

Nuestro trabajo se une a los realizados estos últimos meses acerca de la obra de Joan Brossa con motivo del décimo aniversario de su muerte en diciembre de 1998. Del 16 al 26 de marzo el ciclo BarriBrossa 2009 celebró en Barcelona toda una serie de actividades para rendir también tributo al poeta. Los siete años anteriores las actividades en torno a la obra intermedial de Brossa duraron una semana. En 2009 los eventos se alargaron diez días, celebrados en ocho lugares diferentes de la ciudad. El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba) se unió a la celebración acogiendo « L'univers filmic de Joan Brossa » con cuatro películas sobre el artista. El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) reunió a cuatro directores catalanes, Rosa Novell, Carme Sansa, Jordi Coca y Jordi Faura, para conversar sobre el poeta-artista y las respectivas puestas en escena de su obra teatral, con proyecciones de fragmentos de las obras que se representaron. La Institució de les Lletres Catalanes presentó asimismo el ciclo « Lletresalbrossa » que desde el Convento de Sant Agustí llevaría la palabra literaria del poeta al escenario. BarriBrossa se ha convertido en una de las actividades intermediales más importantes en Barcelona de los últimos años, con toda una serie de espectáculos, « performances » y debates con creadores de ahora y de antes que forman parte del proteico universo brossiano.

La complejidad de la obra poética de Joan Brossa se abre, dentro de la Postmodernidad, hacia un juego paródico intermediático enfrentado directamente al concepto absoluto de la originalidad que la Modernidad, hoy entrada en crisis, consideraba a partir del Romanticismo como el eje central de la actividad creadora del artista. El dialogismo intertextual será la constante en una obra anti-retórica a contracorriente de lo que los poetas « formalistas » de la época estaban realizando. La estética de lo moderno nos ha acostumbrado a apreciar las obras de arte como objetos únicos, acabados, producto de la imaginación del artista y pertenecientes a un determinado campo de la cultura como el de la literatura, la pintura, el cine, la música o la arquitectura. Toda obra producida en conjunción con las diferentes disciplinas artísticas mencionadas plantea problemas a una crítica acostumbrada a codificar las especialidades académicas y al uso indiscriminado de una gran variedad de metodologías empleadas en el estudio de los fenómenos artísticos.

La mencionada estética no funciona con las concepciones artísticas del iconoclasta catalán Joan Brossa. Su producción es, de antemano, compleja por su diversidad de manifestaciones<sup>1</sup>. Esta se encuentra tanto en el teatro de texto como en el de vanguardia, en la poesía, en la novela, en la pintura, en la escultura, en el relato oral, en la expresión corporal, en la prosa de ficción y en el ensayo, en la música, en el circo, en la magia, en la ópera, en el diseño gráfico e incluso en la crónica histórica y política contemporánea. La « intermedialidad » impregna así toda su producción, similar a las « serialidades » Pop Art neoyorquinas en consonancia con las corrientes conceptuales plásticas de la segunda mitad del siglo XX<sup>2</sup>. Brossa se convierte así, como Andy Warhol con la iconografía pictórica, en un artesano de la palabra descontextualizada de su primigenia oralidad y liberada de la tipografía convencional, siguiendo así también la tradición de la poesía breve y juguetona de las primeras vanguardias en Europa y América Latina a principios del siglo XX.

El punto de partida de la poesía breve de Joan Brossa sería, sin embargo, la poesía ideocaligramática iniciada en Japón por medio del « haiku » en el siglo XVII, y proseguida posteriormente a principios del siglo XX en Francia por Guillaume Apollinaire ; en América Latina por los mexicanos José Juan Tablada y Octavio Paz, el chileno Vicente Huidobro y el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (*Microgramas*) ; en Estados Unidos por Ezra Pound, Alan Ginsberg y Jack Kerouac ; y en España por el « greguero » nacional Ramón Gómez de la Serna, el ultraísta Guillermo de Torre y los « noucentistas » catalanes que a principios de la década de los años veinte trabajarían en Barcelona con pintores de vanguardia como Francis Picabia, Albert Gleizes, Serge Charcounne y Olga Sacharoff. Picabia participaría también durante esa época con René Clair, Erik Satie, Man Ray y Marcel Duchamp en la realización de la obra pionera intermedial por excelencia, *Entr'act*, estrenada en 1924 en el Théâtre des

