

## Un encuentro poético entre dos mundos

**Glòria Bordons:** ¿Por qué propusiste hacer una exposición sobre Brossa en Chile?

**Sergio González:** A Joan Brossa (poeta) lo descubrí el año 93... gracias al azar y a mis asiduas visitas a las librerías de viejo y a las liquidadoras de libros: primero llegó a mis manos una edición bilingüe de J.V. Foix. Luego de leer a Foix el paso siguiente fue Ausias March, y a continuación Joan Brossa y Pere Gimferrer, lo que en la práctica vino a convertirse en mi fascinación por la poesía catalana. De Brossa como “artista visual” vine a tener noticias un tiempo después, aunque no fue sino hasta el año 2000 cuando conocí el catálogo de la exposición de Brossa y Parra que se presentó en Valencia y en Chicago (curatoría de René de Costa). En el 2001 tuve la oportunidad de viajar a Barcelona dos veces (entre abril y mayo) y pude visitar en dos ocasiones la magnífica exposición que se presentó en la Fundació Joan Miró: “Joan Brossa o la revolta poètica”, curada por Manuel Guerrero. Me compré el catálogo y así pude profundizar mis conocimientos sobre la obra de quien considero es una suerte de Duchamp catalán. Volviendo a tu pregunta. Me parecía que la idea de presentar la obra de Joan Brossa en un país tan amante de la poesía y con poetas tan destacados (y no sobrevalorados como el señor Nefalí Reyes) como Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Humberto Díaz-Casanueva, Jorge Cáceres, Nicanor Parra, Eduardo Anguila, Enrique Lihn, Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez, entre otros (no te olvides que ya te había hablado de nuestro cliché nacional: “Chile: país de poetas”), era una ocasión extraordinaria de enfrentarnos a una personalidad tan “poliédrica” (tal como tú has señalado) que incursionó magistralmente en la poesía visual, en el arte objetual, diseño de afiches, guiones de cine, obras de teatro, espectáculos musicales e instalaciones. Algo que acá nunca se desarrolló en la misma escala, salvo por los “poemas pintados” de Huidobro (me refiero a los poemas de la serie “Salle 14” expuestos en París en el año 1922), y por algunos poemas objeto, poemas visuales de Parra, Ludwig Zeller y Juan Luis Martínez. Algo muy distinto a lo producido en la escena brasilera con el desarrollo del movimiento de poesía concreta...

**G.B.:** ¿Por qué puede interesar la obra de Brossa al público suramericano?

**S.G.:** Esto se relaciona bastante con mi respuesta anterior. Tenemos en nuestra América del Sur a algunos de los principales exponentes de las vanguardias literarias

hispanoamericanas (como Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, Oswald de Andrade, César Moro [ese magnífico poeta peruano autor de “La tortuga ecuestre” y “Versiones del surrealismo” (antología de textos seleccionados y traducidos por el propio Moro), Jorge Luis Borges [impulsador incansable del Ultraísmo en España] Aldo Pellegrini [fundador del movimiento surrealista argentino en el año 1928], Julio Cortázar [otro genial neovanguardista quien a través de libros como: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *Salvo el crepúsculo*, lleva su obra a traspasar los géneros literarios tradicionales -quien en una forma similar a Brossa- y sorprendiéndonos con una extraordinaria faceta poética en su libro: *Pameos y meopas* de 1971], etc), sin embargo, salvo escasos exponentes, no se produce una producción de obra “visual”, y sobre todo, jamás al nivel de lo variada y extensa que es la obra de Brossa. Por otro lado, los nexos con el viejo continente son evidentes, y en el caso de la cultura catalana con personajes tan conocidos como Antoni Gaudí, Joan Miró y Antoni Tàpies son referentes habituales en nuestros países. De modo que la presencia de Brossa sin dudas que se perfila como un encuentro refrescante e inspirador: por una parte con toda esa tradición vanguardista catalana, y por otro lado, con los movimientos de poesía concreta, antipoesía, etc. Hecho por lo demás reafirmado el último tiempo por el gran interés que la obra de Brossa ha despertado en periodistas, artistas y diversas universidades en Santiago.

