

MARCIN KUREK

Universidad de Wrocław

jusmar@uni.wroc.pl

ELS ENTRA-I-SURTS DEL POETA.

JOAN BROSSA ENTRE LA VANGUARDIA Y EL POSTMODERNISMO

Abstract. Marcin Kurek, "*Els entra-i-surts del poeta*". *Joan Brossa entre la vanguardia y el postmodernismo* ["Els entra-i-surts del poeta". Joan Brossa between the avant-garde and the postmodernism], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XL/2: 2013, pp. 91-104. ISBN 978-83-232-2597-3. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158.

The poetry of Joan Brossa (1919-1998), because of its complexity and size, testifies the adventures that has lived the Western literature in the second half of the twentieth century: from the depletion of traditional avant-gardes, going through the movements of neo- or transavantgarde, up to the manifestos of the "literature of exhaustion" or postmodern. The present study aims to discuss the collection of seven volumes of poetry of Joan Brossa, written between 1969 and 1975, and published between 1983 and 1989 under the general title *Els entra-i-surts del poeta*, which we consider as one of the most consistent editorial and lyrical author's projects. We put emphasis on the issue of continuation / break up between the modernist concepts of language and the postmodern plurality, treatment of reality as text or writing, free play of imagination: all this not as a picture of disintegrated world but as positive reflection of a polymorphic reality.

Keywords: Joan Brossa, Catalan poetry, avant-garde, postmodernism

I

La obra poética de Joan Brossa, por su complejidad y dimensión, testimonia las aventuras que ha vivido la literatura occidental en la segunda mitad del siglo XX: desde el agotamiento de las vanguardias tradicionales, pasando por los movimientos neo- o transvanguardistas, hasta los manifestos de la "literatura del agotamiento" o la postmoderna¹.

La lírica brossiana, de fuerte carácter experimental, arraigada en la tradición surrealista catalana, participa también en diferentes procesos que caracterizan a la literatura del modernismo tardío y en sus aporías constitutivas: la inflación de la novedad

¹ El panorama más completo de la producción literaria de Joan Brossa y de sus repertorios temáticos y técnicos lo ofrece, desde hace un cuarto de siglo, el fundamental libro de Glòria Bordons, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Edicions 62, Barcelona 1988 (Llibres a l'abast, 235).

perseguida de forma continua, la enajenación del arte por el arte y el compromiso ético a favor del hombre nuevo, la mediación del arte y su conciliación con la vida. Las originales respuestas planteadas por Brossa a lo largo de su trayectoria artística —la transformación, repetido cambio de géneros, uso de códigos reconocibles para las masas, apuesta por la estetización de la vida cotidiana, rechazo de la estilización y aplicación en la poesía del recurso de *ready-made*— son efecto de una profunda reflexión estética desarrollada desde la perspectiva neovanguardista pero también, en más de un punto, coinciden con los planteamientos teóricos del postmodernismo, movimiento fundamentado en la convicción de lo irreparable de las contradicciones de la modernidad.

En el presente estudio se propone comentar la colección de siete volúmenes poéticos de Joan Brossa, escritos entre 1969 y 1975, y publicados entre 1983 y 1989 bajo el título general *Els entra-i-surts del poeta*, que consideramos como uno de los proyectos líricos y editoriales más coherentes del autor, prestando especial atención en la problemática de continuación/ruptura entre los conceptos modernistas de la lengua y la pluralidad postmoderna, tratamiento de la realidad como texto o escritura, libre juego de imaginación: todo ello no como imagen de un mundo desintegrado sino como reflejo positivo de una realidad polimórfica².

II

Los cambios ideológicos y económicos que presenciaron las sociedades occidentales en la posguerra condujeron a importantes modificaciones en el modelo estético dominante. El conjunto de fenómenos que encuentran su denominación en el concepto (a veces confuso) de lo postmoderno se iba formando a partir de los años 60 como reflexión en torno al supuesto agotamiento de las formas de “alta modernidad” o neovanguardia, las fases tardías de una época cultural y literaria iniciada a mediados del siglo XIX. Los procesos de democratización y liberalización en un contexto de prosperidad económica se traducen, por una parte, en la pluralidad de posturas estéticas, pero por otra en la unificación y masificación de la cultura popular. Aunque España, bajo el régimen franquista —paralelamente a las sociedades del bloque soviético—, no participe en todos y cada uno de estos fenómenos, especialmente los de carácter político, es de sumo interés observar algunos puntos clave de la estética postmoderna en una biografía artística como la de Brossa, inequívocamente asociada con las tradiciones vanguardistas.