---

<sup>1</sup> Así nos lo muestra el catálogo de la exposición sobre Brossa celebrado en la Fundación Miró de Barcelona del 23 de febrero al 27 de mayo de 2001. Así lo afirma Jordi Vilajoana en su presentación : « Brossa ha estat, doncs, un artista total, i, per això, la seva representativitat dins la nostra cultura és emblemàtica », *Joan Brossa o la revolta poètica*, ed. Manuel Guerrero, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 11.

<sup>2</sup> Del « Pop Art » a la cultura popular, la obra plástica del artista está sobrecargada de elementos de la cultura del pueblo. Así lo explica Pep Mañá en « L'obra de Joan Brossa i la cultura popular » : « Si en la poesia visual i objectual, i en les accions teatrals, la presencia d'elements extrets de la iconografia i la cultura material del món popular és abundosa, en la seva poesia i en la seva producció literaria succeeix el mateix. El món de la literatura popular, les rondalles, els refranys, els rodolins, les frases fetes, els jocs de paraules, etc., tot allò que el poeta anomenava "el subconscient de l'avia", fou per a ell un bell tresor del qual admirava l'espontaneïtat expressiva i molt especialment l'ús de les associacions lliures i surreals », *Joan Brossa o la revolta poètica*, ed. Manuel Guerrero, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001, p. 241.

Champs-Élysées<sup>3</sup>. Lo intermedial se aproxima aquí a la noción que años después emplearía Fernando Ortiz de transculturalidad<sup>4</sup>, al ser *Entr'act* el resultado de diferentes medios expresivos realizados por artistas de orígenes culturales dispares y complementarios. Se podría hablar entonces de « transmedialidad », neologismo que refleja más fielmente lo transcultural con lo intermedial. La búsqueda transcultural de la poesía contemporánea culminaría en 1969 en el sótano de un pequeño hotel en París con la escritura multilingüística del primer renga occidental, efectuada en la lengua natal de cada artista, por el poeta mexicano Octavio Paz, el italiano Edoardo Sanguinetti, el inglés Charles Tomlinson y el francés Jacques Roubaud. Como llegaría a afirmar Paz en el prólogo, todos escribían en distintas lenguas, pero hablaban el mismo lenguaje<sup>5</sup>.

Se produce así en estos artistas una desterritorialización semiótica que será una de las características de una Postmodernidad translaticia que rompe fronteras e identidades fijas. Es el caso de la estancia de Vicente Huidobro en París, y su estrecha colaboración con Juan Gris, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Tristan Tzara y Max Jacob. Años después, en Madrid, Huidobro seguiría su colaboración con el pintor futurista uruguayo Rafael Barradas, para continuar más tarde en Estados Unidos con sus preocupaciones inter-trans-mediales en el cine americano trabajando con Charlie Chaplin y Douglas Fairbanks. La transmedialidad de Huidobro supondrá un punto de partida en las preocupaciones estéticas de Brossa. El empleo de las nuevas tecnologías de comunicación, la conjunción sinestésica de sistemas de signos contrapuestos, las « sinfonías motorísticas de las sirenas y klassons en las avenidas arteriales » del ultraísta Guillermo de Torre, anticiparán las preocupaciones lúdicas de Brossa y también prefigurarían la apocalíptica composición polifónica de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* (1929).

