeta consultó en la biblioteca personal de Joan Prats, entre las obras reproducidas aparece la escultura de Ferrant *Anfibio galopante* (1933) acompañada de un breve texto firmado por Sebastià Gasch<sup>91</sup>.

En otra carta fechada en 1955, en este caso escrita por Ferrant y dirigida a Brossa, el escultor, que se encuentra postrado en la cama como consecuencia del grave accidente de coche que sufrió en 1954, y que le tendrá casi inmovilizado dos años, le dice al poeta que sus impresiones sobre sus esculturas son para él muy valiosas<sup>92</sup>. Un concepto que queda patente también en un poema que Brossa le remite a Ferrant en octubre de 1960, un año antes del

---

<sup>87</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *op.cit.*, p.159.

<sup>88</sup> Fue una exposición itinerante que pudo verse en las Galerías Layetanas de Barcelona, en la Galería Estudio de Bilbao y en la Galería Bucholz de Madrid.

<sup>89</sup> Borrador de carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 21 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.

<sup>90</sup> [ANÓNIMO], Folleto de la exposición *Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteyza y E.Serra* presentada por el Club 49, Galerías Layetanas, Barcelona, 1951.

<sup>91</sup> S.GASCH, "Angel Ferrant", *D'Ací i d'Allà*, núm.179, *op.cit.*, s.p.

<sup>92</sup> Carta de Ángel Ferrant a Joan Brossa, 5 de octubre de 1955, Fundació Joan Brossa.

fallecimiento del escultor:

### Escultura d'Àngel Ferrant

A

Punta

que s'ha de clavar

en el plint de fusta.

B

Clavada

una d'aquestes peces

en el plint, les posicions

amb què poden enllaçar-se

són múltiples<sup>93</sup>.

Como infinitas son las posibilidades compositivas de la obra de Brossa que, teniendo como su "plinto de madera" particular a su poesía, se vale de objetos y palabras, tanto propias como ajenas, para conseguir de este modo lo que Eduardo Westerdahl, aplicado a los objetos de Ferrant, ha definido como "un nuevo tipo de realidades fragmentarias conocidas" o "una obra de

---

<sup>93</sup> J.BROSSA, "Escultura d'Àngel Ferrant", poema autógrafo, octubre de 1960, Archivo Àngel Ferrant. El poema fue posteriormente publicado, con ligeras modificaciones, en *El Saltamartí*, *op.cit.*, p.29.

construcción sin abandonar los elementos conocidos"<sup>94</sup>. Vaya, un elogio a la imaginación sin olvidar por ello cuál es el punto de partida.

Naturalmente, no sólo la correspondencia muestra la admiración de Brossa hacia la obra de Ferrant. La revista *Dau al Set* también da cuenta de este hecho. En efecto, si el número de marzo de 1951 es un monográfico sobre la citada exposición formado por un largo poema de Juan Eduardo Cirlot, que es el mismo que aparece en el folleto de la muestra, y por 25 ilustraciones adheridas sobre cartulinas; el de mayo, formado por textos de Joan Josep Tharrats e ilustraciones de obras de Ferrant, está íntegramente dedicado al escultor madrileño, a lo que se le debería añadir la reproducción de una obra de Ferrant "Escultura" que fue publicada en el número de julio/agosto/septiembre de 1949<sup>95</sup>.

A la revista *Dau al Set* concretamente, a la que describía como "un medio impagable de enriquecimiento mutuo", atribuía Brossa el mérito de haber podido conocer a hombres de la talla de Ferrant<sup>96</sup>. El poeta decía recordar al escultor madrileño con mucho afecto. "Era una gran persona, amigo de Cataluña y un creador enorme"<sup>97</sup>, añadía. Y es que, si bien de origen madrileño, Ferrant mantuvo siempre una estrecha conexión con Cataluña. En 1920 fue nombrado profesor de escultura de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad condal, plaza que ocupó hasta el año 1934<sup>98</sup>. Igualmente, participó como socio fundador del grupo *Amics de l'Art Nou* (Adlan) erigido en Barcelona en 1932 con la voluntad de promover la creación y difusión de formas artísticas nuevas y de vanguardia<sup>99</sup>.

---

<sup>94</sup> E.WESTERDAHL, "Ángel Ferrant", *Destino*, núm.543, 13 de enero de 1948, p.14.

<sup>95</sup> Ángel Ferrant conservaba ambos números en su biblioteca personal.

<sup>96</sup> R.SALADRIGAS, "Monólogo con Joan Brossa", *op.cit.*, p.68

<sup>97</sup> Extraído del cuestionario que Pepe Espaliu le realizó a Brossa para el catálogo de la exposición de poemas visuales y poemas-objeto que tuvo lugar en la Máquina Española de Madrid en 1988. Citado de la reproducción en J.BROSSA, *Añafil 2*, *op.cit.*, p.70.

<sup>98</sup> E.GUIGON, *Historia del collage en España*, *op.cit.*, p.130.

<sup>99</sup> El 23 de diciembre de 1932 Adlan organizó el "Concurs d'objectes de fira" que tuvo lugar en

Si Ferrant y su obra fueron un estímulo, la figura de Miró resulto ser todavía más determinante para Brossa. Fue a principios de los años 40 cuando el poeta entró en contacto con J.V.Foix, quien le presentó a Joan Prats y éste, a su vez, a Joan Miró. Brossa nunca ha negado la influencia de estas relaciones en la evolución de su obra. Un influjo, sobre todo el de Miró, que queda perfectamente resumido en la siguiente frase del poeta: "el encuentro con Miró, de cuyos cuadros ya conocía alguna reproducción, fue para mí una epifanía"<sup>100</sup>. No en vano, según Brossa, cuando conoció al artista él era un ojo que veía pero que no miraba. Tras aquel encuentro, en palabras del propio poeta, el proceso ha consistido en "reeixir a saber mirar, reeixir en l'empresa de penetrar les coses"<sup>101</sup>.

El ojo de Brossa que detectó a una *Escorça* escondida entre las formas corrientes de la ciudad es, a tenor de sus palabras, totalmente diferente al que posó su atención sobre los objetos vulgares de la vida cotidiana. El ojo contemplativo pasó, así, a ser un ojo reflexivo. "Me gusta observar los objetos, dialogar con ellos. De este diálogo nacen muchas ideas"<sup>102</sup>, advertía Brossa. Entre ellas, la posibilidad de sustituir la cabeza de un esqueleto de un pez por un tapón de corcho en *Tap*<sup>103</sup> – pensada en 1968 y realizada en 1982 [Fig.51]. Recurso a su vez utilizado, pero a la inversa, en *L'escombra de ginesta* (1970) – perteneciente a una de las series de *Poemas habitables* (1970) – donde una S mayúscula, y de grandes dimensiones, ha sido recortada y pegada sobre el papel. Arriba, el poeta ha adherido la imagen recortada de la cabeza de un pez y en la parte de abajo, la de la cola<sup>104</sup>. Un tapón de corcho, como el de *Tap*, le sirve igualmente

---

el local L.T.C. del Turó Parc de Barcelona. Foix escribió una crónica al respecto en *La Publicitat* del 6 de enero de 1933.

<sup>100</sup> "Entrevista" en J.BROSSA, *Añafil 2*, *op.cit.*, p.70.

<sup>101</sup> J.COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, *op.cit.*, p.28.

<sup>102</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *op.cit.*, p.159.

<sup>103</sup> El título está documentado por primera vez en AA.VV., *Brossa 1941-1991*, *op.cit.*, p.117.

<sup>104</sup> J.BROSSA, "L'escombra de ginesta" (1970) en *Poemes habitables 22*, original no editado,

Fundació Joan Brossa.

como base donde clavar unas pequeñas agujas de costura en *Poema-objecte 31*<sup>105</sup> (1968). O el alambre del tapón del cava que le vale de habitáculo para una figura navideña con forma de estrella fugaz en *Solstici d'hivern* (1969). Incluso una patata a la que ha incrustado dos agujas de reloj en *Poema-objecte 81*<sup>106</sup> (1975) [Fig.52]. No en vano, si hay un rasgo que comparten todos los poemas-objeto mencionados ese es el hecho de que en todos ha tenido lugar una transformación. Ya advertía el propio Brossa que si se decantaba por los objetos pobres era porque estaba convencido de que en éstos la metamorfosis era más obvia<sup>107</sup>. Efectivamente, en unos objetos despreocupados por las cualidades artísticas, sin ningún tipo de filigrana creativa que pueda distraer la atención del espectador, el estupor de este último se dirige, inevitablemente, hacia la metamorfosis del objeto, u objetos, que previamente creía conocer.

No es la transformación el único proceso utilizado por Brossa en sus poemas-objeto. En este sentido, como si de una prolongación de ese diálogo que el poeta decía mantener con las "cosas" se tratara, los objetos parecen obligados a entenderse entre sí, como si guardaran alguna relación que a-priori escapa al razonamiento lógico del espectador. Esa sensación es la que se deduce de la disposición en la que el poeta ha colocado los objetos en obras como *L'amor de la modista*<sup>108</sup> (1969) [Fig.53], donde una pequeña flecha de plástico apunta hacia un dedal, o *Pel camí* (1986), en la que un cono de tráfico comparte espacio con una herradura de metal.

Al referirse a la escultura de Miró, Joffet aseguraba que, en ésta, "l'objecte precedeix el concepte i representa el primer pas en la construcció de la imatge poètica"<sup>109</sup>. Este principio no

---

<sup>105</sup> Como no consta que el poema-objeto tenga título se ha utilizado la referencia del objeto que aparece en el catálogo *Joan Brossa o les paraules són les coses, op.cit.*, p.62.

<sup>106</sup> *Ídem.*, *op.cit.*, p.130.

<sup>107</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía" *op.cit.*, p.159.

<sup>108</sup> El título parece estar únicamente documentado en los papeles conservados por Pepa Llopis y fue tomado como referencia para titular el objeto en AA.VV., *Joan Brossa: constructor i home d'ofici*, Fundació Vila Casas, Palafrugell, 2004, s.p.

<sup>109</sup> W.JEFFET, "Joan Miró: La transformació d'objectes en éssers vius", *op.cit.*, p.18.

funciona del todo en Brossa. A la circunstancia de que muchos de sus poemas-objeto se editaron después de haber sido pensados, por lo que es difícil determinar si fue el objeto el que suscitó la idea o viceversa, se le debe añadir la propia aclaración del poeta al respecto: "unas veces nace la idea primero, y otras las despierta el objeto mismo"<sup>110</sup>.

Entre los poemas-objeto editados años después de ser proyectados se encuentran *Poema-objecte 7*<sup>111</sup>, una plantilla de zapato en la que puede leerse la palabra "camí"; *Poema-objecte 9*<sup>112</sup> que es una bombilla con la palabra "poema" impresa sobre el vidrio y *Agulla clip*<sup>113</sup>, formada por un imperdible que ha visto variada su forma al haberle soldado un clip en uno de sus extremos. Se ha precisar que mientras las dos primeras piezas fueron pensadas en 1967 y editadas en 1982, la tercera fue ideada por Brossa en 1975 y editada en 1982. La duda que surge es: ¿Tratándose de objetos tan banales por qué tardó tanto Brossa en llevarlas a cabo? Además, si como afirmaba Sarmiento, Brossa cogía los objetos de su entorno cotidiano, ¿por qué ese baile de fechas? En el caso concreto de estos poemas-objeto la respuesta puede encontrarse en una circunstancia que los diferencia de los otros mencionados: estos objetos no son objetos únicos sino que fueron editados en serie. Para más exactitud, en tiradas de diez ejemplares cada uno. Realizados en Barcelona, como editores figuran Pepa Llopis, Lluís M.Riera, Carles Taché, Antoni Tàpies y Manuel Vinyes.

El hecho de que los objetos dejen de ser "cosas" sustraídas de la realidad para pasar a ser "cosas fabricadas" a las que se les ha añadido la firma del artista, hace resonar el eco de aquellas palabras de Robert Lubar acerca del valor de uso de los objetos de Brossa. Según Ferrant hay dos conceptos bien diferenciados que no conviene involucrar: el arte y la estética. Como

---

<sup>110</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía" *op.cit.*, p.159.

<sup>111</sup> Como no consta que el poema-objeto tenga título, se ha utilizado la referencia del objeto que aparece en el catálogo *Joan Brossa o les paraules són les coses*, *op.cit.*, p.58.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> El título está documentado por primera vez en AA.VV., *Brossa 1941-1991*, *op.cit.*, p.133.

ejemplo de su argumentación expone el siguiente ejemplo: "un asa o un mango, elementos formales de bien definida condición utilitaria, pueden, además, presentárenos como valores estéticos, pero nunca como valores artísticos. El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación..."<sup>114</sup>. En los poemas-objeto de Brossa el valor de uso mencionado por Lubar pierde sentido puesto que, de un modo semejante al afirmado por Ferrant, éstos abandonan su función para pasar a convertirse en meras representaciones de lo que son.