² Los artículos publicados hasta la fecha y dedicados exclusivamente al ciclo *Els entra-i-surts del poeta* (Bordons, 1990; Audí and Bordons, 2010) están enfocados en sus características generales en el contexto de la producción literaria brossiana o en los usos y las funciones de la imagen como recurso de ampliación de las capacidades comunicativas del poemario. Ninguno aborda la problemática de lo moderno/postmoderno en la obra del autor catalán.

Las vanguardias históricas, incluido el dadaísmo y surrealismo tan importantes para el contexto poético catalán, nacieron como movimiento de protesta en el seno de la burguesía o como la última encarnación de la “tradicción de la ruptura” conforme con el conocido concepto de Octavio Paz (Paz, 1986: 17-37). Según afirmaba Roland Barthes en uno de sus *Ensayos críticos*, de 1956, las vanguardias acabaron fallando por no haber elevado su proyecto más importante, el de liberación del hombre, al nivel de una auténtica praxis política. “La vanguardia en el fondo —decía el crítico francés—, sólo es un fenómeno catártico más, una especie de vacuna destinada a inocular un poco de subjetividad, un poco de libertad, bajo la corteza de los valores burgueses”. Ello no le priva de autenticidad y sinceridad al artista en su dimensión de individuo, para quien la actitud vanguardista constituye un acto de liberación, pero

más allá del drama personal del escritor de vanguardia, sea cual sea su fuerza ejemplar, siempre llega un momento en que el orden recupera a sus francotiradores. Un hecho probatorio es que nunca ha sido la burguesía la que ha amenazado a la vanguardia; y cuando el mordiente de los lenguajes nuevos ha perdido su fuerza, no pone ninguna objeción a recuperarlos, a adaptarlos a su propio uso (Barthes, 1964: 106).

La paradójica condición del artista en su continuo esfuerzo para conseguir la libertad individual y originalidad creativa lo sitúa ante las principales contradicciones del arte modernista.

En una dimensión casi anecdótica se presentan hoy dos conocidos ensayos de John Barth cuyos títulos indican la rápida reflexión que acompañó al mismo proceso de autodefinición de la literatura postmoderna: *The Literature of Exhaustion* y *Literature of Replenishment*. El movimiento que en un primer momento se define como acto de desarme ante las aporías principales de la modernidad, reinterpreta sus propuestas con un enfoque optimista, positivo, abierto a la diversidad del mundo contemporáneo: si el riesgo es de “agotamiento” (Barth en 1967), la respuesta es de “plenitud” (Barth en 1979).

Como recuerda Alfonso de Toro, la literatura postmoderna, según los primeros planteamientos lanzados por Leslie Fiedler,

tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre seriedad y la risa, entre las *belles lettres* y el Pop Art, entre élite y cultura de masa, entre crítica y arte, entre artista y crítica, entre artista y público, entre profesionalismo y diletantismo y *amateur*, entre lo real y lo maravilloso/mito. [...] La postmodernidad no se deja definir como la modernidad a través de la exclusión y a través de oposiciones, sino de la inclusión. Las oposiciones no representan incompatibilidades, sino posibilidades de nuevas manifestaciones (Toro, 1990: 451-452).

La definición de lo postmoderno como voluntad de supresión de una serie de aporías —a efectos de la problemática artística brossiana las definiríamos en torno a los conceptos de agotamiento/renovación, estetismo/compromiso, arte alto/de masas y, la más indisoluble, mediación/presencia— queda confirmada también desde

otras perspectivas, más críticas y objetivas, como la de Andreas Huyssen, para quien el postmodernismo contemporáneo

opera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, en el cual los segundos términos no pueden arrogarse privilegio alguno sobre los primeros, un campo de tensión que no puede concebirse en términos de progreso versus reacción, izquierda versus derecha, presente versus pasado, modernismo versus realismo, abstracción versus representación, vanguardia versus kitsch. El hecho de que estas dicotomías —centrales en los análisis clásicos del modernismo— se hayan desmembrado es parte de la transformación (Huyssen, 1986: 373).

Huyssen relaciona el modernismo y la vanguardia con los procesos de modernización social e industrial y, en general, con la idea del progreso dominante en el Occidente desde principios del siglo XIX. No obstante, la modernización y el arte moderno como su fuerza motriz ya no se adaptan a la sensibilidad del hombre actual. Es más, el abandono del proyecto de la modernidad no supone una caída en lo irracional, el que el arte no persiga “exclusivamente algún telos de abstracción, no representación y sublimidad: todo esto ha abierto una cantidad de posibilidades para las tentativas creadoras de la actualidad, y en cierto sentido ha modificado también nuestra imagen del modernismo” (Huyssen, 1986: 374).