Se va gestando, a partir de entonces, una hibridez transcultural intermedial en estrecha colaboración entre pintores, poetas y directores de cine. Nos encontramos en el « Film d'art »,

---

<sup>3</sup> El arte conceptual de Duchamp va a marcar el proceso creativo y la producción intermedial de Brossa. Isidre Vallès en *Joan Brossa : les sabates son més que un pedestal*, establece así correspondencias entre ambos autores: « La idea juntament amb la imaginació i la consciència són els tres components psíquics bàsics del procés creatiu i metodològic de Joan Brossa, dels quals la idea constitueix el punt de partida fonamental després de passar pel filtre de la consciència i d'utilitzar els recursos de la imaginació, que és concretada amb el llenguatge escrit o amb la imatge. Des del punt de vista duchampià, la idea és suficient per si sola i no necessita ser materialitzada » (Barcelona, Alta Fulla, 1996, p. 112-113).

<sup>4</sup> En el capítulo II de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, sobre « Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba », Fernando Ortiz crea el concepto de transculturalidad frente al empleado anteriormente por Malinovski de aculturación. En la introducción de Enrico Mario Santi publicada por Cátedra (Letras Hispanas) en 2002 (p. 86), lo transcultural se relaciona con ese « toma y daca » entre culturas que el antropólogo polaco en el prólogo al libro de Ortiz atribuye al intelectual cubano.

<sup>5</sup> Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson *Renga*, México, Joaquín Mortiz, 1972. El renga es una forma poética de creación colectiva, que se desarrolló en el Japón entre el siglo VIII y el siglo XII, y que tuvo su máximo esplendor en la obra del poeta Shinkei, en el siglo XV.

entendido aquí como dialogante « heteroglosia » hipermediática entre el cine, la música, la pintura y la literatura. El caso más evidente en España fue la estrecha colaboración entre el catalán Salvador Dalí, el aragonés Luis Buñuel y el andaluz Federico García Lorca. En los tres lo español peninsular será un nexo de unión que reforzará sus históricas diferencias culturales. Cine, pintura y poesía cohabitarán gracias al nexo hispano-peninsular en un espacio de creatividad y diversidad frenéticas. Es en la época de la improvisación, de la escritura automática surrealista, donde Brossa encuentra en la poesía y en los grafismos de Henri Michaux un aliado transmedial generacional. Como Buñuel y Dalí, el poeta catalán recurrirá a la « hipnagogia »<sup>6</sup> para el multidisciplinario estudio de la conciencia hacia experiencias sensoriales de predominio visual, gestaltiano, donde formas figurativas, imágenes monocromáticas y otras llenas de colorido crean geometrías imprevisibles, anticipan el arte psicodélico y las propuestas alucinógenas de Timothy Leary en la cultura pop y ciberpunk « underground » de los Estados Unidos. Los sonidos negros de una razón que también produce monstruos sensoriales por medio del sueño ocupan un lugar primordial en esta búsqueda del estado transicional entre el estado de vigilia y el del sueño, en una especie de « parálisis onírica » donde Brossa realizará sus « narcolépticas » composiciones cargadas de subjetividad intermediática. Como Brossa, Buñuel o Dalí, el recurso a la hipnagogia sería previamente utilizado por artistas, escritores, inventores y científicos como Beethoven, Richard Wagner, Walter Scott, Thomas Edison, Isaac Newton y Aldous Huxley. Esta práctica diabólica de Brossa nos devuelve a los orígenes del rito dionisiaco en lugares sagrados, como el de los rituales animistas de los « griots » en permanente contacto con el conocimiento ancestral y la magia negra de los *marabouts* del Dogón, en Malí<sup>7</sup>. Otros ecos de estas prácticas telúricas los encontramos en la India, en el Turiya o cuarto estado hindú de los Upanishads, donde el *Jnani* o sueño sin dormir será el intervalo entre el sueño y la vigilia,