Pero no todo son coincidencias entre Ferrant y Brossa. Lejos del paisaje urbano evocador, terreno fértil para el poeta de objetos de desecho producidos en masa, para Ferrant están la selva, el bosque y el jardín. "De la selva nacieron, el bosque – la utilidad – y el jardín – la belleza". "En los tres – asegura – existe el árbol, más cada uno, vive con destino diferente. Silvestre o selvático, vive libre, y simplemente para sí. Cultivado, vive y para nosotros. Y decir cultivado equivale a decir castigo, mutilación. Con el hacha, con la sierra o con la tijera, hacemos que el árbol viva para nosotros, para nuestra comodidad o para solaz de nuestro ánimo. Vivimos y creamos destruyendo. Si no destruimos no podemos vivir. Ni siquiera nos divertimos. Somos así, y no de feroces sino de naturales, es natural en nosotros hacer pedazos las cosas. Lo que ya no resulta tan natural, o al menos tan sensato, es pretender la semejanza de las configuraciones, basando en ellas la esencia expresiva del volumen..."<sup>115</sup>.

La escena difiere, lo mismo que los objetos, desde el momento en que éstos le son "revelados" al artista en encuentros fortuitos y particulares. A través de los paisajes de Montroig y Mallorca, incluso los barrios marginales de Barcelona, en Miró; en las playas de Galicia y otros recónditos lugares, en Ferrant; y en las calles, o en el ámbito privado de las casas, de la Barcelona de posguerra en Brossa, volviendo el poeta, en cierto modo, a aquella dicotomía

---

<sup>114</sup> A.FERRANT, "Per les regions de la plàstica. Els objectes, l'escultura i l'amistat", *op.cit.*, p.133.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.132.

interior-exterior tan presente en sus primeras obras teatrales. Sea como fuere, a diferencia de lo que ocurre con Ferrant y Miró, en Brossa la transformación de la "cosa escogida" en obra no salvaguarda el carácter único del objeto, al menos no en las piezas editadas en serie referidas.

Ya lo advertía Juan Antonio Ramírez al afirmar que "aunque los poemas-objeto fueron inicialmente cosas "únicas" que no se podían editar del mismo modo que los textos ordinarios sí dieron lugar, a partir de los años sesenta, a versiones multiplicadas, cuya fácil inserción en el comercio del arte contemporáneo no ha redundado siempre en beneficio de la obra de arte". Entre los ejemplos Ramírez menciona a "los objetos hechos a partir de propuestas de Joan Brossa"<sup>116</sup>. Un ejemplo ilustrativo a este respecto lo constituyen los poemas-objeto "Novel·la" (1970) – perteneciente al conjunto de *Poemes habitables* – y *Pluja* (1973). Las dos obras están formadas por un libro en blanco. La diferencia: mientras el primero fue una edición única en la que se puede apreciar, desde el final hasta las páginas centrales, el trazo de unas palabras escritas en lápiz que han sido posteriormente borradas, quedando únicamente el rastro de la acción; el segundo está editado en serie por lo que la huella de la supuesta lluvia acaba siendo una señal totalmente despersonalizada.

"Pérdida del aura" lo ha denominado Victoria Combalia. Un extravío que, a su juicio, no afecta demasiado a los objetos de Brossa dado el carácter conceptual de los mismos<sup>117</sup>. Opinión con la que discrepa Antonio Monegal al asegurar que "el aura está ya perdida, o en precario, desde el momento en que la obra se basa en un objeto que está en su origen *fabricado en serie*, por lo que puede ser fácilmente replicado"<sup>118</sup>.

Desde luego, no sólo las figuras antropomorfas remiten a formas reconocidas del

---

<sup>116</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno, op.cit.*, p.124.

<sup>117</sup> V.COMBALIA, "Joan Brossa, el último vanguardista", *op.cit.*. Citado de la reproducción en A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, op.cit.*, p.205.

<sup>118</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, op.cit.*, p.205.

primitivismo. Algunos de los objetos de Ferrant y Miró muestran una especie de atracción hacia lo ancestral, un interés de "volver al inicio", un retorno a los orígenes que denota cierto arcaicismo metafísico y que contrasta de manera frontal con unos objetos, los de Brossa, de marcado aspecto descarnado, que se encuentran cómodos en su ausencia de trascendentalidad.

La reivindicación de los futuristas de un porvenir marcado por un "vigoroso mundo mecánico" es entendida por Ramírez como "la posibilidad de ver en ello una variante más del omnipresente primitivismo, otra manera de buscar la huida hacia un universo puro, no contaminado por las miasmas sentimentales de la cultura burguesa"<sup>119</sup>. Algunos de los objetos de Brossa mencionados pueden ser consecuencia de sus "encuentros azarosos" con los despojos, con los rastros que el quehacer cotidiano de la sociedad de consumo va dejando tras de sí. El poeta los muestra como si los seleccionase por azar, mediante una mirada aparentemente despreocupada, irónica, crítica pero no moralizante. De hecho, como subraya Manuel Sacristán: aunque la constante principal de la obra de Brossa es la destrucción de falsedades, también es característico de su poesía "que la destrucción de falsedades permita brotes de utopía, de felicidad"<sup>120</sup>.

Una de las intenciones de Brossa en sus poemas-objeto era, si se hace caso de sus palabras, "dejar hablar al objeto"<sup>121</sup>. Esta afirmación parece llevar implícita la advertencia de que el propósito de vinculación de la cosa con la palabra se encuentra en el punto opuesto a su intención inicial. Los objetos de Brossa son "cosas" que no necesariamente evocan algo. Asimismo, el hecho de dejar hablar al objeto no excluye la posibilidad de que el objeto no tenga nada que decir, que significar. En el proceso llevado a cabo por Brossa el primer paso es, según Antonio Monegal, "aislar el objeto, ponerlo aparte y hacer que asuma la posición de signo,

---

<sup>119</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, *op.cit.*, p.51.

<sup>120</sup> M.SACRISTÁN, "La práctica de la poesía de Joan Brossa", *op.cit.*, p.244.

<sup>121</sup> A.ALEGRE HEITZMANN, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *op.cit.*, p.159.

siendo al mismo tiempo conscientes de que no es realmente un signo sino una cosa"<sup>122</sup>. Robert Lubar, remarcando esta diferencia apuntada por Monegal, advierte que las palabras y las cosas ocupan dos registros cognitivos diferentes, si bien en la práctica de la vida esta distinción esté disimulada<sup>123</sup>. "Pel camí de la lingüística – añaide – tornem ara a la contradicció d'un objecte nominal, un objecte sospès a mig camí entre les paraules i les coses. Queda clar que la poesia és una pràctica material, social i històrica per Brossa, i que la diferència entre la seva obra escrita, teatral, i visual és una qüestió de formes més que de valors ètics"<sup>124</sup>.

Con todo, si para Lubar los objetos están a medio camino entre las palabras y las cosas, para Monegal los poemas-objetos de Brossa "pertenecen a más de una zona fronteriza" porque "están a mitad de camino entre el arte y la literatura, a mitad de camino entre la realidad cotidiana y el arte. No es ni una cosa ni un signo, en el límite entre concepto y sinsentido"<sup>125</sup>. En definitiva, sentencia Monegal, los poemas-objeto de Brossa "muestran el funcionamiento de una poética capaz de construir un discurso con el silencio de las cosas y, en consecuencia, con el de las palabras convertidas en cosas"<sup>126</sup>.

Es justamente el constante deambular de Brossa a través del espacio ambiguo que separa las diferentes formas de su obra lo que multiplica los recursos de sus poemas-objeto. El poeta combina las "cosas" en asociaciones imposibles. Mas, las palabras de Isidore Ducasse y los objetos de los surrealistas han dejado paso en la obra de Brossa a una conjunción de ambos recursos. El poeta no sólo une de manera insólita objetos de naturaleza opuesta sino que palabras y objetos tienden a evocarse mutuamente. A veces son los objetos los que se transforman los

---

<sup>122</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, op.cit.*, p.210.

<sup>123</sup> R.LUBAR, "El nominalisme de l'objecte", *op.cit.*, p.116.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.121-122.

<sup>125</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas, op.cit.*, p.213.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.209.

unos a los otros y en ocasiones basta un título sugerente para que inmediatamente una cosa se convierta en otra bien diferente. En *Tap*, *Solstici d'hivern* y *Poema-objecte 31*, mediante la manipulación del poeta dos realidades ajenas han sido yuxtapuestas. Una combinación que se ha convertido en fusión en *Agulla clip* y en confrontación en *L'amor de la modista* y *Pel camí* donde los objetos, colocados los unos frente a los otros, no se sabe bien si están estableciendo una relación o bien están subrayando su diferencia. Distinto es el caso de *Poema-objecte 7* y *Poema-objecte 9* donde la palabra adherida al objeto lo transforma sustancialmente, y a la inversa. En la primera obra, Brossa ha convertido una plantilla de zapato en un camino al inscribir la palabra "camí" en ella. Al mismo tiempo, la plantilla modifica el sentido de la palabra ya que alude a la acción: al caminar. "El rastre d'una acció determinada i física"<sup>127</sup> lo ha denominado Lubar. En la segunda, es la palabra "poema" la que puede leerse sobre una bombilla. Si el vocablo hace a la bombilla simbolizar la "iluminación" que el poeta experimenta a la hora de crear la obra, la bombilla lo devuelve al mundo material, a la realidad que Brossa siempre ansiaba tener como punto de referencia "para no caer en desvaríos"<sup>128</sup>.

Juan Antonio Ramírez señala cómo los poemas-objeto permiten " vincular las cosas con las palabras" y cómo de este modo puede realizarse "una literatura verdaderamente 'materialista'"<sup>129</sup>. El propio Brossa parece jugar con esa coyuntura en obras como *L'amor de la modista* (1969), en la que la flecha que apunta al dedal cobra una nueva significación gracias al título que es el que refuerza, o hace posible, la metáfora visual. Lo mismo ocurre en el poema-objeto *Sol* (1986) si bien en este caso la metamorfosis se ve reforzada por las tres letras recortadas, que forman la palabra "sol", que el poeta ha colocado entre los hierros de una base para colocar la plancha. Aunque si hay unas obras que guardan estrecha relación con la palabra, esas son las agrupadas en los denominados *Poemes habitables* (1970). Es en éstas, precisamente,

---

<sup>127</sup> R.LUBAR, "El nominalisme de l'objecte", *op.cit.*, p.117.

<sup>128</sup> J.GALÁN, "El poder de la imaginación", *op.cit.*, p.50.

<sup>129</sup> J.A.RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, *op.cit.*, p.124.

donde cobra mayor fuerza esa afirmación de Monegal, según la cual, si bien "para abordar las consecuencias extremas de las propuestas vanguardistas es más revelador discutir los poemas-objeto de Brossa que su poesía visual, ambos están emparentados hasta el punto de ser las dos caras de la misma moneda"<sup>130</sup>.

"Aquests poemes caldria mostrar-los repartits entre els fulls d'un llibre qualsevol"<sup>131</sup> es la aclaración que Brossa anotó en el manuscrito de "Poemes per a trobar entremig dels fulls" (1970). La obra consiste en siete "poemas" que el poeta ha "escondido" entre las páginas del libro. El primero de ellos, un pequeño papel plateado roto por uno de los lados; el segundo, un pequeño post-it de plástico con rastros de tabaco en la parte adhesiva; el tercero es una letra F, de tipografía gótica, de color metalizado con un agujero en la parte de arriba y otro en la parte de abajo; el cuarto son dos trozos de cartón de color amarillo recortados en forma rectangular, todos del mismo tamaño; el quinto, un trozo de diario cortado en forma de hoja; el sexto, una aguja de coser con gran cantidad de hilo negro y el séptimo, un billete de Renfe con fecha de 18 de julio de 1970. Otra obra similar es "Set poemes entremig d'un altre"<sup>132</sup> (1970) que en una versión preliminar Brossa había titulado "Set poemes entremig d'un llibre"<sup>133</sup>. Los siete "poemas" realizados por Brossa están metidos dentro del libro *Un vagabundo toca con sordina* de Knut Hamsun<sup>134</sup>. El primero es un trozo de tela de color blanco y con forma de triángulo isósceles; el segundo, un pedazo de papel cortado en forma de flecha; el tercero está formado por un papel de

---

<sup>130</sup> A.MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, op.cit., p.208-209.

<sup>131</sup> J.BROSSA, "Poemes per a trobar entremig dels fulls", Serie *Poemes habitables 4*, 1970, manuscrito original. Fundació Joan Brossa. La obra fue editada en 1986 en una edición seriada de 50 ejemplares y 10 ejemplares H.C (Hors d'commerce).

<sup>132</sup> Objeto único, sin firmar.

<sup>133</sup> J.BROSSA, "Set poemes entremig d'un llibre", 1970, versión preliminar de la obra que posteriormente tituló "Set poemes entremig d'un altre", Serie *Poemes habitables 5*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.