No se trata, pues, de vencer los opuestos según la lógica interna de la ruptura vanguardista sino de ascender, pasar por encima, anular la contradicción misma como lo hace Brossa en su definición del neosurrealismo que veremos más adelante.

III

La formación definitiva de la poética brossiana coincide con el paso crucial de las artes del Occidente experimentado desde los años 60. Su estilo poético y la organización interna del poemario, característicos y dominantes en gran parte de sus libros, se determinan básicamente a partir de dos tomos publicados en la década mencionada —*Poemes Civils* (escrito 1960, publicado en 1961) y *El saltamartí* (1963/1969)— como efecto de una evolución continua de su lírica, desde las experiencias iniciales con el soneto surrealista (en los años 40) y el poema cotidiano o banalista (a partir de *Em va ver Joan Brossa*, de 1950), paralela a sus investigaciones genológicas que hemos definido como deconstrucción del soneto en los poemarios *Malviatge* de 1954 o *Sonets del vaitot* de 1966 (Kurek, 2007), el uso de la oda en su variante pindárica o sáfica (básicamente en los años 50) y el descubrimiento de la sextina (desde 1976), un género insólito y algo olvidado, que Brossa lograría convertir en uno de los signos de reconocimiento de su poética tardía (Kurek, 2004, 2006).

El modelo del poemario utilizado por Brossa es un libro relativamente largo, compuesto de entre 150 y más de 300 poemas, mayoritariamente muy cortos que rara vez exceden las diez líneas, intercalados (a partir de *El Saltamartí*) por algunos poemas

visuales. Como veremos, los recursos y las técnicas principales utilizados por el poeta catalán son de índole neosurrealista o neodadaísta, pero las intenciones y los significados de su uso se inscriben perfectamente en el contexto actual de las estéticas de lo postmoderno.

IV

Después de un largo período de ausencia editorial, cerrado básicamente mediante la publicación en cuatro volúmenes de sus poesías completas (*Poesia rasa* 1970, *Poemes de seny i cabell* 1977, *Rua de llibres* 1980 y *Ball de sang* 1982), a partir del ciclo que aquí comentamos, sus libros empiezan a ver la luz con regularidad y poca demora. En una de las conversaciones con Jordi Coca, de 1982, Brossa lo anunciaba de esta forma:

Tinc una cosa que em fa molta il.lusió. Són els set llibres que es diuen *Els entra-i-surts del poeta*. Hi ha poemes curts i poemes largs i, tal com diu el títol, són impressions, coses agradables i coses desagradables. És una mena de repàs de la vida. Per dins i per fora. Jo crec que aquest llibre és un bon exponent de la meua poesia essencialista (Coca, 1992: 114).

Glòria Bordons, en su artículo dedicado al ciclo, lo resume como “conjunt de versos insòlits en el panorama de la literatura catalana actual, en la línia de la més estricta contemporaneïtat poètica” (Bordons, 1990: 35).

Como dato cronológico-simbólico, que nos sugiere una posible lectura, recordemos que el primer libro del ciclo *Els entra-i-surts del poeta* titulado *Askatasuna* recoge casi 340 poemas escritos en 1969 y 1970, mientras que el séptimo, *Ollaó!*, está fechado en 1975, es decir fue completado en el último año del franquismo. De esta forma la serie constituye un reflejo lírico de los últimos siete años del régimen y de la censura, marcados por tales acontecimientos como el proceso de Burgos, la *tancada* de Montserrat o el atentado contra Carrero Blanco. Justo después, una vez suprimido el control ideológico, se dan a conocer abiertamente los fenómenos culturales identificados con lo postmoderno: la movida madrileña, el cine de Almodóvar, la novelística de Eduardo Mendoza. Con el tipo de poesía que Brossa viene escribiendo desde los años sesenta, se define su propia respuesta a la crisis de la literatura modernista antes de que las circunstancias de la apertura política y mental favorezcan manifestaciones artísticas inspiradas en el postmodernismo norteamericano.