---

<sup>6</sup> El catálogo de la exposición sobre Brossa realizado por la fundación Miró dedica exclusivamente un capítulo a las imágenes hipnagógicas del poeta catalán : « Les imatges hipnagògiques. D'Algol a Dau al Set », con artículos ensayísticos de Maria Lluïsa Borrás, Ramon Salvo, Arnau Puig y Lluís M. Riera. En el estudio de Salvo, « El període hipnagògic de Joan Brossa (1939-1949) », la imagen hipnagógica es en Brossa « com un meteorit que ve del més profund de l'inconscient carregat d'imatges enigmàtiques i enlluernadores que ell va anotant en unes llibretes. Amb aquestes imatges, combinades en forma de *collage*, confecciona els seus poemes inicials », en Manuel Guerrero (ed.), *Joan Brossa o la revolta...*, ob. cit., p. 56.

<sup>7</sup> Miquel Barceló, amigo de Brossa, llegaría al Dogón en 1988 para desarrollar una gran parte de su producción artística marcada por los poderes sobrenaturales de sus habitantes. El pintor mallorquín es el nexo de unión transmedial entre los artistas catalanes contemporáneos y la *Beat Generation*. La obra de Barceló se cruzó con la escritura de Paul Bowles, uno de los últimos representantes de los « beatniks ». El cuaderno de apuntes de viaje, dibujos e impresiones que le dejó el pintor, el escritor lo transformaría en un relato titulado *Muy lejos de casa* (1992), donde el pintor se convierte en el protagonista de la novela. En 2009 se cumple el décimo aniversario de la muerte del escritor.

entre dos pensamientos sucesivos. Este procedimiento aproxima a Brossa a la tantas veces reprimida africanidad de las culturas ibéricas peninsulares, y lo pone en conexión con las prácticas hipnagógicas y psicotrópicas de Aldous Huxley en *The Doors of Perception* (1954)<sup>8</sup>. Búsqueda del mundo invisible, el de los muertos, el de aquel duende lorquiano que se esconde todavía en las profundidades del ser, pero que es despreciado por el logocentrismo imperante de las culturas occidentales dominantes, amnésicas de su propia tradición literaria, desde la propuesta onírica de Shakespeare en *Hamlet* (« to die, to sleep ; / To sleep, perchance to dream ») o de Calderón en *La vida es sueño*. Por otro lado, la búsqueda del estado ataráxico « hipnagógico » aproxima al artista a la situación en que se encuentra el espectador cinematográfico, en una especie de « ensueño » (« revêrie »)<sup>9</sup> que le permite, al mismo tiempo, proyectarse e identificarse con las objetividades representadas en la ficción alcanzando así la catarsis emocional necesaria para el disfrute y apropiación sensorial de la obra artística contemplada.

La poética de Brossa se encontrará con la hispánica tradición inter-transmediática al trabajar en estrecha colaboración con artistas peninsulares como el escultor vasco Eduardo Chillida, el pintor aragonés Antonio Saura y los catalanes Antoni Tàpies y Joan Miró, fundando con estos últimos en 1948 *Dau al Set*, una de las revistas más importantes intermediales aparecida en España a finales de la década de los cuarenta<sup>10</sup>. Pocos años después, en 1954, Brossa inicia sus *Suites de poesia visual* e incluye litografías de los pintores mencionados en sus poemas. Si durante aquellos años Brossa experimenta con la poesía en la pintura y la escultura, será en la década de los cincuenta cuando el artista catalán inicia una estrecha colaboración con autores de otras latitudes, como el poeta intermedial brasileño João Cabral de Melo, que participaría en Barcelona con el grupo de *Dau al set*, destacando en aquella época su célebre poemario *Muerte y vida severina* (1956), musicalizado años más

<sup>8</sup> En *The Doors of Perception*, Huxley se refiere a la práctica de la hipnagogia como parte del ritual psicotrópico a la búsqueda de realidades parapsicológicas : « I am and, for as long as I can remember, I have always been a poor visualizer. Words, even the pregnant words of poets, do not evoke pictures in my mind. No hypnagogic visions greet me on the verge of sleep » (London, Flamingo, 1994, p. 5).