<sup>134</sup> K.HAMSUN, *Un vagabundo toca con sordina*, La Gacela, Madrid, 1941.

color amarillo donde Brossa ha dibujado pequeñas formas con el lápiz, alternando el color gris del grafito con el amarillo del papel; el cuarto, por el contrario es un trozo de papel recortado; el quinto, un trozo de carta recortada en el que puede verse el sello; el sexto está formado por un papel recortado con forma de media luna y por último, el séptimo, es una hoja de árbol.

Ambas obras siguen aludiendo a los objetos. Y lo hacen por partida doble. Por un lado el libro pasa de ser el elemento sobre el que recae la atención al convertirse en soporte de una nueva "poesía objetual". O incluso en un objeto corriente, como puede extraerse del cambio de título realizado por Brossa en "Set poemes entremig d'un altre", en el que ha sustituido la palabra "llibre" que había escogido en un principio por el "un altre" definitivo. A través de esta maniobra el poeta advierte que el propio libro puede ser una de aquellas "cosas" banales que él mismo seleccionaba para sus poemas-objeto. De igual modo, los poemas a los que aluden los títulos, lejos de ser textos eternos, son pequeñas figuras realizadas con materiales no sólo pobres, sino también perecederos. No en vano, el gusto por lo fugaz es una característica compartida por algunas obras de Brossa. A este respecto, hay una prueba gráfica que da muestra de la existencia de un poema-objeto, que justamente se titula *Efímer* (1969) [Fig.54], donde lo que el poeta buscó fue el efecto de un instante. Momento que pudo captar una foto que muestra cómo la obra consistió en una fulgurante llamarada surgida del interior de una copa.

En todo caso, resulta interesante el proceso llevado a cabo por Brossa en las piezas "Set poemes entremig d'un altre" y "Poemes per a trobar entremig dels fulls" porque éstas muestran los principios propios del collage, pero a la inversa. Ciertamente que los objetos realizados por el poeta no están encolados en la página, pero éstos han invadido el espacio reservado a la palabra escrita de una manera que lejos de ser sutil, como puede desprenderse a primera vista, resulta totalmente pernicioso. Naturalmente, a diferencia del collage, en el que el espectador observaba la nueva relación que se establecía entre dos realidades distintas, en estas obras de Brossa la mirada del lector/espectador es dirigida hacia esa "nueva poesía" que se muestra displicente

respecto al texto que le sirve de base. Condición que se ve acentuada por la aclaración del poeta a la obra "Poemes per a trobar entremig dels fulls".

Los "poemas" de las obras de Brossa referidas pueden entenderse como el intento del poeta por experimentar con otras maneras de "escribir" sobre el papel. Experimentación que lo llevan a nuevas formas de escritura en "La neu de l'orangutan"<sup>135</sup> (1970). Brossa ha utilizado para esta pieza unas hojas de cuaderno dobladas por la mitad. En una de ellas ha pegado una S mayúscula recortada de una publicación que ha tapado ligeramente con un trozo de hoja del mismo cuaderno. En otra, ha cortado dos trozos de la página y los ha pegado en los extremos de dos incisiones que ha hecho, logrando, de este modo, una figura geométrica. En otra hoja ha recortado el trozo de una carta en el que se ve un sello con un burro y lo ha pegado en la página. En el sello de correos, estampado por duplicado, situado a los dos lados del burro, puede leerse "dic. 69". En otra ha realizado pequeñas perforaciones por toda la página. En la siguiente, la página aparece doblada formando un triángulo y en la última es la parte superior de la página la que está doblada. Estas obras no muestran únicamente una nueva caligrafía, son también ejemplo de cómo el poeta manipula el soporte para conseguir resultados poéticos diversos. Una característica, por otro lado, compartida por muchos de los objetos realizados por Brossa. De hecho, tal y como apunta Monegal, "en el cas de Brossa gairebé sempre la intervenció requereix la manipulació de la matèria"<sup>136</sup>.

La técnica de la papiroflexia ha sido la escogida por Brossa para "manipular" una hoja escrita a la que ha concedido la forma de barco en el *Poema-objecte 91* (1984), realizado con motivo del quinto aniversario de la revista *On*. La hoja, reutilizada como está, ha perdido su categoría de texto para pasar a convertirse en cosa. En otras ocasiones sin embargo, tal y como

---

<sup>135</sup> J.BROSSA, "La neu de l'orangutan" (1970), Serie *Poemes habitables 7*, objeto único, obra sin editar, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.

<sup>136</sup> A.MONEGAL, "La cosa poètica", *op.cit.*, p.129.

sucede en la obra "D'A a Z" (1970)<sup>137</sup>, la intervención de Brossa es sutil, apenas un pequeño gesto. El objeto es a simple vista una carpeta con una A recortada y pegada en la parte superior. Al abrir esta carpeta el lector/espectador, lejos de descubrir en su interior algún texto o poema, se encuentra con otra carpeta más pequeña que la anterior que, a su vez, alberga otra más pequeña aún y así hasta la cuarta carpeta, la más pequeña de todas, que muestra una Z recortada y adherida en la parte superior y que no contiene nada en su interior. Aquí la apariencia física del objeto escogido por Brossa se ha visto afectada por un elemento casi imperceptible. Pero más importante aún: lo que realmente ha transformado el poeta ha sido su sentido. El soporte antes menospreciado – como en "Set poemes entremig d'un altre" o en "Poemes per a trobar entremig dels fulls" – pasa a convertirse en la propia obra. En ella, empujado por la necesidad de averiguar qué se esconde tras cada pliegue, el lector/espectador se lanza a la obertura de cada carpeta, deseoso de encontrar algo que lo reconforte.

Pero no siempre es sosegante aquello que acaba por encontrar el espectador. Circunstancia que no impide que la curiosidad pueda acabar venciendo a la cautela. Y más cuando la invitación a cruzar el umbral es explícita. Sugiere Brossa que en su poesía la puerta siempre está abierta<sup>138</sup>. Insinuación, la del poeta, que se hace tangible en su poema-objeto *Sense paisatge* (1986). Allí está la gran puerta de madera, desafiante ante el espectador al que invita a mirar a través de los prismáticos que están colgados en la pared. Y más allá del portón se extiende el paisaje: el muro, la pared, o una inmensa nada, un blanco infinito. ¿Acaso indicio evidente de que para Brossa la aventura visual era un gran salto al vacío?<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> J.BROSSA, "D'A a Z" (1970), Serie *Poemas habitables*, Edición seriada editada en Barcelona en 1986 con una tirada de 50 ejemplares y 10 H.C (Hors d'commerce).

<sup>138</sup> Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Joan Brossa para el programa televisivo *A fondo*, *op.cit.*

<sup>139</sup> *Ídem.*



Fig.37. Joan Brossa, *Escorça* (1943). Fundació Joan Brossa.



Fig.38. Joan Brossa, *Poema experimental* (1951). Fundació Joan Brossa.



Fig.39. Joan Brossa, *Poema objecte* (1956). Escaparate de la Sastrería Gales, Paseo de Gracia, Barcelona. Fundació Joan Brossa.

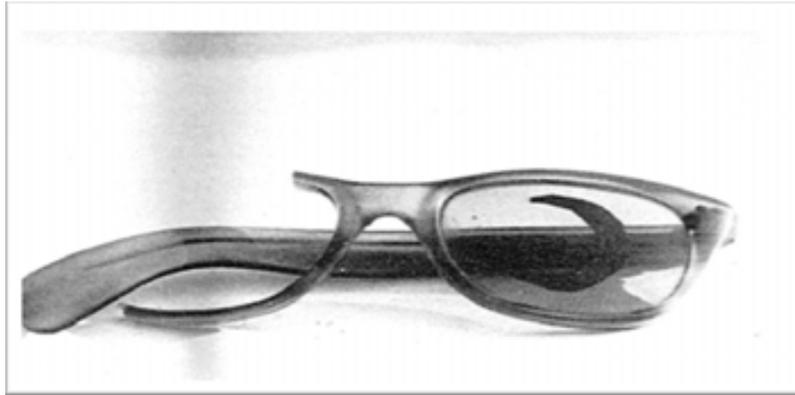


Fig.40. Joan Brossa, *Nocturn I* (1967). Fundació Joan Brossa.



Fig.41. Joan Brossa, *Celest* (1967). Fundació Joan Brossa.



Fig.42. Joan Brossa, *Mitjanit* (1986). Colección Galería Carles Taché.



Fig.43. Ángel Ferrant, *Pescador de Sada* (1945). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.- Museo Patio Herreriano, Valladolid.



Fig.44. Ángel Ferrant, *Suspiro del buzo* (1945). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.- Museo Patio Herreriano, Valladolid.



Fig.45. Ángel Ferrant, *Mujer alegre y coqueta* (1948). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.



Fig.46. Ángel Ferrant, *Maternidad* (1949). Fondo Ángel Ferrant. C.A.C.-Museo Patio Herreriano, Valladolid.



Fig.47. Joan Miró, *Femme* (1949).  
Fundació Joan Miró, Barcelona.



Fig.48. Joan Miró, *Personnage et oiseau*  
(1966). Fundació Joan Miró, Barcelona.



Fig.49. Joan Miró, *Femme assise et enfant*  
(1967). Fundació Joan Miró, Barcelona.

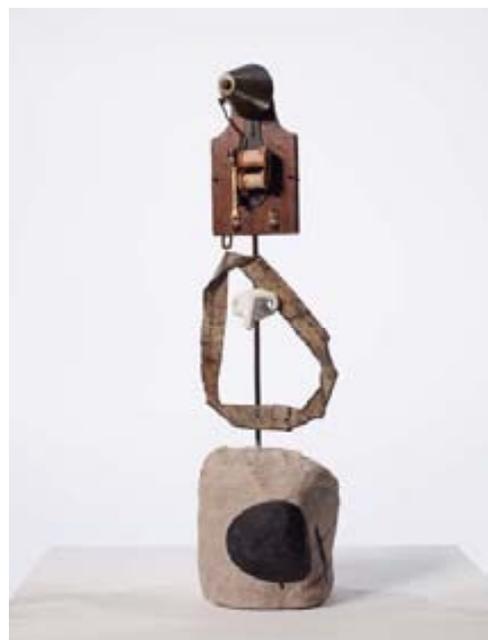


Fig.50. Joan Miró, *Projecte per a monument*  
(1951). Fundació Joan Miró, Barcelona.

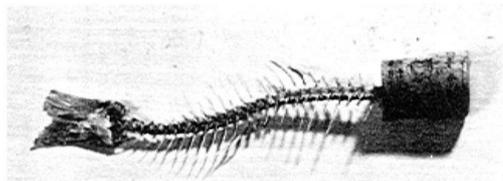


Fig.51. Joan Brossa, *Tap* (pensada en 1968, realizada en 1982). Fundació Joan Brossa.

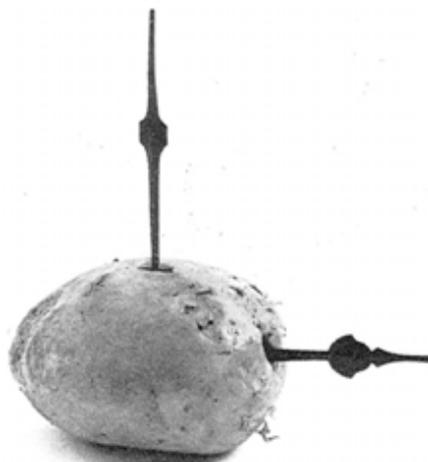


Fig.52. Joan Brossa, *Poema-objecte 81* (1975). Colección Galería Joan Prats.

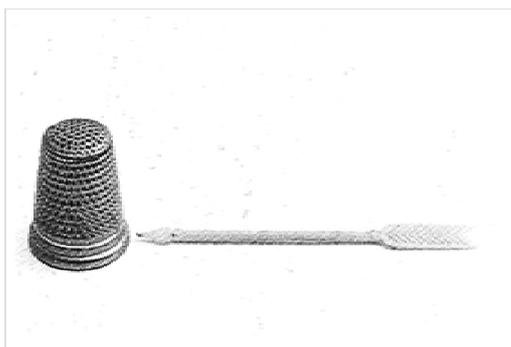


Fig.53. Joan Brossa, *L'amor de la modista* (1969). Fundació Joan Brossa.

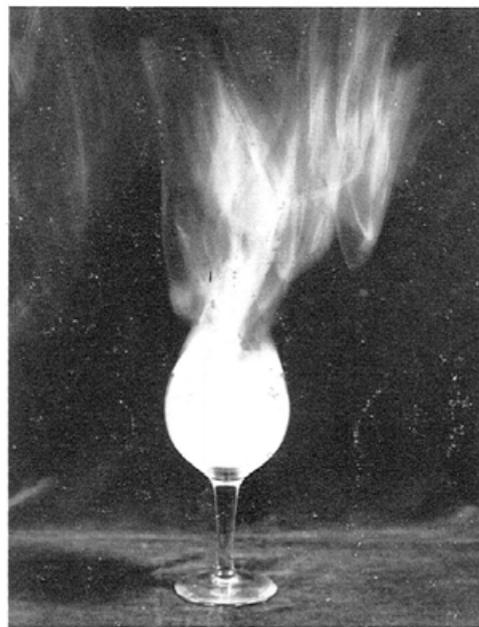


Fig.54. Joan Brossa, *Efímer* (1969).