Aunque prescindimos de sobravalorar las escasas declaraciones del artista como expresión de su poética explícita en favor de la lectura de los propios poemas, es interesante citar la conversación, breve pero muy rica en consideraciones relevantes, que Brossa mantuvo con Picazo y Cortés. Indagado sobre la desideologización del arte moderno el artista comentó: “¿Continuidad o ruptura? Alguien ha propuesto salvar la continuidad mediante rupturas sucesivas. Esta tercera opción mixta, debidamente comercializada, significa nadar y guardar la ropa. Post modernismo. O sea,

la ola que avanza sobre el agua inmóvil” (Picazo and Cortés, 1990: 48-49). Como vemos, la opinión es bastante crítica respecto al concepto que Brossa entiende como un juego superfluo y comercial. No obstante, el análisis de su práctica artística demuestra que ésta, en más de un punto, es convergente con los planteamientos principales de lo postmoderno entendido, como una postura de pensamiento y estética frente a la realidad cambiante, polifacética y pluralista, y no como un juego gratuito.

Para ilustrar las ideas de Brossa sobre la ruptura y el progreso en la literatura de posguerra, será útil recurrir aquí al concepto de “neosurrealismo” utilizado por el propio artista en algunas ocasiones. Contestando a la pregunta sobre las diferencias entre el surrealismo histórico y su evolución en las artes de neovanguardia dijo Brossa:

És per una raó cronològica, però també per una diferència fonamental. Mentre que els surrealistes es capbussen en les tècniques d'introspecció, el neosurrealistes ja donen aquests mons per descoberts i n'aprofiten les troballes per enriquir l'instrumental poètic. El neosurrealisme no és un refregit del surrealisme. És un altre pas. Té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat (Coca, 1992: 25).

Como vemos, el neosurrealismo se define aquí no como una simple continuación o retoma sino como un avance decisivo entendido como una síntesis dialéctica mediante la cual logran fusionarse los dos opuestos fundamentales: el arte abstracto y el compromiso con la realidad misma. O, por plantearlo también desde la perspectiva intrínseca del surrealismo: como obtención definitiva de uno de sus objetivos principales que identificamos con la supresión de la frontera entre el arte y la vida (véase también: Coca, 1992: 40; Cirlot, 1949: 438-439).

V

La práctica poética de Brossa demuestra cómo utilizar los medios y los motivos modernistas (colaje, cita, crítica de la lengua, compromiso político) para fines postmodernos (solución de las aporías).

Entre el repertorio técnico brossiano encontramos los principales recursos pos-surrealistas o posdadaístas como el colaje y el *ready-made* adaptado para su uso literario. Al caracterizar brevemente el ciclo de *Els entra-i-surts del poeta*, Bordons menciona el uso de un lenguaje prosaico, las enumeraciones, la síntesis, la definición, los juegos con letras, palabras o visuales, todo ello en una atmósfera cargada de ironía y humor (Bordons, 1990: 48).

Según la distinción que hace el teórico polaco Ryszard Nycz, en el colaje de origen cubista los elementos diferentes son estructurados con el objetivo de transformarse en una nueva forma autónoma, mientras que en el postmoderno, proveniente de los colajes y fotomontajes dadaístas y surrealistas, los componentes no ocultan sus

usos originales y el propósito consiste en crear entre ellos una red de vínculos que permita obtener el efecto de un frágil equilibrio entre su referencialidad y ficcionalidad (Nycz, 1995: 218-219).

Técnicamente hablando, el colaje poético practicado por Brossa se asemeja al efecto de la actividad estructuralista que, conforme con la definición de Barthes, incluye dos operaciones: recorte y ensamblaje. “Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro, equivale a encontrar en él fragmentos móviles cuya situación diferencial engendra un determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto” (Barthes, 1964: 297). Como colaje en Brossa entendemos, de forma más amplia, la yuxtaposición de elementos heterogéneos dentro de un poema: sean dos o tres estrofas desconectadas, una definición y un elemento no relacionado con ella o una transcripción a modo de *ready-made* dadaísta, es decir una cita textual o visual que proviene de (y recurre a) la realidad externa al libro. Brossa basa la estructura de su poema-colaje en la libre asociación, recuerdo, metonimia, cercanía física de elementos heterogéneos ocultos para el lector. En muchas ocasiones el descubrimiento del sentido —que pocas veces es el único— está encargado al lector.