<sup>9</sup> Aquí empleamos la terminología utilizada por Christian Metz en *Le signifiant imaginaire* (1978).

<sup>10</sup> *Algol*, revista fundada en 1947 por Brossa, Ponç, Arnau Puig i Enric Tormo fue el antecedente, con un solo número, de *Dau al Set*. En la cubierta-presentación de la revista aparece un texto de Brossa, reivindica un arte diabólico y vanguardista frente al « putrefacto » panorama artístico nacional : « *ALGOL* –nom donat pels astròlegs àrabs al diable– no és cap dona cavalcant en un corser, però, igualment delicadíssim, ja hadeixat 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 », en *Joan Brossa o la revolta...*, *ob. cit.*, p. 71. El título de *Dau al Set* lo dio también Brossa y fue fundada en 1948. Como afirma Isidre Vallès i Rovira en *Joan Brossa : les sabates són més que un pedestal*, « Aquesta publicació i el grup que la sustentava, si bé aleshores no tenia encara una forta incidència en el món de les arts, amb el temps es van anar convertint en el paradigma renovador que trencava amb l'enrari i encararant ambient protagonitzat per l'art oficial [...] malgrat l'aferrissada censura existent, la revista sempre mantingué la llibertat d'expressió i una clara orientació contracultural i antioficial nodrida de l'avantguardisme més pur » (*ob. cit.*, p. 68).

tarde (1966) por el cantautor y novelista brasileño Chico Buarque<sup>11</sup>. Frente al post-simbolismo de moda en los poetas de los años cincuenta, Brossa denuncia con sus juegos intermediales la realidad política del franquismo nacionalista con el empleo de formas poéticas poco corrientes, como la oda sáfica, utilizada previamente por los catalanes Verdaguer o Guimerà. Así aparece en su poemario *Em va fer Joan Brossa* (1950), en « A la poesia » : « Cada hora modifica't, Poesia ; / Fes campejar severa fantasia / Amb l'escalfor de l'esperit del poble / Del meu país »<sup>12</sup>. En la obra de Brossa, se produce una deconstrucción del lenguaje poético convertido en algo diferente, cobrando nuevas identidades a medida que se recontextualizan sus propuestas estéticas en diseminaciones, dispersiones, discontinuidades y desmitificaciones. Sus « ready-made » herederos de Marcel Duchamp, enfrentan al arte consigo mismo, descentrando sus discursos en totalidades orgánicas en armonía con el medio donde las obras son exhibidas o representadas. Los poemas visuales serían además una constante en su obra, con libros como *El saltamartí* (1963) o *Cent per tant* (1967) ; lo que no le llevaría nunca a dejar de lado la poesía literaria, marcado inicialmente por el gran poeta mallorquín Costa i Llobera, introductor de Horacio en la literatura catalana. En su poesía visual buscaría siempre la síntesis minimalista en el poema. Así ocurre en « Guant / Mà »<sup>13</sup>. O con el humorístico y descarado *Sonet* « 4 4 3 3 / 14 »<sup>14</sup>. O en *El saltamartí* : « Escolteu aquest silenci »<sup>15</sup>. Frente al *Arte Povera* italiano de la primera mitad del siglo XX, la « poesía pobre » de Brossa de los años cincuenta precedería al *Cine Pobre* de Humberto Solás en Cuba a principios del Tercer Milenio. A veces la expresión poética va acompañada de la interpretación. Es el caso de « Comiat » (Despedida), donde el poeta empieza con un truco de magia para exclamar después con un pañuelo : « Ah, Libertad »<sup>16</sup>. En su poesía intermedial abundan retóricas plásticas con encabalgamientos visuales, repeticiones, todo ello utilizando materiales diversos como la madera o el hierro para la tipografía de las palabras. Las

<sup>11</sup> Cabral de Melo, además de marxista, poeta y agregado consular de Brasil, era crítico de arte. Sus ideas políticas influyeron en los miembros de *Dau al Set*. Su estudio sobre la pintura de Joan Miró elabora una teoría, como afirma Isidre Vallès en *Joan Brossa : les sabates...*, basada en « la tendencia mironiana d'arremetre contra qualsevol principi estètic que comportès l'acceptació i/o la guia d'un model real o ideal compositiu preestablert. Així mateix, Cabral explicita la manera mironiana de copsar la vida i fugir del que és estàtic i dominat per la tradició academicista » (*ob. cit.*, p. 56-57).