## **A modo de epílogo: Sobre miradas, encuentros fortuitos y elucubraciones**

El hecho de asumir como válida la posibilidad de que Brossa creaba de forma intuitiva, combinando diversos elementos al azar, sin deparar en las relaciones que a posteriori se establecen entre su obra y la de otros creadores, no evita que su producción – transfigurada bajo distintas apariencias – establezca ciertos vínculos con las denominadas vanguardias, o neovanguardias artísticas. Y no únicamente por las similitudes, analogías o coincidencias evocadas al inicio, y durante el relato, sino que también por algunas de las cualidades inherentes a su propia obra.

Afirma Antonio Monegal que Brossa "no ens parla des del centre del sistema, sinó des dels espais fronterers, on dominen la indeterminació i les metamorfosis". Esta circunstancia, "fa que la producció de Brossa es converti en un espai privilegiat d'exploració per l'estudiós de la teoria". En efecto, para Monegal, "l'exploració que el poeta fa dels límits guia l'exploració del teòric. Perquè en aquest cas, com en el de la majoria dels avantguardistes, el poeta també té quelcom de teòric"<sup>1</sup>. Sin embargo, Manuel Sacristán diverge de la opinión de Monegal cuando asegura que es precisamente la renuncia a ese "frenesí pseudo-teorizador" aquello que permite distinguir a Brossa de la "vanguardia normal, *surréaliste ou non*"<sup>2</sup>. Apreciación, por otro lado, con la que el propio Brossa parece coincidir al declarar que "yo no pretendo teorizar. Si alguna vez analizo mi trabajo, lo hago después de realizarlo. Actúo por intuición y no puedo asegurar matemáticamente que dos y dos son cuatro. Miró decía que el espectador debe recibir un impacto entre los ojos, antes de que intervenga el pensamiento. Resultan unas explicaciones contundentes de algo complicado, porque la naturaleza última de la realidad escapa al

---

<sup>1</sup> A.MONEGAL, "La cosa poètica", *op.cit.*, p.124.

<sup>2</sup> *Vid.* p.106.

lenguaje"<sup>3</sup>.

Recoge Okakura Kakuzo en su pequeño *Libro del Té* esa idea taoísta según la cual, del mismo modo que “lo realmente vital era el proceso de contemplar, no la contemplación en sí”, lo importante no era la obra sino el proceso<sup>4</sup>. Brossa, al que le interesaron algunas religiones orientales porque en ellas aprendió, "más que a comprender, a llegar al fondo de las cosas"<sup>5</sup>, no era ajeno a los principios expuestos por Kakuzo. Como tampoco parecía serlo a aquella proclama zen que, de nuevo, ponía el acento en que, en la enseñanza budista, "conocimiento y visión van unidos: el conocimiento no es suficiente, la visión debe acompañarle"<sup>6</sup>. No en vano, la importancia de la mirada es esencial en la obra del poeta, de la misma forma que también lo es la experimentación. "Mi obra es de investigación"<sup>7</sup>, sostiene el poeta.

Se podría decir, entonces, que Monegal entiende el propio experimentar como teorización y, por el contrario, Sacristán tan sólo como escritura. “Creo que lo que el poeta dice es que escribir ha sido su goce principal en los años más negros de la historia contemporánea del país. Este goce ha sido unas veces crítico y agresivo, y más contemplativo y utópico otras veces”<sup>8</sup>, concluye este último. No obstante, la reticencia de Brossa a teorizar, a la autoexplicación, alejan al poeta de la "vanguardia normal, *surréaliste ou non*", tan proclive a manifiestos y manifestaciones, en la misma medida que el impacto de la cultura visual producida de modo industrial, la fascinación por espectáculos de carácter antinarrativo, la inclinación a mezclar lo alto y lo bajo, o la tendencia a que lo ajeno acabe por instalarse en lo

---

<sup>3</sup> Extraído del cuestionario que Pepe Espaliu le realizó a Brossa para el catálogo de la exposición de poemas visuales y poemas-objeto que tuvo lugar en la Máquina Española de Madrid en 1988. Citado de la reproducción en J.BROSSA, *Añafil 2*, *op.cit.*, p.73.

<sup>4</sup> O.KAKUZO, *El libro del Té*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2005. p.28. Brossa conservaba en su biblioteca personal una edición castellana facsímil de 1960.

<sup>5</sup> M.IBARZ, "Salir de la jaula del lenguaje", *op.cit.*, p.29.

<sup>6</sup> D.T.SUZUKI, *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 2003, p.54.

<sup>7</sup> R.LLADÓ, "El poeta en estat d'aventura", *op.cit.*, p.45.

<sup>8</sup> M.SACRISTÁN, *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, *op.cit.*, p.249.

propio, vuelven a acercarlo de forma irremediable a esa corriente de la que parecía distanciarse.

Pero no sólo la mirada del Brossa es sensible al impacto de lo visual, también lo es su poesía. En este sentido, puede que el contacto con las artes visuales no modifique su percepción de la realidad, pero en ellas encuentra no sólo la herramienta que le permite atrapar al huidizo devenir cotidiano, que según el poeta escapaba al lenguaje, sino que, además, algunos de sus recursos le permiten recrearla para poder, así, hacérsela visible al lector/espectador.

De ahí que, Brossa, a pesar de declararse ante todo poeta, muestre una actitud creativa en cierto modo ambivalente. Así, aunque el núcleo central de su producción sea la poesía, no es menos cierto que su interés por otras actividades como la pintura, el cine, el teatro o los objetos, tiene una incidencia directa en el resultado final de su obra. Por tanto, el hablar de Brossa como un poeta "corriente" que atiende sólo a la literatura, a la poesía en el sentido más estricto de la palabra, sería como advertir únicamente a la figura y olvidar su reflejo. A su vez, calificarlo de artista, soslayando para ello que su condición de poeta lo vincula ineludiblemente a la palabra escrita, hace que esa parte más "experimental" de su obra sea entendida como un conjunto de ideas, como un ejercicio ante todo conceptual. Ahora bien, la priorización de Brossa por el proceso no implica un rechazo por la forma, por el resultado final. En definitiva: por la obra. De ahí su gusto por la palabra exacta, su obsesión por trascender los límites, por dinamitarlos desde la propia palabra escrita. Más aún, que el poeta no sólo no rechace la obra plástica, sino que parezca incluso buscarla, hace que el impacto pretendido no sea únicamente conceptual, sino que éste partirá, esencialmente, de lo visual. ¿Acaso no hacía suya el poeta la convicción de Miró de que el impacto debía dirigirse primero a los ojos y luego al pensamiento?

Por algo incluso en las creaciones menos plásticas de Brossa, en aquellas que resulta más difícil esbozar cuál ha sido el efecto de las artes visuales en la obra, el rastro del impacto sigue estando presente. Este es el caso, por ejemplo, de sus guiones de cine, o de algunos de sus ensayos teatrales de carácter más experimental, en los que las ideas y sugerencias visuales bien

pueden acabar por transformarse en imágenes. De hecho, sucede aquí lo mismo que en el ready-made *Rueda de bicicleta* de Duchamp, basta con que un agente externo accione la rueda para que ocurra el movimiento.

A través de un trazo sinuoso va dibujándose la silueta de la obra de Brossa. Y es precisamente ese curioso transitar, por su rechazo a la línea recta, el que provoca que tengan lugar los encuentros inesperados, las analogías involuntarias. El coincidente interés por difuminar las fronteras artísticas, la voluntad de sumergirse en espacios más extensos e indeterminados, contribuye a que obras dispares converjan en momentos determinados. No obstante, por muy semejantes que puedan parecer los puntos de llegada, no suelen serlo los de partida. Esto es, que la obra de Brossa escape al marco literario no significa necesariamente que deba encajar en el artístico, ni en ningún otro. Es más, la tendencia de Brossa a escribir, a crear sin interrupción, hace que su obra, lejos de caer en la pura inercia, parezca llevar inscrita, en su origen, la esencia de la constante transformación, del movimiento incesante.

Puede que la obra de Brossa nunca acabe del todo. Es por ello que invita a la contemplación, al cuestionamiento ininterrumpido, pues a cada nueva mirada, a cada nueva incognita revelada, aspectos que hasta entonces se habían mostrado esquivos emergen de forma intensa, provocando que se escriban nuevos relatos fragmentarios que contribuyan a la compleja narración, "antinarrativa", que trata de explicar su obra.

El origen del presente estudio fue una pequeña ilustración de la que no queda más que el recuerdo de la impresión causada. De esa difusa evocación surgió el interés por analizar la relación entre la obra de Brossa y las artes visuales. Pero de las respuestas obtenidas han surgido nuevos interrogantes y con ellos la necesidad de continuar observando a la búsqueda de nuevos matices que descubrir. Pero los nuevos interrogantes no han sido el único resultado de la presente investigación. De hecho, a la certeza de que la influencia de las artes visuales fue determinante para Brossa, otra convicción la acompaña: por mucho que el poeta definió su

aventura visual como un gran salto al vacío, ésta nunca lo fue del todo, ya que, si bien el desafío a los límites, a las fronteras, lo llevó a girar y girar en torno a espacios peligrosamente poco transitados, siempre tuvo en la poesía el eje que le impedía perder el equilibrio y precipitarse de manera irremediable al abismo.



## Fuentes

### a. Archivos

Para la elaboración del presente estudio se ha realizado una investigación en los siguientes archivos y bibliotecas:

### Fundació Joan Brossa (Barcelona)

#### Documentos

-Carpeta de las Galerías Dalmau con diversos facsímiles, 1969, Fundació Joan Brossa.

-*Manifest Groc*.

-Exposició d'art cubista. Presentació dels pintors cubistes. Presentació de Jaques Nayral (1912).

-Futurisme i feixisme.

-Catàleg de Galerías Dalmau.

-*An introduction to Dada by Tristan Tzara* traducido al catalán.

-Carta de Theo Van Doesburg a Josep Dalmau (1929).

-Conferencia de Salvador Dalí en el Ateneo Barcelonés (1930): Posición moral del surrealismo.

-Portada y contraportada del núm.2 de la revista *Troços* (1917).

-Portada de *L'hora* con ilustración de Helios Gómez (1930).

-Catálogo de una exposición de Miró en las Galerías Dalmau del 16 de febrero al 3 de marzo de 1918.

-*Manifest núm.1 a la intel·lectualitat artística* firmado por Josep Dalmau.

-*Manifest Adlan* y portada del núm.2 de la revista *391* (1917) con una imagen de Picabia.

-Programas de mano de espectáculos cinematográficos, musicales, teatrales y de exposiciones, Fundació Joan Brossa.

## **Manuscritos**

-[ANÓNIMO], "Entrevista con Joan Brossa", s.f, s.p., Manuscrito, Fundació Joan Brossa.

-Cuaderno autógrafo *De Psicologia Experimental: la Vassière-Palmés*, s.f, Fundació Joan Brossa.

-Cuaderno autógrafo titulado *Dadà*, 1941, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito que contiene una prosa que parece un ensayo de novela, 1941-1956, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Cop desert: somni escènic en 2 actes i 5 quadres*, 1944, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Temps de nit*, 1947, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar de la pieza teatral *El camí de la fortuna: Peça en un acte per a un teló de Joan Ponç*, 1947, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Normes de mascarada*, 1948-1954, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de los guiones cinematográficos *Foc al càntir* y *Gart*, ambos de 1948, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito de *Em va fer Joan Brossa*, 1950, Fundació Joan Brossa.

-Dentro de la carpeta con los borradores de *Normes de mascarada* dos ballets no publicados: *Sempre* y *Crepuscle que no descansa*, s.f, Fundació Joan Brossa. *Crepuscle que no descansa* aparece, ligeramente retocado, a modo de tercer acto de la obra *Pastoral dins una alcova* (1956)

recogida en Joan Brossa, *Teatre complet. Vol.2, Poesia escènica 1955-1958*, Edicions 62, Barcelona, 1975, p.163.

-Un manuscrito preliminar de *El ganxo*, 27 de junio de 1957, Fundació Joan Brossa.

-Texto titulado "Joan Ponç", 1951, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito del poema "Un i no dos" que forma parte de los diez grabados de la carpeta Joan Brossa, *Poemes de seny i cabell* (1955-1960), enero de 1960, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Postteatre*, 1947-1962, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de la pieza teatral *El dia del profeta*, 1961, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de "Accions musicals", 1962-1978, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar del poema "Il·lusió òptica", s.f., incluido después en *El Saltamartí* (1963), Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Troupe*, 1964, Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar de *El cigne i l'oc*, s.f., Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de la obra "La premsa franquista, en vuit notícies", finalmente titulada "La premsa espanyola, en vuit notícies", *El cigne i l'oc* (1964), Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de *Strip-tease i teatre irregular* (1966-1967), Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito autógrafo de Joan Brossa con extractos del guión cinematográfico de *No compteu amb els dits*, s.f., Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito autógrafo de Joan Brossa con extractos del guión cinematográfico de *Nocturno 29*, s.f., Fundació Joan Brossa.