Como ejemplo citemos el siguiente poema:

CERÀMICA XINESA

8. — Figura de Lohan
Época Sung

50 Fósforos de Seguridad
Fabricado en España
Fosforera Española (*Or*: 138)

El texto, a pesar de su simplicidad, acumula varios aspectos de la poética brossiana. Aprovecha el juego semántico entre el título y el contenido (no se habla del arte chino sino de su reproducción sobre una caja de cerillas), contrasta dos estrofas no vinculadas (descripción de la obra y nota comercial) y crea un poema a modo de *ready-made* (texto auténtico, sorprendente por su aislamiento). Es también interesante ver el proceso de “ficcionalización” de la cita privada de sus conotaciones referenciales: el colaje compuesto de dos elementos enfrentados se percibe como tal sólo apartado y citado en un poemario; las mismas frases leídas directamente sobre la caja de cerillas mantienen su relación de lógica. Otro elemento, característico de la crítica lingüística y social brossiana, es el contraste entre el título catalán y la cita original en castellano. El nombre del país repetido en la razón social de la compañía —nos fijamos en la significativa secuencia de palabras “Seguridad-España-Española”— parece apoderarse soberbia pero inútilmente de la obra de arte y su transcendencia histórica.

Veamos otro poema sin título del tomo *Ollaó!*:

Totes les actituds suposen el mateix propòsit
Allò que es veu enllà, és un lloro o un enciam?

En aquest got, jo també hi he escopit
 Ja sabem que el blau dels mapes és limitat
 El del mar no s'acaba mai (*Ollaó!*: 224).

El poema se compone de frases a primera vista no relacionadas. Si apostamos por el mimetismo del texto pueden ser interpretadas como trozos de conversaciones oídas en un lugar público, por ejemplo un bar que da a la playa. La desconexión entre las unidades del poema puede provocar sorpresa, despiste, risa. No obstante, la relación lógica entre la penúltima y la última línea hacen pensar en alguna clave que lo organice. La primera frase sugiere que las unidades expresan el mismo propósito. La segunda pone en duda la percepción del mundo visible en el que un loro (¿una cotorra de las que abundan en Barcelona desde los años 70?) recuerda una lechuga o viceversa, o por debilidad del aparato ocular o por alguna ilusión óptica. Esta frase se relaciona con la última sección del texto en la que se habla de la limitación del azul de los mapas en comparación con el del mar: en realidad lo que se formula aquí es una crítica general de la representación (sea un mapa, un poema, un cuadro) que nunca llega a expresar la infinitud de significados, colores, impresiones que nos brinda la realidad misma. La más enigmática frase central puede referirse a los restos de saliva que dejamos en el borde del vaso como huellas físicas del cuerpo, de nuestra presencia. ¿Cuál será, entonces, el propósito común mencionado al principio? ¿Dejar el rastro de ser? Jürgen Habermas indica, como uno de los rasgos principales de la modernidad, “la valoración de lo transitorio, lo elusivo, lo efímero, la celebración misma del dinamismo [que] revela una nostalgia por un presente immaculado, detenido en la actualidad. Como movimiento que se niega a sí mismo, el modernismo es una *añoranza de la verdadera presencia*” (Habermas, 1981: 29).

La arbitrariedad y la ineficiencia de la lengua, puestas de manifiesto desde las primeras generaciones modernistas, son denunciadas por Brossa quien practica una lengua que no habla de estos fenómenos sino que los manifiesta. Como dice Rubert de Ventós en su presentación del primer volumen, Brossa “tracta, doncs, de *parlar* la llengua i no solament d'*utilitzar-la*; una llengua que ell ens mostra ensems com una cosa i com el lloc de totes les coses, com allò des d'on parlem i allò de què parlem” (Ventós, 1983: 6).

Las letras del alfabeto que en la obra visual y objetual brossiana se convierten en elementos clave, en la poesía literaria marcan tanto los límites del medio como los del mundo representable:

Mitjançant l'ús de vint-i-sis lletres
 diferents he pogut escriure aquest llibre
 que adés reflecteix la realitat, adés
 el meu esperit en llibertat i on
 el primer mot mena a l'últim (*Calcomanies*: 173).

Al mismo tiempo, en ningún momento el poeta se permite olvidar la arbitrariedad del código que utiliza:

BOSC

Mot que l'al.ludeix (*Askatasuna*: 42).

o del anquilosamiento del idioma oficial, burocrático o propagandístico:

Observo que molt sovint uses
un llenguatge administratiu i de frases
fetes per a relacionar-te amb la teva
experiència.
I que també defineixes les coses
a la manera del diccionari (*Tarannà*: 117).

La reflexión sobre los usos de la lengua se relaciona también con la cuestión de dominación del idioma oficial del estado:

Quan es menteix tant en castellà,
les coses poden ser cregudes més fàcilment
si les diem en català (*Poemes públics*, 339).

Pero la insuficiencia generalizada se expresa a veces de forma directa, como en el poema titulado *Pàgina blanca* donde al título le sigue una página vacía (*Els entra-i-surts del poeta*: 34) o en la simple declaración:

L'emoció s'ha quedat en el poeta,
no en el poema (*Els entra-i-surts del poeta*: 15).