<sup>12</sup> Joan Brossa, *A partir del silenci. Antologia Polimòrfica*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de lectors, 2001, p. 339.

<sup>13</sup> Joan Brossa, *Tria de poemes conversables. Tast de poemes objecte*, Barcelona, Editorial Barcanova, 2002, p. 19.

<sup>14</sup> Joan Brossa, *A partir del silenci. Antologia Polimòrfica*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de lectors, 2001, p. 58.

<sup>15</sup> *Ob. cit.*, 209.

<sup>16</sup> En « Vint-i-una odes, uns goigs, una dansa i un sonet », *Poesia Rasa II*, Barcelona, Ed. 62, 1958, p. 210.

metonimias, recurso por excelencia cinematográfico, abundan en sus composiciones, así como las aliteraciones o juegos de sonidos que remiten a un discurso político evidente.

Para comprender en toda su dimensión la obra poética de Brossa es imprescindible acudir al sitio web del poeta en [www.joanbrossa.org](http://www.joanbrossa.org) o al de la Fundación Joan Brossa, creada en 1999. El objetivo de esta es ofrecer al público una exposición permanente donde se puedan contemplar los diferentes registros empleados por el artista: poemas objeto, poemas corpóreos, poemas visuales, instalaciones, obras de teatro, cortometrajes, entrevistas, libros de artista, carteles, películas, esculturas, obra gráfica y productos de *merchandising*. En <[joanbrossa.org](http://joanbrossa.org)> su producción comprende una sección de poesía con una afirmación programática del poeta: « La poesia és un joc on, sota una realitat aparent, hi apareix una altra d'insospitada ». Esta sección comprende poemas cortos humorísticos como *Poema*: « Entrada A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z Sortida »<sup>17</sup>; *Gag*: « Harpo Keaton Buster Marx »<sup>18</sup>; *W.C.*: « Se ruela no estropear inútilmente el papel »<sup>19</sup>, *Historieta de Clowns*: « Com més oblidem / menys sabem. Com menys sabem / menys oblidem. / I com menys oblidem / més sabem »<sup>20</sup>. En otra sección se muestra la poesía visual de la que se afirma que « no és dibuix, ni pintura, és un servei a la comunicació ». En el sitio web aparece un listado de cuarenta y cuatro poemas visuales con sus comentarios. Los más conocidos son « Cap de bou », « Elegía al Che », « Espanya 75 », « Hitchcock », « Miralls », « Hollywood », y « Cerilla », entre otros. Otra sección intermedial son los *Poemas Objecte* y las *Instalaciones*, en las que abunda el humor y la ironía. En el sitio web hay una selección de cuarenta y cinco, que se pueden visualizar interactivamente utilizando los botones que aparecen en el listado. De todos ellos destacan « Yacht » (una bañera repleta de catálogos de fotografías marinas), « Roda » (una rueda de carro en forma cuadrada), « Burlesc » (un montón de balones de fútbol apilados formando una pirámide), « Poema objecte » (una bombilla con las palabras poema sobre un pedazo de madera), « Fe eclesiástica » (donde aparece una Biblia abierta con un dólar en medio), « Nupcial » (unas esposas encadenadas a un collar), « La memòria del temps » (una flecha atravesando un espejo), « Conjur » (una aguja pinchando una rebanada de pan), « Guant correu » (un guante con un sello de correos), « Jardiner » (una maceta con un antifaz) y « Senyor » (un sombrero de cuerda).