-Manuscrito preliminar y definitivo de un texto titulado "Quaranta dos anys després", 1988, Fundació Joan Brossa.

- Manuscrito preliminar y definitivo del texto "S'aixeca el teló", 20 de noviembre de 1994, dentro de una carpeta de título *Anafil 3*, libro inédito, Fundació Joan Brossa.
- Manuscrito mecanografiado de *Tenth action show* que recoge el conjunto de accions espectacle que Alain Arias-Misson tradujo al inglés y que fueron publicadas en la revista *Chicago Review* en 1966 bajo el título "Ten Action Spectacles", Fundació Joan Brossa.
- "Carnaval de l'almanac", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "De la A a la Z", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "La neu de l'orangutan", 1970, Serie *Poemes habitables 7*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "L'escombra de Ginesta", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "Lletra amb suplement", Serie *Poemes habitables*, 1970, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "Novel·la", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "OOO", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "Poema", 1970, Serie *Poemes habitables*, manuscrito original, Fundació Joan Brossa.
- "Poemes per a trobar entremig dels fulls d'un llibre", 1970, Serie *Poemes habitables 4*, obra original, Fundació Joan Brossa.
- "Set poemes entremig d'un llibre", 1970, versión preliminar de la obra que posteriormente tituló "Set poemes entremig d'un altre", Serie *Poemes habitables 5*, obra original, Fundació Joan Brossa.
- Conjunto de máximas y sentencias breves escritas por Brossa, 19XX, Fundació Joan Brossa.

## **Correspondencia**

- Borrador de carta sin destinatario, escrita por Joan Brossa con motivo de un concierto homenaje a Josep Cercós, s.f., Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Miró a Joan Brossa desde Sant Hipòlit de Voltregà, 27 de junio de 1943, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde Barcelona, sin fecha, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 15 de diciembre de 1950, Fundació Joan Brossa.
- Borrador de carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 195X, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 195X, Fundació Joan Brossa.
- Borrador de carta de Joan Brossa a Modest Cuixart, 1950, Fundació Joan Brossa.
- Carta de João Cabral de Melo a Joan Brossa desde Londres, 1950, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Modest Cuixart y Antoni Tàpies desde Barcelona, 25 de diciembre de 1950, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Ángel Ferrant a Joan Brossa desde Madrid, 28 de noviembre de 1950, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 17 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Modest Cuixart a Joan Brossa desde Lión (Lyon), 19 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Borrador de carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies, 20 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 21 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 25 de enero de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 13 de marzo de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 22 de marzo de 1951, Fundació Joan Brossa.

- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Calders, 14 de abril de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de João Cabral de Melo a Joan Brossa desde Londres, 16 de abril de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 18 de abril de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 9 de mayo de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 27 de mayo de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 8 de junio de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde París, 27 de junio de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 28 de mayo de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, 19 de noviembre de 1951, Fundació Joan Brossa.
- Borrador de carta de Joan Brossa a Eugeni D'Ors, 1952, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Modest Cuixart a Joan Brossa desde París, 30 de septiembre de 1954, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Ángel Ferrant a Joan Brossa, 5 de octubre de 1955, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antonio Saura a Joan Brossa, noviembre de 1955, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antonio Saura a Joan Brossa desde Madrid, 14 de mayo de 1957, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Manolo Millares a Joan Brossa desde Madrid, 13 de febrero de 1959, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Antonio Saura a Joan Brossa, septiembre de 1959, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Ángel Ferrant a Joan Brossa desde Madrid, 4 de julio de 1960, Fundació Joan Brossa.

- Carta de Antonio Saura a Joan Brossa desde Madrid, mayo de 1960, Fundació Joan Brossa.
- Postal de Manolo Millares a Joan Brossa, 22 de diciembre de 1960, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Luigi Nono a Joan Brossa desde Venecia, 30 de abril de 1960, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Antoni Tàpies desde Barcelona, julio de 1961 (¿?), Fundació Joan Brossa.
- Carta de Josep M. Mestres Quadreny a Joan Miró desde Barcelona, 14 de mayo de 1962, Successió Miró.
- Carta de Joan Brossa a Joan Miró desde Barcelona, 7 de junio de 1962, Successió Miró.
- Postal de Antoni Tàpies a Joan Brossa desde Nueva York, 1962, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Joan Miró desde Barcelona, 7 de julio de 1962, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Alain Arias-Misson a Joan Brossa desde Madrid, 3 de febrero de 1967, Fundació Joan Brossa.
- Cartas de Manolo Millares a Joan Brossa desde París, mayo de 1967, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Jacques Dupin a Joan Brossa desde Sallèles, 19 de marzo de 1967, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Carles Santos a Joan Brossa desde Nueva York, 14 de diciembre de 1970, Fundació Joan Brossa.
- Carta de Joan Brossa a Joan Acarín, año 1970, Fundació Joan Brossa.
- Borrador de carta de Joan Brossa a Esteve Fàbregas i Barri, 198X, Fundació Joan Brossa.
- Carta del Grupo El Paso a Joan Brossa, s.f., Fundació Joan Brossa.
- Carta de Ángel Ferrant a Joan Brossa desde Madrid, s.f., Fundació Joan Brossa.
- Carta de Alain Arias-Misson desde Saint Paul de Vence, s.f., Fundació Joan Brossa.

## **Imágenes**

- Libreta de Imatges hipnagògiques, 1941-1942, Fundació Joan Brossa.
- Poemes hipnagògics, 1941-1943, Fundació Joan Brossa.

- El cop desert*, 1944, Fundació Joan Brossa.
- Un esborrany, 1944-1948, Fundació Joan Brossa.
- Gran circ*, 1945-1948, Fundació Joan Brossa.
- Crisi*, 1947-1964, Fundació Joan Brossa.
- Tríptic*, 195X, Fundació Joan Brossa.
- La red*, 1955, Fundació Joan Brossa.
- Diada de vent*, 1958, Fundació Joan Brossa.
- Serie de las *Suites de poemes visuals* (1959).
- Versión preliminar y definitiva de *Escenari*: 19XX, Fundació Joan Brossa.
- Conjunt d'esborranys, 19XX, Fundació Joan Brossa.

### **Archivo Ángel Ferrant. Museo Patio Herreriano (Valladolid)**

- Poema autógrafo de Joan Brossa titulado *Escultura de Ángel Ferrant*, octubre de 1960, Archivo Ángel Ferrant. El poema se publicó en el libro *El Saltamartí* (1963).

### **Biblioteca Nacional de España (Madrid)**

- Guión cinematográfico del film *No contéis con los dedos*, guión cinematográfico, 1967. Biblioteca Nacional de España.
- Guión cinematográfico del film *Nocturno 29*, guión cinematográfico, 1968. Biblioteca Nacional de España.

### **Fundació Antoni Tàpies (Barcelona)**

- Folletos de exposiciones colectivas de Antoni Tàpies:
  - Boletín informativo para la inauguración de la *III Biennial Hispanoamericana de arte*, 24 de septiembre de 1955, Barcelona.

- Exposición *Expressions et structures*, Galerie Stadler, 1956, París.
- Exposición colectiva en la Martha Jackson Gallery, mayo-junio de 1957, Nueva York.
- Exposición *La nueva pintura de España. Ten Contemporary Spanish Painters*, Arthur Tooth & Sons, 1960, Londres.
- Exposición *Devenir de l'abstraction. Espaces Abstraits*, Galerie Stadler, enero-febrero de 1967, París.
- Exposición *Concept & Content*, Martha Jackson Gallery, enero de 1972, Nueva York.
- Exposición *Nocturno matinal. Litografías*, Galería Guereta, febrero de 1975, Madrid.

### **Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa (Alzuza)**

- Folleto de la exposición *Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteiza y E.Serra* presentada por el Club 49, Galerías Layetanas, Barcelona, 1951, Fundación-Museo Jorge Oteiza Fundazio-Museoa.

### **Museu Abelló. Fundació Municipal d'Art (Mollet del Vallès)**

- Joan Brossa, *Poema experimental*, 1947.
- Joan Brossa, *Poema experimental*, 1949.
- Joan Brossa, Joan Ponç, *Projecte Dau al Set*, 1949.

## **b. Bibliografia**

### **Obras de Joan Brossa**

**BROSSA, Joan**, "Infiltración", *Combate*, año 1, núm.4, 30 de junio de 1938.

**BROSSA, Joan**, "La presència forta", *Algol*, 1946.

**BROSSA, Joan**, "Tres poemes", *Algol*, 1946.

**BROSSA, Joan**, "Soneto", *Ariel*, núm.16, 1948.

**BROSSA, Joan**, "La ballarina", "Els núvols", "El paisatge zero", *Dau al Set*, núm.8, julio-agosto-septiembre de 1949.

**BROSSA, Joan**, "Sin título", *Dau al Set*, núm.12, abril de 1950.

**BROSSA, Joan**, *Em va fer Joan Brossa*, Cobalto, Barcelona, 1951.

**BROSSA, Joan**, *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

**BROSSA, Joan**, "Foc al càntir" en *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

**BROSSA, Joan**, "Fases" en *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

**BROSSA, Joan**, "Frègoli" en *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

**BROSSA, Joan**, "El fotògraf Leopold Pomés" en *Vivàrium*, Edicions 62, Barcelona, 1972.

**BROSSA, Joan**, *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, Edicions 62, Barcelona, 1973.

**BROSSA, Joan**, "Normes de mascarada" en *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, Edicions 62, Barcelona, 1973.

**BROSSA, Joan**, *Teatre complet. Vol.2. Poesia escènica 1955-1958*, Edicions 62, Barcelona, 1975.

- BROSSA, Joan**, *Teatre complet. Vol.3. Poesia escènica 1958-1962*, Edicions 62, Barcelona, 1978.
- BROSSA, Joan**, *Poemes objecte*, Servicios Editoriales S.A., Barcelona, 1978.
- BROSSA, Joan**, *La bola i l'escarabat (1941-1943)* en Joan Brossa, *Ball de sang*, Crítica, Barcelona, 1982.
- BROSSA, Joan**, *Askatasuna. Els entra i surts del poeta 1. Roda de llibres 1969-1975*, Alta Fulla, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, "Troupe" en *Teatre complet. Vol.5. Poesia escènica 1964-1965*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1968-1978*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, "Accions musicals" en *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1968-1978*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, "Strip-tease i teatre irregular" en *Teatre complet. Vol.6. Poesia escènica 1968-1978*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- BROSSA, Joan**, *Fogall de sonets*, Edicions 62, Barcelona, 1985.
- BROSSA, Joan**, *El Saltamartí*, Proa, Barcelona, 1986.
- BROSSA, Joan**, *Romancets de dragolí*, Edicions 62, Barcelona, 1986.
- BROSSA, Joan**, *Anafil*, Edicions 62, Barcelona, 1987.
- BROSSA, Joan**, *Em va fer Joan Brossa*, Lumen, Barcelona, 1989.
- BROSSA, Joan**, *Sonets de caruixa*, Edicions 62, Barcelona, 1990.
- BROSSA, Joan**, *Poesia rasa I (1950-1955)*, Edicions 62, Barcelona, 1990.
- BROSSA, Joan**, "Gràcies Foix" en VV.AA, *Àlbum Foix: una successió d'instantis*, Quaderns Crema, Barcelona, 1990.

- BROSSA, Joan**, *Añafil 2*, (traducción de Carlos Vitale), Huerga & Fierro, Madrid, 1995.
- BROSSA, Joan**, *Els entra-i-surts del poeta, 4. Roda de llibres (1969-1975)*, Alta Fulla, Barcelona, 1986.
- BROSSA, Joan**, *Poemes hipnagògics*, RSalvo Edicions, Barcelona, 1995.
- BROSSA, Joan**, *Brossa i Chillida. A peu pel llibre*, Polígrafa, Barcelona, 1996.
- BROSSA, Joan**, "Gart" en Joan Brossa *Alfabet desbaratat*, Empúries, Barcelona, 1998.
- BROSSA, Joan**, *Alfabet desbaratat*, Empúries, Barcelona, 1998.
- BROSSA, Joan**, "Lección de libertad", *ABC Cultural*, núm.354, 10 de septiembre de 1998.
- BROSSA, Joan**, *La memòria encesa: mosaic antològic*, Barcanova, Barcelona, 1998.
- BROSSA, Joan**, "A teló tirat" en *La memòria encesa: mosaic antològic*, Barcanova, Barcelona, 1998.
- MADOZ, C., BROSSA, J.**, *Fotopoemario*, La Fábrica, Madrid, 2003.
- MADOZ, C, BROSSA, J., GÓMEZ DE LA SERNA, R.**, *Poesía visual*, La Fábrica, Madrid, 2012.