El importante compromiso social y ético de Brossa se expresa mediante la crítica fuerte del capitalismo, de las posturas no cívicas, arte institucionalizado, modernización a toda costa, urbanización irreflexiva, consumismo, avaricia del clero —huella más importante de sus orígenes vanguardistas— unidos a un profundo sentido del humor, voluntad de juego, transformismo, espíritu lúdico y juglaresco.

En las páginas finales del tomo *Ot* encontramos dos poemas acompañados de una acotación aclaratoria: “Aquest poema i l'anterior han estat escrits durant la *tancada* a Montserrat, desembre de 1970”. De los dos poemas escritos durante la protesta el segundo pertenece abiertamente a la corriente política y nacionalista:

Tornarem a vèncer! Estic
segur que d'aquí a uns quants anys
una gran avinguda de Barcelona
portará el nom de Pompeu Fabra (*Ot*: 159).

(De hecho, la que lleva el nombre del lingüista catalán es, desde 1990, una universidad barcelonesa). No obstante, el primero que significativamente porta el título castellano *Elección* une la crítica del sistema autoritario con un juego lógico y transformista. El sujeto lírico —una persona tumbada aburriéndose o un dictador— va contando con los dedos para seleccionar un paquete y haga lo que haga, el resultado será el mismo. El último poema del libro constituye un ejemplo claro de poesía de compromiso: enumera a seis militantes de ETA condenados a pena de muerte

cambiada por pena de prisión y termina declarando: “Els poemes acaben, el sentit continua” (*Ot*: 160).

En el mismo libro Brossa coloca el texto fechado el 28 de enero de 1972 que, como es de suponer, incluye su auténtica respuesta al cuestionario sobre el personaje de Josep Pla, en el cual lo nombra “gran funcionari de la literatura” renunciando a participar en el homenaje (*Ot*: 29). En la página vecina relata su experiencia como guionista de la película experimental *Cua de cuc* de Pere Portabella, una especie de “making off” sobre un filme comercial que define como “l’espectacle cinematogràfic, bàsicament nefast quan no ateny altres fins que el lucre i la dispersió”. El objetivo de la parodia es, en cambio, denunciar el cine caduco artística y humanamente, así como “la societat que cínicament en fa una arma d’assegurança” (*Ot*: 28).

El anticlericalismo de Brossa, tan manifiesto en otros de sus libros y obras visuales, encuentra también su expresión en los tomos del ciclo. En *Askatasuna* dice:

A l’hora de comptar el catòlics
qui hi ha al país m’agradaria
que em passessin per alt (*Askatasuna*: 108).

VI

“*Il faut être absolument moderne*” es la frase que patrocina toda nuestra época. Fiel al llamamiento de Rimbaud, uno de sus autores preferidos de la modernidad, Brossa considera la renovación como elemento clave de la actividad artística y como una manifestación ética: “refugiarse en el pasado y entender la cultura como un hecho cerrado suficiente en sí mismo: esto genera el inmovilismo. Pero entonces ¿qué queda de la actitud moral del poeta y de la obligación con su tiempo?” (Brossa, 1987: 43).

En uno de sus textos discursivos más interesantes, *La poesia en present*, basado en la intervención que Brossa tuvo en los Juegos Florales de Barcelona en 1985, el poeta habla de su experiencia con la sextina cibernética —poema compuesto por un ordenador preprogramado— defendiendo el uso de nuevos medios que aseguran la continuidad: “Es preciso poner en marcha actitudes que puedan propiciar los nuevos medios de comunicación. Una manera de vencer la tradición es continuarla, no repetirla; este criterio es el que une las posiciones vanguardistas” (Brossa, 1987: 43).

Si la idea del poeta catalán de “vencimiento mediante continuación” constituye el denominador común de todas las corrientes de vanguardia, la tradición surrealista empalma fácilmente con algunas de las actitudes contemporáneas. Huyssen menciona, como características principales del cambio producido en los años 60, una “imaginación temporal” —concepto de ruptura y de futuro— que recuerda los primeros movimientos de vanguardia como Dadá y el surrealismo (y no el modernismo), el renacimiento de Duchamp como padrino de la nueva estética, el ataque iconoclasta sobre la “institución arte” inspirado también en el radicalismo específico de la vanguardia

contra la hegemonía institucional de alta modernidad, el optimismo técnico vanguardista (fotografía y cine) expresado ahora con nuevos medios: televisión, video y ordenador (Huysen, 1986: 329-333).