La poesía urbana es otra sección del sitio que nos muestra cómo los poemas se convierten en esculturas públicas, transitables, presentes en lugares comunes. Los más populares en

<sup>17</sup> Joan Brossa, *A partir del silenci...*, *Op. cit.*, p. 347.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 289.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 288.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 286.

Barcelona son el antifaz en una de las baldosas de Las Ramblas, junto al carrer del Carme (1991), « Rellojge il.lusori » (1990) en el vestíbulo del Teatre Poliorama, « Barcino » (1994) en la Plaça Nova, la enorme « B » (1998) de Brossa en lo alta de la fachada del Espai Escènic Joan Brossa, el del « Homenatge al llibre » (1994) entre el Passeig de Gràcia i la Gran Via, los « 150 homenatjes » (1987) a directores de cine en la Rambla de Catalunya (entre el carrer de Provença i el carrer de Rosselló), la enorme A del « Poema visual transitable en 3 tiempos » (1983-1984) en el Velódromo de Horta, los « Jardines Joan Brossa » (2003) en la Plaça de Dante del Parque de Montjuïc, y el « Perfil » (2001) de Joan Brossa en la biblioteca Can Peixauet de la Avinguda de la Generalitat.

Es también importante, como producción intermedial, la poesía escénica (el teatro, la magia y el carnaval), las acciones musicales y el cine (imágenes en movimiento), donde ha participado con Pere Portabella en *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturn 29* (1968) y *Umbracle* (1970). La obra escénica de Brossa estuvo marcada por el ilusionismo y las metamorfosis aceleradas del artista Leopoldo Fregoli, el « Dante del transformismo ». Lo que hacía el italiano con los disfraces lo realizaría Brossa con el lenguaje : « el dinamisme i el ritme que mantenía Fregoli en escena van sorprendre Joan Brossa i van incentivar el seu desig d'incorporar el moviment a la seva poesia verbal »<sup>21</sup>. Los carteles publicitarios sobre sus representaciones teatrales y exposiciones artísticas serán también obras de arte, poemas disfrazados que hacían de cartel<sup>22</sup>. El circo, la magia, el cabaret, el cine, el music-hall... serán registros expresivos por los que la poesía de Brossa encontrará sus formas estéticas. Las enseñanzas de la *Commedia dell'Arte* y Meyerhold contribuirán a crear un teatro entre lo grotesco y el absurdo, aproximando la obra dramática de Brossa a la realizada por Manuel de Pedrolo a partir de la década de los cincuenta<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Isidre Vallès, « Joan Brossa i la fascinació per Fregoli », *Joan Brossa o la revolta...*, op. cit., p. 213.

<sup>22</sup> Enric Satué, en « Els cartells de Joan Brossa, els més rars de tots », reivindica esta forma artística como parte de la producción visual del artista : « La gran aportació de Brossa a la renovació cartellística ha estat, precisament, l'ús de la tipografia com a imatge », *Joan Brossa o la revolta...*, op. cit., p. 265.

<sup>23</sup> En 1993 publiqué en colaboración con Carlos A. Rabassó, *Pedrolo, Nieva, Arrabal : Teatrilogía del vanguardismo dramático*, un libro sobre la obra teatral de Pedrolo dentro de la dramática española del absurdo (empleando la terminología de Martin Esslin), junto a dos obras de teatro de autores castellanos : *Tórtolas, crepúsculo y... telón* de Francisco Nieva y *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal. Se relacionaba la obra de ambos autores con las producciones intermediales del arte contemporáneo : « La poética escénica de Brossa repercutirá en la dramática de Pedrolo, ayudado en parte por la escenografía de Antonio Tapiés, la cual crea una atmósfera opaca, presencia de una realidad impenetrable cuyo resultado es el escepticismo [...]. Tanto Pedrolo como Brossa utilizarán un lenguaje simbólico. Aquel, a través de procedimientos prosaicos, éste, con elementos poéticos para mostrar el fenómeno de la comunicación. La utilización en la obra de Brossa de nuevos conceptos en el discurso narrativo, como la exclusión del argumento, las referencias al juego, los entretenimientos de sobremesa, las lecturas infantiles, la mezcla de palabras,