### **Obras sobre Joan Brossa**

- [ANÓNIMO], "Joan Brossa. Poeta, dramaturg i artista plàstic", *Avui*, 26 de julio de 1998.
- AA.VV.**, *Brossa-Tàpies obra conjunta*, Caixa d'Estalvis de Barcelona, Vilafranca del Penedès, 1980.
- AA.VV.**, *Joan Brossa o les paraules són les coses*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1986.
- AA.VV.**, *Brossa 1941-1991*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991
- AA.VV.**, "Creació: Joan Brossa. La transgresión de la poesía", *Revista Mania*, núm.2, 3 de junio de 1995.
- AA.VV.**, *Joan Brossa: Grafiken, Objekte, Installationen*, Museum Fridericianum Kassel, 1998.

- AA.VV.**, *Jocs i camins de Joan Brossa*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat-Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2002.
- AA.VV.**, *Joan Brossa: constructor i home d'ofici*, Fundació Vila Casas, Palafrugell, 2004.
- ALEGRE HEITZMANN, Alfonso**, "Entrevista: Azar y esencia de la poesía", *Rosa Cúbica*, núm.5, invierno de 1990-1991. Recogida en Joan Brossa, *Añafil 2*, (traducción de Carlos Vitale), Huerga & Fierro, Madrid, 1995.
- AULADELL, Joaquim**, "Brossa a la pista", *Canigó*, núm.788, 13 de noviembre de 1982.
- BENACH, Joan Anton**, "El bueno e inoportuno Concert irregular de Brossa", *El Correo Catalán*, 10 de octubre de 1968.
- BONET, Lluís**, "Objetos inquietantes", *Diario 16*, 16 de octubre de 1988.
- BORDONS, Glòria**, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Edicions 62, Barcelona, 1988.
- BORDONS, Glòria**, "La poesia objetual de Joan Brossa", *Poesis*, núm.3, 1996.
- BORDONS, Glòria**, "Un particular mosaic brossià" en Joan Brossa, *La memòria encesa: mosaic antològic*, Barcanova, Barcelona, 1998.
- BORDONS, Glòria**, "Poesia rasa i la recepció de l'obra de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- BORDONS, Glòria**, *Em va fer Joan Brossa. Exposició sobre l'obra literària de Brossa*, Fundació Joan Brossa- Fundació Vila Casas, Barcelona, 2003.
- BORDONS, Glòria**, "Un doble itinerario lírico de correspondencias" en C.MADOZ, J.BROSSA, *Fotopoemario*, La Fábrica, Madrid, 2003.
- BORDONS, Glòria**, "Un poema de Joan Brossa", *Revista Chilena de Literatura*, núm.66, abril, 2005. (<http://www.scielo.cl>).
- BORDONS, Glòria**, "Fer reviure unes flamerades exemplars" en Joan Brossa, *Carrer de Joan Ponç*, Edicions Poncianes, Barcelona, 2010.
- BORDONS, Glòria**, "Les col·laboracions de Joan Brossa amb artistes; un nou gènere poètic?", *Els Marges*, núm.97, primavera de 2012.

- BORRÀS, Maria Lluïsa**, "Frégoli evocado por Brossa y Tapies", *Destino*, núm.1676, 15 de noviembre de 1969.
- BORRÀS, Maria Lluïsa**, "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró i Joan Prats" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- BORRÀS, Maria Lluïsa**, "L'esperit de Brossa, una constant en l'art català del seu temps" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine**, "El teatre de les metamorfosis de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- CABRAL DE MELO NETO, João**, "Prólogo" en Joan Brossa, *Em va fer Joan Brossa* (1951), Lumen, Barcelona, 1989.
- CALZADO, Borja**, "Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada", *La Vanguardia*, 2 de abril de 1985.
- CAMPOS, Haroldo de**, "Joan Brossa i la poesia concreta" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- CASAS, Joan**, "Paisaje del teatro irregular de Joan Brossa. De Mallarmé a Marcel Duchamp", *Primer Acto*, núm.287, enero-marzo de 2001.
- CIRICI I PELLICER, Alexandre**, "Objectes pobres, objectes conceptuals", *Serra d'Or*, núm.149, 15 de febrero de 1972.
- CIRICI I PELLICER, Alexandre**, "La poesia visual de Joan Brossa, suscitantor de la segona avantguarda pictòrica", *Estudios Escénicos*, núm.16, diciembre de 1972.
- COCA, Jordi**, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Pòrtic, Barcelona, 1971.
- COCA, Jordi**, "Joan Brossa, notes", *Serra d'Or*, núm.155, agosto, 1972.
- COCA, Jordi**, "Joan Brossa", *Canigó*, núm.788, 13 de noviembre de 1982.
- COCA, Jordi**, "Sis notes", *Estudios Escénicos*, núm.16, 1972.
- COCA, Jordi**, "Joan Brossa, unes obres al límit del teatre", *El País*, 27 de marzo de 1983.
- COCA, Jordi**, "Brossa", *El Observador*, 4 de octubre de 1992.

- COCA, Jordi**, *Joan Brossa oblidar i caminar*, La Magrana, Barcelona, 1992.
- COCA, Jordi**, "Brossa, el teatre grotesc i la il·lusió", *Serra d'Or*, núm.472, abril de 1999.
- COCA, Jordi**, "La poesia escènica de Joan Brossa", *Primer Acto*, núm.287, enero-marzo de 2001.
- COCA, Jordi**, "Poesia escènica" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- COLL, Julio**, "Joan Brossa o el misterio", *Destino*, núm.731, 11 de agosto de 1951.
- COLL, Julio**, "Otra vez Joan Brossa", *Destino*, núm.738, 29 de septiembre de 1951.
- COLL, Julio**, "De cámara y minorías", *Destino*, núm.906, 18 de diciembre de 1954.
- COMBALIA, Victoria**, "Joan Brossa, el último vanguardista" en AA.VV, *Brossa 1941-1991*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
- COMBALIA, Victoria**, "Joan Brossa dintre de l'avantguarda internacional" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- COMBALIA, Victoria**, "Interpretando hoy, a Joan Brossa", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm.173, mayo de 2001.
- DE GREGORIO, Concita**, "Grandi fans per Fregoli", *La Repubblica*, 20 de agosto de 1992.
- DIEGO, Estrella de**, "Mirar después de ver" en AA.VV., *España, XXII Bienal de São Paulo: Brossa, Moraza, Prada*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1994.
- DIEGO, Estrella de**, "Brossa", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm.149-150, enero-febrero de 1999.
- DORIA, Sergi**, "Gimferrer evoca a Brossa como poeta 'rebelde y proletario'", *ABC Cultural*, 26 de marzo de 2001.
- FÀBREGAS, Xavier**, "Introducció al teatre de Joan Brossa" en Joan Brossa, *Teatre complet. Vol.1. Poesia escènica 1945-1954*, Edicions 62, Barcelona, 1973.
- FÀBREGAS, Xavier**, "El teatro de Joan Brossa", *Destino*, núm.1899, 23 de febrero de 1974.

- FÀBREGAS, Xavier**, "Joan Brossa, en el libro y en el escenario", *Destino*, núm.2005, 4 de marzo de 1976.
- FÀBREGAS, Xavier**, "El teatre i la segona funció del llenguatge", *Els Marges*, núm.9, 1977.
- FÀBREGAS, Xavier**, "Joan Brossa o l'atracció del teatre", *Avui*, 21 de octubre de 1977.
- FANÉS, Fèlix, HERREROS, Ramon**, "Conversa amb Joan Brossa", *Arc Voltaic*, núm.5, 1979.
- FANÉS, Fèlix, MINGUET BATLLORI, Joan M.**, *Homenatge a Joan Brossa*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2000.
- FANÉS, Fèlix**, "Em va fer Douglas Fairbanks" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- FANÉS, Fèlix**, "Portabella, Brossa, Santos: Un triangle irregular", *Hispanic Review*, vol.78, núm.4, otoño de 2010.
- FIGUERUELO, Antonio**, "Después del 'pateo' del Romea: Joan Brossa y el arte de vanguardia", *El Noticiero Universal*, 15 de octubre de 1968.
- FONDEVILA, Santiago**, "Una mirada a las facetas escénicas de Brossa en las salas alternativas", *La Vanguardia*, 6 de julio de 1996.
- FUSTER, Jaume**, "L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella", *Estudios Escénicos*, núm.16, 1972.
- GALÁN, Joaquín**, "El poder de la imaginación", *Ozono*, núm.39, diciembre de 1978.
- GASCH, Sebastià**, "De los Chesterfield a Frégoli, pasando por Joan Brossa", *Destino*, núm.1622, 2 de noviembre de 1968.
- GASCH, Sebastià**, "El concert irregular en Nueva York", *Destino*, núm.1653, 7 de junio de 1969.
- GASCH, Sebastià**, "Frégoli, Brossa y el music-hall", *Estudios Escénicos*, núm.16, diciembre de 1972.
- GEORGE, David**, "Joan Brossa and the Commedia dell'Arte", *Anales de la literatura española contemporánea*, núm.20, 1995.

- GIMFERRER, Pere**, "Introducció a Joan Brossa", *Ínsula*, núm.254, enero de 1968.
- GIMFERRER, Pere**, "Pròleg", en Joan Brossa, *Calç i rajoles*, Edicions 62, Barcelona, 1971.
- GIMFERRER, Pere**, "Joan Brossa, escènic", *Serra d'Or*, núm.188, mayo de 1975.
- GIMFERRER, Pere**, "Pròleg" en Joan Brossa, *Antologia Poètica (1941-1978)*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- GIMFERRER, Pere**, "Pòrtic" en Joan Brossa, *El Saltamartí*, Proa, Barcelona, 1986.
- GIMFERRER, Pere**, "Frontispici" en J.BROSSA, *Brossa i Chillida. A peu pel llibre*, Polígrafa, Barcelona, 1996.
- GIMFERRER, Pere**, "Conferència inaugural" (transcrita por Cinta Massip) en AA.VV, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel**, "El binomi Brossa-Tàpies" (1974) en AA.VV., *Brossa-Tàpies obra conjunta*, Caixa d'Estalvis de Barcelona, Vilafranca del Penedès, 1980.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel**, "Del paper al carrer" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- GOMIS, Joaquim**, "El teatro de Joan Brossa", *La Revista*, 26 de diciembre de 1958.
- GOMIS, Ramon**, "La poesia escènica de Joan Brossa", *Els Marges*, núm.4, mayo de 1975.
- GUERRERO, Manuel**, "Entrevista: Nocturlàndia: Joan Brossa i el cinema, una conversa", *Lletra de Canvi*, núm.29, junio de 1990.
- GUERRERO, Manuel**, "Joan Brossa o la revolta poètica" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- GUERRERO, Manuel**, "Els poemes habitables (1970) o els signes en llibertat" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- IBARZ, Mercè**, "Salir de la jaula del lenguaje", *El Viejo Topo*, núm.23, agosto de 1979.
- JANÉ, Jordi**, "Brossa, pista i escenari", *Avui*, 4 de mayo de 2001.
- LLADÓ, Ramon**, "El poeta en estat d'aventura", *El Temps*, 11 de junio de 1990.
- LLORCA, Vicente**, "Joan Brossa: la poesia oculta", *Leer*, núm.33, julio de 1990.

- LONDON, John**, "La imaginació i la realitat al teatre de Joan Brossa" en AA.VV. *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- LONDON, John**, *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010.
- LUBAR, Robert**, "El nominalisme de l'objecte" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- MALET, Rosa Maria**, "Presentació" en AA.VV., *Joan Brossa o les paraules són les coses*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1986.
- MANEGAT, Julio**, "En verdad fue irregular el concierto", *El Noticiero Universal*, 9 de octubre de 1968.
- MESEGUER, Lluís**, "Convivència de codis al teatre de Joan Brossa" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, "Joan Brossa, la música i jo", *Catalunya Música. Revista Musical Catalana*, núm.172, febrero de 1999.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, "Accions musicals" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- MILIAN BATISTA, Montserrat**, "Joan Brossa, la contrafigura de l'oficialitat", *El Temps*, núm.228, 31 octubre – 6 noviembre, 1988.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, "Brossa, Gasch i la fascinació per la poesia en escena" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, "La paraula dita, la paraula pensada" en AAVV, *Jocs i camins de Joan Brossa*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat, Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2002.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, "L'ofici d'espectador" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.