La pluralidad de voces, de puntos de vista y de narraciones, se establece desde el principio como uno de los fundamentos del mapa ideológico de la postmodernidad. Las conclusiones de los fundadores del pensamiento contemporáneo conducen a la convicción de que la pluralidad de formas es un estado primario, anterior a los relatos unificadores y terroríficos de la modernidad (Lyotard, 1979). En este sentido no es ilícito vincular el espíritu experimental, rebelde y lúdico de las primeras vanguardias con los postulados más radicales de los postmodernos.

La voluntad de pluralidad que observamos en toda la trayectoria artística de Brossa se manifiesta mediante la continua transformación y uso de medios entendidos como complementarios: desde la poesía lírica (soneto, oda, sextina, poema sintético) y escénica (piezas teatrales, guiones, acciones-espectáculo que anuncian la estética de *performance*), hasta la obra visual, objetual y transitable. Como dijo, “si queremos establecer un diálogo con el mundo, tenemos que ofrecer una cultura viva y abierta a todos los registros” (Brossa, 1987: 45).

A lo largo de su trayectoria artística Brossa reitera la importancia del cambio, la transformación, el transformismo inspirado en las actuaciones del Leopoldo Fregoli. El arte en cuanto juego ingenioso con el lector aparece como respuesta al problema de agotamiento de la literatura experimental y autónoma de alta modernidad. El juego, siendo una de las actividades primarias del ser humano, puede ser utilizado también como remedio para la más hiriente contradicción de la modernidad: el del arte de élite y de masas.

Parecido a sus libros anteriores, son muy frecuentes las alusiones a juegos de manos, cartas, dados. A menudo ofrecen un valor adicional relacionado con la ingeniosa observación del detalle:

Si li deu que obri una mà i bellugui
un dit, gairebé sempre mourà l'índex
o el del mig, perquè amb els altres
costa una mica de fer-ho (*Ot*: 154).

de un resultado inesperadamente sorprendente:

GOBELET

Als daus han sortit
les mateixes cares:
2 i 2 (*Ot*: 142).

o de una imaginación con espíritu transformista:

No és un joc de cartes usual sinó de doble
cara; de l'una banda estan ben ordenades;
de l'altra, posades en un ordre qualesvol:

donant la volta al joc es produeix l'ordenació instantània (*Ot*: 130).

Gran número de poemas visuales, abundantes especialmente en *Poemes públics*, pueden interpretarse como juegos que convidan a la reflexión sobre los sistemas semánticos, la relación entre el significado y significante, la arbitrariedad de sus usos. En algunos casos Brossa encuentra soluciones cercanas al concretismo:

Recipient fet de canya entreteixida
ovalat amb una nansa travessera

Poma poma poma poma poma
Poma poma poma poma poma (*Ot*: 146).

O utiliza el método concretista para unir en un poema la alusión al juego infantil y la ingeniosa justificación de su composición casi aleatoria: una serie de frases conectadas por la repetición de la última y la primera palabra, colocadas en dos páginas vecinas en forma de las piezas de dominó (*Ot*: 12-13). Por otra parte, la dimensión lúdica encuentra su expresión en el poema-instrucción que define uno de los recursos principales dadaístas:

Ordeneu les columnes de deu mots complicats
numerats del 0 al 9. Trieu un nombre de tres
xifresi busqueu els mots corresponents a cadascuna.
D'aquesta manera construïreu frases variades d'una
autoritat indiscutible (*Ot*: 121).

En una primera lectura del título, “las entradas y salidas del poeta” pueden relacionarse con el movimiento del libro al mundo real y viceversa (Romeu, 1990) pero también con la transición permanente desde un concepto, género o tema a otro, conforme con una regla general de usar, abandonar y volver a tomar. La idea de la obra que propone Brossa —a nivel del ciclo, de un libro y de un poema— es esencialmente la de una obra abierta que desea y requiere una participación activa del lector cómplice (por recurrir, a la vez, a las nociones de Umberto Eco y Julio Cortázar). Desde los versos iniciales del tomo *Saltamartí*, que hemos mencionado como punto de referencia para la poética madura de Brossa, el autor proponía:

Aquests versos, com
una partitura, no són més
que un conjunt de signes per a
desxifrar. El lector del poema
és un executant (*Poemes de seny i cabell*: 647)

y más adelante:

Us proposo aquest
poema. Vos mateix
en sou el lliure i necessari
intèrpret (*Poemes de seny i cabell*: 652).