Una de las características de las creaciones de Brossa es la reconversión del signo hacia las variantes que éste propone, negando así el sentido semántico inicial de la propuesta e invitando al receptor a replantearse su relación con la obra de arte. Es así como se produce un juego infantil con las letras, signos lingüísticos reconvertidos en iconicidades rebeladas contra la metáfora del discurso poético y las complejidades retóricas de la lírica. La dimensión semiótica del arte, el plano femenino pre-lingüístico que Julia Kristeva enfrentó, en *La Révolution du langage poétique* (1974), al plano masculinizante de lo simbólico logocentrista es en Brossa una constante permanente, una *jouissance* trans-simbólica de alteridades fenomenológicas que disfrutan, desde diferentes códigos culturales, de las heterogeneidades de lenguajes opuestos, dialogantes, contradictorios. Brossa es, desde esta perspectiva, un John Cage mediterráneo con un discurso poético desprovisto de los disfraces de la semántica y entregado plenamente al sinsentido posmoderno de una estética de la desaparición del referente, de la discontinuidad de una lógica cartesiana perdida entre los disparates poéticos o « jitanjáforas » visuales y humorísticas del artista. Por aquella misma época, los representantes de la *Beat Generation* estaban desarrollando la « cut-up technique », una aleatoria técnica literaria de juego paradigmático de palabras reagrupadas en sintaxis sin sentido lógico, pero cargadas de poeticidad (el referente en la cultura anglosajona sería T.S.Eliot en *The Waste Land*, 1922).

Si, como afirma Jean-François Lyotard, lo posmoderno « serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible »<sup>24</sup>, la producción artística de Brossa es, desde esta óptica, una propuesta disidente que ironiza y se ríe del etnocéntrico discurso de una Modernidad globalizante y deshumanizada. El compromiso existencial del artista se esconde tras el juego ininterrumpido de voces disonantes en la babelización sígnica de sus construcciones intermediales. Sin embargo, la dificultad de catalogación de sus juegos poéticos interdisciplinarios supondría también el ostracismo del artista por parte de los especialistas. Desgraciadamente, Brossa no es un caso aislado en la cultura catalana. Uno de los retos de la crítica y de la investigación será el de recuperar el enorme legado aportado por voces disidentes en el compendio general de una cultura global abierta a la diversidad cultural y la diferencia.

Université de Rouen / ERIAC

---

imágenes y objetos, ponen en entredicho los límites mismos del teatro, ampliándolos y creando nuevos géneros que negarán la existencia misma de la dramaturgia » (Barcelona, Vosgos, 1993, p. 10).

<sup>24</sup> Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 31.

## Bibliografia

- BROSSA Joan, *Poesia Rasa II*, Barcelona, Ed. 62, 1958.
- , *A partir del silenci. Antologia Polimòrfica*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de lectors, 2001.
- , *Tria de poemes conversables. Tast de poemes objecte*, Barcelona, Barcanova, 2002.
- GUERRERO Manuel (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Fundació Joan Miró, 2001.
- HUXLEY Aldous, *The Doors of Perception*, London, Flamingo, 1994.
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1993.
- PAZ Octavio et al., *Renga*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- RABASSÓ Carlos A. y RABASSÓ Fco. Javier, *Pedrolo, Nieva, Arrabal : Teatrilogía del vanguardismo dramático*, Barcelona, Editorial Vosgos, 1993.
- SANTÍ Enrico Mario, « Fernando Ortiz : Contrapunteo y transculturación », intr. a Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 25-119.
- VALLÉS I ROVIRA Isidre, *Joan Brossa : les sabates són més que un pedestal*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1996.