- MOLINA, Antonio**, "El arte es un instrumento de penetración en el conocimiento humano",  
*Baleares*, 1 de diciembre de 1968.
- MONEGAL, Antonio**, "La transgressió brossiana de les fronteres de la poesia" en AA.VV,  
*Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- MONEGAL, Antonio**, "La cosa poètica" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu,  
Barcelona, 2003.
- MONTANYÀ, Xavier, PÀMIÉS, Sergi**, "Joan Brossa, poesia, teatre i cinema americà", *El  
Temps*, núm.107, 7 de julio de 1986.
- MOURE, Glòria**, "Crónica de un itinerario", *El Noticiero Universal*, 8 de junio de 1982.  
Recogido en Joan Brossa, *Una Barcelona de Joan Brossa*, Ajuntament de Barcelona,  
Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2008.
- OBIOLS, Joan**, "El teatro de Joan Brossa y la crítica", *Inquietud*, núm.23, octubre de 1961.
- PALOMER, Pilar**, "Les suites de poesia visual" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*,  
Fundació Joan Miró , Barcelona, 2001.
- PARCERISAS, Pilar**, "Els llibres visuals de Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta  
poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- PEREJAUME**, "La mina" en AAVV, *Jocs i camins de Joan Brossa*, Ajuntament de Cornellà de  
Llobregat, Fundació Joan Brossa, Barcelona, 2002.
- PERMANYER, Lluís**, *Brossa x Brossa: records*, La Campana, Barcelona, 1999.
- PERMANYER, Lluís**, "Joan Brossa, ciutadà de Barcelona" en AA.VV, *Joan Brossa o la  
revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- PLANAS, Eduard**, "Poesia escènica o strip-tease" en AA.VV, *Joan Brossa o la poesia  
escènica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- PLANAS, Eduard**, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i  
Experimentació Teatral, Barcelona, 2002.

- PLANAS, Eduard**, "La poesia de l'escena" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- PUIG, Arnau**, "Les arrels del teatre de Joan Brossa", *Estudios Escénicos*, núm.16, diciembre de 1972.
- PUIG, Arnau**, "Joan Brossa o la manipulació del sentit", *El Món*, 17 de octubre de 1986.
- PUIG, Arnau**, "Joan Brossa. D'Algol a Dau al set" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- PUIG, Arnau**, "Joan Brossa, el escamoteador de lo evidente", *ABC Cultural*, 24 de febrero de 2001.
- RICART, Maite**, "Entrevista con Joan Brossa: 'Soy un creador de estrategias'", *RS: Revista trimestral del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm.6, invierno de 1991.
- RIERA, Lluís Maria**, "Algunes anècdotes i vivències amb Joan Brossa" en AA.VV, *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- RODA, Frederic**, "Les accions espectacle de Joan Brossa", *Destino*, núm.1518, 10 de septiembre de 1966.
- RODA, Frederic**, "Teatre de Joan Brossa", *Destino*, núm.1420, 24 de octubre de 1964.
- SACRISTÁN, Manuel**, "Introducció: la pràctica de la poesia" (traducció catalana de Francesc Vallverdú), en Joan Brossa, *Poesia Rasa. Tria de llibres (1943-1959)*, Ariel, Barcelona, 1969.
- SACRISTÁN, Manuel**, "La práctica de la poesía (Joan Brossa)" en Manuel Sacristán, *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, Icaria, Barcelona, 1985.
- SACRISTÁN, Manuel**, "Entrevista sobre el poeta Joan Brossa" en Manuel Sacristán, *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, Icaria, Barcelona, 1985.
- SALADRIGAS, Robert**, "Monólogo con Joan Brossa", *Destino*, núm.1750, 17 de abril de 1971.

- SALVO TORRES, Ramon**, "El període hipnagògic de Joan Brossa" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés**, "Accions musicals", *Ínsula*, núm.366, mayo de 1977.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés**, "Significació de *Em va fer Joan Brossa*" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés**, "La permanente metamorfosis", *ABC Cultural*, 24 de febrero de 2001.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés**, "La poesía sintética de Joan Brossa" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- SAUTÉ, Enric**, "Els cartells de Joan Brossa" en AA.VV., *Joan Brossa o la revolta poètica*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2001.
- SENDRA, Joan**, "Joan Brossa a l'escenari", *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm.283-284-285, junio-julio-agosto de 1976.
- SERRA, Montse**, "Joan Brossa ocupa la Virreina", *El Temps*, núm.511, 4 de abril de 1994.
- SOLER SERRANO, Joaquín**, Entrevista a Joan Brossa para el programa televisivo *A fondo* emitido el 25 de septiembre de 1977 (editada en DVD: *Grandes Personajes A fondo: Joan Brossa/Joan Ponç*, Editrama, Barcelona, 2000).
- TEIXIDOR, Joan**, "Joan Brossa", *Destino*, núm.1448, 8 de mayo de 1965.
- TERRY, Arthur**, "Pròleg" en Joan Brossa, *Poemes de seny i cabell. Triada de llibres (1957-1963)*, Ariel, Barcelona, 1977.
- TERRY, Arthur**, "La idea del llenguatge a la poesia de Joan Brossa" en AA.VV., *La revolta poètica de Joan Brossa*, Krtu, Barcelona, 2003.
- VALLÈS I ROVIRA, Isidre**, *Joan Brossa: Les sabates són més que un pedestal*, Alta Fulla, Barcelona, 1996.
- VALLVERDÚ, Marta**, "Del strip-tease al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa", *Els Marges*, núm.55, mayo de 1996.

**VITALE, Carlos**, "Como para muchos críticos soy inclasificable, no existo", *Cuadernos de Poesía Juan Carlos Varela, Menú*, núm.5, octubre de 1990.

**ZAYA, Antonio**, "La prestidigitación de los objetos: Joan Brossa", *El Europeo*, núm.7, diciembre de 1988.

## Obras generales

[ANÓNIMO], *Chung-Kuei, domador de demonios*, Revista de Occidente, Musas Lejanas, Madrid, 1929.

[ANÓNIMO], *Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas, I Congreso de Poesía de Segovia*, Gráficas Uguina, Madrid, 1952.

[ANÓNIMO], "Sumario de Dau al Set" en AA.VV., *Cuadernos Guadalimar*, núm 7: *Dau al Set*, Madrid, 1977.

[ANÓNIMO], "Actuaciones de la Fundació Miró. Ballet Experimental de l'Eixample de Barcelona", *La Vanguardia*, 25 de junio de 1980.

**AA.VV.**, *D'Ací i d'Allà* (Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX), núm.179, diciembre de 1934.

**AA.VV.**, *Cobalto 49, Fascículo 1: Joan Miró*, 1949.

**AA.VV.**, *Cuadernos Guadalimar*, núm.7: *Dau al Set*, Madrid, 1977.

**AA.VV.**, *Francis Picabia [1879-1953]*, Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.

**AA.VV.**, *Grupo Gutai: Pintura y acción*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.

**AA.VV.**, *Surrealisme a Catalunya: 1924-1936: de L'amic de les arts al logicofobisme*, Centre d'Art Santa Mònica, Departament de Cultura, Barcelona, 1988.

**AA.VV.**, *El Objeto surrealista en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1990.

**AA.VV.**, *Literatura submergida*, Krtu, Departament de Cultura, Barcelona, 1993.

- AA.VV.**, *Miró en escena*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1994.
- AA.VV.**, *El Surrealismo en España: documentos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.
- AA.VV.**, *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- AA.VV.**, *Leopoldo Pomés. Imágenes 1955-1997*, Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona, 1997.
- AA.VV.**, *Ángel Ferrant*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- AA.VV.**, *Grup de Treball*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.
- AA.VV.**, *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX"*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2001.
- AA.VV.**, *Tàpies. Escritura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002
- AA.VV.**, *Carles Santos ¡Viva el piano!*, edición de Manuel Guerrero, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006.
- AA.VV.**, *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007.
- AA.VV.**, *Miró/Dupin. Art i Poesia*, Arts Santa Mònica-Ara Llibres, Barcelona, 2009.
- AA.VV.**, *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Éditions du Centre Pompidou, París, 2011.
- ABELLAN, Joan**, "Mestres Quadreny, un compositor per als confins de la música", *Estudis Escènics*, núm.22, marzo de 1983.
- ABELLAN, Joan**, "Una introducción al teatro visual" en José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.
- ADES, Dawn**, "La creació amb la càmera" en Jennifer Mundy (Ed.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Museu Nacional D'Art de Catalunya, Barcelona, 2008.

- AGUSTÍ, Anna (dir.)**, *Tàpies: Obra completa 1: 1943-1960*, Fundació Antoni Tàpies-Polígrafa, Barcelona, 1988.
- ANTICH, Xavier**, "L'ésser i l'escriptura" en AA.VV., *Tàpies. El tatuatge i el cos*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.
- BACH, Ferran, BERKEL Rob**, *Els rastres de l'alfabet: escriptura i art*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1998.
- BALAGUER, Enric**, "Joan Brossa i el budisme zen" en Enric Balaguer, *Ressonàncies orientals (Budisme, taoisme i literatura)*, Edicions 3 i 4, Valencia, 1999.
- BANN, Stephen**, "Introduction" en AA.VV., *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, The Queens Museum of Art, Nueva York, 1999.
- BARTHES, Roland**, "Strip-tease" en Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 1999.
- BATAILLE, Georges**, "Joan Miró: 'Peintures récentes'", *Documents*, vol.2, núm.7, 1930.
- BÉHAR, Henry**, *Sobre teatro dadá y surrealista*, Barral, Barcelona, 1971.
- BLUMENBERG, Hans**, *Naufragio con espectador*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1995.
- BORRÀS, Maria Lluïsa**, "Picabia, l'espanyol" en AA.VV., *Francis Picabia (1879-1953)*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.
- BOZAL, Valeriano**, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1987.
- BOZAL, Valeriano**, *Modernos y postmodernos*, Historia 16, Madrid, 1989.
- BOZAL, Valeriano**, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004.
- BRETON, André**, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, París, 1972.
- BRETON, André**, *Manifiestos del surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992.
- BRETON, André, ÉLUARD, Paul**, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003.
- BRIHUEGA, Jaime**, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1938*, Istmo, Madrid, 1981.

- BUCHLOH, Benjamin H.D.**, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004
- BÜRGER, Peter**, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís**, *Plomes catalanes contemporànies*, Llibres del Mall, Barcelona, 1980.
- CABRAL DE MELO NETO, João**, "Tàpies, Cuixart, Ponç", *Cobalto 49*, fascículo 3, 1950.
- CABRAL DE MELO NETO, João**, "Joan Miró" en João Cabral de Melo Neto, *Piedra Fundamental. Poesía y prosa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2002.
- CERCÓS, Josep**, *Testimonis*, Viena Serveis Editorials, Barcelona, 1992.
- CIRLOT, Juan Eduardo**, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- CLEMENTS, Jonathan**, "Introducción" en Jonathan Clements (selección y versión), *La luna en los pinos. Haikus zen*, Gaia, Madrid, 2001.
- CORTÉS, Jose Miguel (ed.)**, *La creación artística como cuestionamiento*, IVAM, Valencia, 1990.
- CORTÉS, Juan**, "Las exposiciones y los artistas. El II Salón de octubre", *Destino*, núm.636, 15 de octubre de 1949.
- CUNNINGHAM, Merce, LESSCHAEVE, Jacqueline**, *El bailarín y la danza. Conversación de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*, Global Rhythm Press, Barcelona, 2009.
- DALÍ, Salvador**, "La fotografia, pura creació de l'esperit", *L'Amic de les Arts*, 30 de septiembre de 1927.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián**, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno (UAM), Madrid, 2000.

- DIEGO, Estrella de**, "Poe(li)tical object. Ut pictura poesis et alia (ironically). Objeto poé(lí)tico. Ut pictura poesis (irónicamente)" en Estrella de Diego, *Poe(li)tical object : experimental poetry from Spain. Objeto poé(lí)tico : la poesía experimental española*, The Spanish Institute, Nueva York, 1989.
- DIEGO, Estrella de**, "Warhol sobre Warhol" en Estrella de Diego, *Warhol sobre Warhol*, La Casa Encendida, Madrid, 2007.
- DIEGO, Estrella de**, "Imágenes del interior" en Chema Madoz, *Chema Madoz: obras maestras*, La Fábrica, Madrid, 2009.
- DIEGO, Estrella de**, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Siruela, Madrid, 2011.
- DUROZOI, Gérard, LECHERBONNIER, Bernard, André Breton**. *La escritura surrealista*, Guadarrama, Madrid, 1976.
- EISENSTEIN, Serguéi**, *La forma del cine*, Siglo XXI, México D.F., Madrid, 1990.
- EISENSTEIN, Serguéi**, *El sentido del cine*, Siglo XXI, México D.F., Madrid, 1990.
- EISENSTEIN, Serguéi**, *Hacia una teoría del montaje*, Vol.2, Paidós, Barcelona, 2001.
- ELGUERO, Ignacio**, "Entrevista con Pere Gimferrer", *Mercurio*, núm.127, enero de 2011.
- ENGUITA MAYO, Nuria**, "Presentació" en AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- EXPÓSITO, Marcelo (coord.)**, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Ediciones de la Mirada-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2001.
- FÀBREGAS, Xavier**, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, La Magrana, Barcelona, 1994.
- FÀBREGAS I BARRI, Esteve**, *El ballet clàssic català*, Selecta, Barcelona, 1984.
- FANÉS, Fèlix**, "Algunes arrels de Pere Portabella", *L'Avenç*, núm.330, diciembre de 2007.
- FANÉS, Fèlix**, *Pintura, collage, cultura de masas. Joan Miró, 1919-1934*, Alianza Forma, Madrid, 2007.