Diez años más tarde, en *Ot*, se nos plantean las consecuencias:

En llegir el text arriben
a conseqüències que no ha imaginat
l'autor i a afirmacions que
estava lluny d'haver fet (*Ot*: 141).

VII

Es cierto —decía Ihab Hassan— que hay una mejora de la vida en ciertas anarquías del espíritu, en el humor y el juego, en el amor puesto en libertad y en la libertad de la imaginación para extralimitarse en sí, en una conciencia cósmica de diversidad y de unidad. Reconozco éstos como valores previstos por el arte postmoderno, y veo a éste como más cercano no sólo en el tiempo pero aún más en el tono, a la transformación de la esperanza misma (Hassan, 1975: 65).

Joan Brossa, independientemente de los planteamientos de artistas norteamericanos y franceses, encuentra sus propias soluciones originales para las principales aporías de la modernidad. Propone una poesía original, elaborada a diario durante décadas en una especie de laboratorio artístico que integra también otros géneros y artes que (por quedar fuera de nuestro enfoque estrictamente literario) no se han tratado en el presente estudio: teatro, poesía visual, objetual, transitable. Todo ello homogéneo en su diversidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDI, Marc; BORDONS, Glòria (2010): “Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-1975) de Joan Brossa o la recerca d'un nou llenguatge entre la imatge i la paraula”. In: Maria MUNTANER et al. [ed.], *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)*. Barcelona, Palma de Mallorca: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Edicions UIB, Institut d'Estudis Balearics, 77-102.
- BARTHES, Roland (1964): *Essais critiques*. Cito la traducción española: *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 2006.
- BORDONS, Glòria (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.
- (1990): “Els entra-i-surts del poeta. Roda de llibres (1969-75) de Joan Brossa”. *Reduccions* 48: 35-57.
- BROSSA, Joan (1983-1989): *Els entra-i-surts del poeta*. Barcelona: Alta Fulla. Incluye volúmenes: 1. *Askatasuna*, 2. *Ot*, 3. *Calcomanies*, 4. *Els entra-i-surts del poeta*, 5. *Poemes públics*, 6. *Tarannà*, 7. *Ollaó!*.
- (1987): “La poesía en presente”, trad. Carlos Vitale. In: Joan BROSSA, *La piedra abierta. Antología poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003, 31-45.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1949): *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.
- COCA, Jordi (1992): *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- HABERMAS, Jürgen (1981): *Die Moderne — Ein unvollendetes Projekt*. Traduzco de la edición polaca: “Modernizm — niedokończony projekt”. In: Ryszard NYCZ [ed.], *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Baran i Suszczyński, 1998, 25-46.

- HASSAN, Ihab (1975): *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois. Traduzco de la edición polaca: "Postmodernizm", In: Stefan MORAWSKI [ed.] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*, t. II. Warszawa: Czytelnik, 1987, 53-65.
- HUYSSSEN, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press. Cito la traducción española: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- KUREK, Marcin (2004): "Yo soy Arnaut que nado contra corriente. La sextina provenzal como gesto vanguardista en Brossa y en la poesía polaca actual". In: Julia BUTIŃA JIMÉNEZ et al. [ed.], *Miscelánea de literatura española y comparada: Homenaje a Roberto Mansberger Amorós*, (Estudios Hispánicos, XII). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 245-253.
- (2006): "Sestyna lub sestyna liryczna". In: Grzegorz GAZDA & Słowinia TYNIECKA-MAKOWSKA [ed.], *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków: Universitas, 693-695.
- (2007): "Un nou vers demana feina. Sonet w poetyckich poszukiwaniach Joana Brossy". In: Teresa EMINOWICZ-JAŚKOWSKA & Anna SAWICKA [ed.], *Almanach kataloński (Katalonia – Walencja – Baleary – Andorra)*, (Studia Iberystyczne, 6). Kraków: Księgarnia Akademicka, 115-130.
- NYCZ, Ryszard (1995): *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- PAZ, Octavio (1986): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PICAZO, Gloria; CORTES, José Miguel: "Entrevista con Joan Brossa". In: José Miguel CORTÉS [ed.], *La creación artística como cuestionamiento*. Valencia: Instituto Valenciano de la Juventud, 41-49.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1990): "En la presentació d'uns poemaris de Joan Brossa". *Serra d'Or* 367: 56-57.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1983): "A propòsit de Brossa: reflexions copernicanes entorn de la llengua". In: Joan BROSSA, *Askatasuna*. Barcelona: Alta Fulla, 5-12.
- TORO, Alfonso de (1991): "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa post-moderna)". *Revista Iberoamericana* 155-156: 441-467.