- FANÉS, Fèlix**, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Filmoteca de Catalunya, Pòrtic Editorial, Barcelona, 2008.
- FERNÁNDEZ MIRÓ, Emilio, ORTEGA CHAPEL, Pilar**, *Miró Sculptures: catalogue raisonné 1928-1982*, Daniel Lelong-Successió Miró, París, 2006.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (ed.)**, *La Comedia del Arte: materiales escénicos*, Fundamentos, Madrid, 2006.
- FERRANT, Ángel**, "Presentación de Tàpies, Ponç y Cuixart" (1950) en Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo: escritos críticos y testimonios*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1997.
- FERRANT, Ángel**, *Todo se parece a algo: escritos críticos y testimonios*, Visor (La Balsa de la Medusa), Madrid, 1997.
- FOIX, Josep Vicenç**, "Les imatges hipnagògiques", *L'Amic de les Arts*, núm.29, 31 de octubre de 1928.
- FOIX, Josep Vicenç**, "Dada", *D'Ací i d'Allà* (Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX), núm.179, diciembre de 1934.
- FOIX, Josep Vicenç**, *Gertrudis (1927), Obra poètica I*, Quaderns Crema, Barcelona, 1983.
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.A., BUCHLOH, B.H.D.**, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006.
- FREUD, Sigmund**, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 2003.
- GARCÍA DUEÑAS, Jesús**, "No contéis con los dedos. El desafío de Pedro Portabella", *Triunfo*, núm.328, 14 de septiembre de 1968.
- GARCÍA DUEÑAS, Jesús**, "Portabella y *Nocturno 29*. La hora del espectador", *Triunfo*, núm.370, 5 de julio de 1969.
- GARCÍA FERRER, J.M., ROM, M.**, *Leopoldo Pomés*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona, 1994.
- GASCH, Sebastià (dir)**, *Diccionario del ballet y de la danza*, Argos, Barcelona, s.f.

- GASCH, Sebastià**, "Els sketches", *Mirador*, núm.93, 6 de novembre de 1930.
- GASCH, Sebastià**, "Respecteu els materials", *Mirador*, núm.194, 20 de octubre de 1932.
- GASCH, Sebastià**, *Àngel Ferrant*, Gaceta de Arte, Tenerife, 1934.
- GASCH, Sebastià**, "Àngel Ferrant", *D'Ací i d'Allà* (Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX), núm.179, diciembre de 1934.
- GASCH, Sebastià**, "L'art d'avantguarda a Barcelona", *D'Ací i d'Allà* (Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del segle XX), núm.179, diciembre de 1934.
- GASCH, Sebastià**, *De la danza*, Barna, Barcelona, 1946.
- GASCH, Sebastià**, *El circo y sus figuras*, Barna, Barcelona, 1947.
- GASCH, Sebastià**, *Expansió de l'art català al món*, Clarasó, Barcelona, 1953.
- GASCH, Sebastià**, "El taller de los artistas con Leopoldo Pomés", *Destino*, núm.934, 2 de julio 1955, Barcelona.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio**, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, núm.19, diciembre de 1950.
- GIMFERRER, Pere**, *Miró colpir sense nafrrar*, Polígrafa, Barcelona, 1978.
- GIMFERRER, Pere**, *Les arrels de Miró*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1993.
- GOLBERG, RoseLee**, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, Londres, Nueva York, 2011.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**, *Ismos* (1947), Guadarrama, Madrid, reedición de 1975.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ainize**, "Esto es una silla", *Locus Amoenus*, núm.9, 2007-2008.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ainize**, "Nota sobre la revista *Algol*", *Els Marges*, núm.90, invierno de 2010.
- GRANELL, Enric (dir.)**, *Dau al Set: El foc s'escampa, Barcelona 1948-1955*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1998.
- GRANELL, Enric, GUIGON, Emmanuel**, *Dau al Set*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1999.

- GREEN, Christopher**, "The Foreign Avant Garde in Barcelona, 1912-1922" en AA.VV., *Homage to Barcelona*, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1985.
- GUIGON, Emmanuel**, *El jardín de las cinco lunas*, Museo de Teruel, Teruel, 1994.
- GUIGON, Emmanuel**, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995.
- HAC MOR, Carles, XARGAY, Ester**, "Entrevista a Juan Hidalgo", *The Barcelona Review*, núm.45, noviembre-diciembre de 2004. ([http://www.barcelonareview.com/45\\_ent.htm](http://www.barcelonareview.com/45_ent.htm)).
- HIGGINS, Hannah**, *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 2002.
- IBARZ, Joaquim**, "Entrevista a João Cabral de Melo Neto, poeta brasileño", *La Vanguardia*, 31 de mayo de 1993.
- JANÉ, Jordi, MINGUET BATLLORI, Joan M.**, *Sebastià Gasch, el gust pel circ: antologia de textos*, El Mèdol, Tarragona, 1998.
- JENKINS, Bruce**, "Un Peu Tard: Cita en el cine de Marcel Broodthaers" en AA.VV., *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- JEFFET, William**, "La naturaleza en la escultura", *Kalías: revista de arte*, núm.9, 1993.
- JEFFET, William**, "Joan Miró: La transformació d'objectes en éssers vius" en AA.VV., *Joan Miró. La metàfora de l'objecte*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2007.
- KANT, Immanuel**, *Critica a la facultat de jutjar*, edición de Jèssica Jaques Pi, Edicions 62, Barcelona, 2004.
- KAKUZO, Okakura**, *El libro del Té*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 2005.
- KOSUTH, Joseph**, "El arte después de la Filosofía" en Gregory Battcock (ed.), *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- LAO-TSE**, *Tao-Te-Ching*, edición de Luis Racionero, Martínez Roca, Barcelona, 1999.
- LIPPARD, Lucy R.**, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Londres, 1973.
- LEIRIS, Michel**, "Joan Miró", *Documents*, vol.1, núm.5, octubre de 1929.

- LUBAR, Robert**, *Joan Ponç*, Polígrafa, Barcelona, 1994.
- LUJÁN, Néstor**, "El arte poético de la fotografía de Leopoldo Pomés", *Destino*, núm.927, 14 de mayo de 1955.
- MACIÀ, Albert**, "Entrevistes als artistes" en AA.VV., *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, 1992.
- MALET, Rosa Maria**, "Joan Miró: El surrealisme entre l'afinitat i la divergència" en AA.VV., *Surrealisme a Catalunya 1924-1936: de L'Amic de les Arts al logicofobisme*, Centre d'Art de Santa Mònica, Barcelona, 1988.
- MARÍ, Antoni**, "La base de les deu mil formes" en AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- MARCHÁN FIZ, Simón**, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna"*, Akal, Madrid, 1997.
- MASOLIVER, Juan Ramón**, "Los escultores del Salón", *La Vanguardia*, 19 de octubre de 1949.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, "Punts de coincidència" en AA.VV., *Josep Cercós: testimonis*, Viena, Barcelona, 1992.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, *Pensar i fer música*, Proa, Barcelona, 2000.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, "Del Club 49 al Grup Instrumental Català" en Manuel Guerrero (ed.), *Carles Santos ¡Viva el piano!*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2006.
- MESTRES QUADRENY, Josep M.**, *Tot recordant amics*, Arola Editors, Barcelona, 2007.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic**, *Teoría teatral*, (traducción de Agustín Barreno), Fundamentos, Madrid, 2003.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic**, *Meyerhold: textos teóricos*, Juan Antonio Hormigón (ed.), Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2008.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, *Joan Miró i el seu entorn cultural (1918-1983)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000.

- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, *El Manifest Groc. Dalí, Gasch, Montanyà i l'antiart*, Cercle de Lectors, Galàxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- MINGUET BATLLORI, Joan M.**, "L'Amic de les Arts, revista de combat" en *L'Amic de les Arts: 1926-1929*, edició facsímil, Edicions i Propostes Culturals Andana, Vilafranca del Penedès, 2008.
- MONEGAL, Antonio**, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.
- MONEGAL, Antonio**, "Diálogo y comparación entre las artes" en AA.VV, *Literatura y pintura* (introducción, compilación de textos y bibliografía por Antonio Monegal), Arco Libros, Madrid, 2000.
- MUNDY, Jennifer (ed.)**, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008.
- NARANJO, Juan**, *Joaquim Gomis*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2002.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey**, "Eisenstein y el montaje" en S.EISENSTEIN, *Hacia una teoría del montaje*, vol.1, Paidós, Barcelona, 2001.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta**, *La prensa de guerra en la zona republicana durante la guerra civil española, 1936-1939*, Tomo III, Ediciones de la Torre, Madrid, 1992.
- PARCERISAS, Pilar**, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007.
- PASCUET, Rafael**, *Infiltración. Obra castellana completa (o quasi)*, edició facsímil, Edicions Propaganda, Rubí, 2005.
- PASTORI, Jean-Pierre**, *La danse, des Ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, París, 2003.
- PAVIS, Patrice**, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions Sociales, París, 1980.
- PERUCHO, Juan**, "Invención y criterios de las artes. Ángel Ferrant y la escultura actual", *Destino*, núm.1224, 21 de enero de 1961.

- PERUCHO, Juan**, "Leopoldo Pomés en la encrucijada de su definitiva vocación", *Destino*, núm.1411, 22 de agosto de 1964.
- PERUCHO, Juan**, "Una creación de Leopoldo Pomés", *Destino*, núm.1431, 9 de enero, 1965.
- PICABIA, Francis**, *Pensées sans langage: poeme*, Eugène Figuière, París, 1919.
- PORTABELLA, Pere**, *No compteu amb els dits, Nocturn 29*, Cine Club d'Amics de les Arts i JJ.MM, Terrassa, 1973.
- PORTABELLA, Pere**, "Art conceptual y Antoni Tàpies (Cartas a 'La Vanguardia')", *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1973.
- RAILLARD, Georges**, *Conversaciones con Miró*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, "Duchamp: Maquinación de los ready-mades" en AA.VV., *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Vol IV, Madrid, 1992.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, "El sentido de los ready-mades" en Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, *Historia y Crítica del arte: Fallas (y Fallos)*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1998.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, "¿Quién fue más pop? Salvador Dalí y Andy Warhol, el efecto multiplicador", *Arquitectura Viva*, núm.123, 2008.
- RAMÍREZ, Juan Antonio**, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques**, *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010.
- RIAMBAU, Esteve, TORREIRO, Casimiro**, *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1993.
- RICHTER, Hans**, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, Londres, 1965.

- ROYOUX, Jean-Christophe**, "Project pour un Texte: El modelo cinematográfico en la obra de Marcel Broodthaers" en AA.VV., *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- SÁNCHEZ, José A.**, "Teatros y artes del cuerpo" en José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.
- SÁNCHEZ, José A.**, "El pensamiento y la carne" en José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.
- SANTOS TORROELLA, Rafael**, "Nota introductoria" en *Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas, I Congreso de Poesía de Segovia*, Gráficas Uguina, Madrid, 1952.
- SARMIENTO, José Antonio**, *La otra escritura. La poesía experimental española, 1960-1973*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- SERT, Josep Lluís**, *Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Patricia Juncosa (ed.), Gustavo Gili, Barcelona, 2011.
- SOLANA, Guillermo**, "La biblioteca segellada" en AA.VV., *Tàpies. Escripura material*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- SONTAG, Susan**, *Sobre la fotografía*, DeBolsillo, Barcelona, 2010.
- SORIA HERNÁNDEZ, Teodoro D.**, *Lecciones de Psicología*, Imprenta de Salvador Quemades, Madrid, 1935.
- SUZUKI, Daisetz T.**, *Budismo zen*, Kairós, Barcelona, 2003.
- TÀPIES, Antoni**, "Arte conceptual aquí", *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1973.
- TÀPIES, Antoni**, "La 'materialización' de la poesía", *La Vanguardia*, 4 de diciembre de 1974.
- TÀPIES, Antoni**, *Memoria personal*, Seix Barral, Barcelona, 2003.

- THARRATS, Joan Josep**, "Hi ha també el ballet", *Dau al Set*, núm.3, noviembre de 1948, Barcelona.
- THARRATS, Joan Josep**, "Escenario", *Destino*, núm.724, 23 de junio de 1951.
- THARRATS, Joan Josep**, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Edicions del Cotal, Barcelona, 1982.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume**, "Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953)", *Locus Amoenus*, núm.3, 1997.
- VIDAL I OLIVERAS, Jaume**, *Josep Dalmau: l'aventura per l'art modern*, Angle Editorial, Manresa, 1993.
- VIZCAÍNO, Cristina**, "Nota biogràfica sobre Meyerhold" en V.E. Meyerhold, *Teoría teatral*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- WERT, Juan Pablo**, "Sobre el arte de acción en España" en José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2006.
- WESCHER, Herta**, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- WESTERDAHL, Eduardo**, "Ángel Ferrant", *Destino*, núm.543, 13 de enero de 1948.
- YAMAWAKI, Kazuo**, "Gutai. Localización de su pintura y acción" en AA.VV., *Grupo Gutai: Pintura y acción*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.