**S.G.: ¿Cuáles son para ti, para la Fundació Joan Brossa y para el Institut Ramon Llull los aspectos más destacables de exponer, presentar y contextualizar la obra de Brossa en Suramérica?**

**G.B.:** Yo creo que el objetivo principal de la exposición es ofrecer una perspectiva de toda la obra de Brossa, a fin de que el público sudamericano conozca la trayectoria del poeta catalán y especialmente sus distintos registros (poesía visual, objetos, instalaciones, obra literaria, cine, obra teatral, etc.), su poética y temas (el compromiso social, el transformismo, el juego y la magia, la poesía, el cine, etc.) y las relaciones con la vanguardia de su país. El primer propósito de la Fundació es la divulgación de la obra de Brossa y, especialmente el conjunto de su obra. Quiero decir con esto que, por necesidades impuestas por los distintos lenguajes que practicó Brossa (la poesía escrita, el teatro, el cine, la obra visual y objetual, etc.), muy a menudo la gente se queda con una idea muy parcial del quehacer brossiano. Por este motivo, la intención es la de ofrecer una selección de “todo” Brossa. Así pues, la exposición se acompañará de la edición de

poesía escrita y teatro de Brossa, de proyecciones de algún film, de seminarios en los que se hablará de la obra del poeta catalán en relación con la de los poetas y artistas sudamericanos, y hasta incluso de algún espectáculo brossiano. El Institut Ramon Llull, institución que se ocupa de la proyección exterior de la cultura catalana, y que decidió patrocinar la exposición, enseguida se volcó en este objetivo. Podemos asegurar, por lo tanto, que Brossa será conocido en su totalidad.

Otro aspecto destacable desde el primer momento ha sido el de querer dar una visión de la obra de Brossa que no partiera únicamente de la lectura que se hace desde España y Europa, sino que tuviera en cuenta la cultura y la manera de concebir el arte de los pueblos sudamericanos. Por esto, ha sido una exposición con una doble curatoría, por esto hay participaciones en el catálogo tanto de españoles como brasileros o chilenos y por esto estamos hoy charlando.

**G.B.: ¿De qué modo crees que la obra de Brossa se vincula con las tradiciones vanguardistas hispanoamericanas, y con las escenas actuales de producción artística-literaria?**

**S.G.:** Leyendo detenidamente la poesía de Brossa me ha parecido encontrar muchas similitudes con la obra de Vicente Huidobro y de Oliverio Girondo, pienso en tanto en el lirismo creacionista de *Altazor* y *Temblor de Cielo*, y en el sentido del humor iconoclasta-dadaísta de *Calcomanías* y *Espantapájaros*, respectivamente. En algunas entrevistas cuando Brossa es consultado por sus poetas preferidos menciona a Alberti, García Lorca, Cernuda... y del lado de acá, ¡a Vallejo y Neruda! ¿Te das cuenta? Ninguno de todos los mencionados, salvo por *Poeta en Nueva York* y por *Residencia en la tierra*, fueron realmente vanguardistas... sino muy por el contrario, son poetas que en la práctica no logran dar un gran salto con respecto al Modernismo o al Novecentismo español, algo similar al caso tan paradójico de Borges, quien en su juventud fuera un impulsor muy activo del Ultraísmo, mientras que a su regreso a Buenos Aires parece haber olvidado todo lo relacionado con las vanguardias (europeas e hispanoamericanas), y se torna un sujeto historicista, reivindicador y constructor de un cierto imaginario argentino. No es el caso de Girondo quien revolucionó la escena poética en Argentina (siendo además uno de los primeros en incursionar en la poesía visual... después se sumarían artistas como: [Edgardo Antonio](#) Vigo, [Luxan](#) Gutiérrez, [Jorge](#) Guinzburg, León Ferrari, Horacio Zabala, Víctor Grippo, etc) quizás en proporciones mucho mayores que las del movimiento

surrealista de Pellegrini y otros; o de Huidobro, quien llevó su Creacionismo a Buenos Aires, Madrid, París... peleándose con Pierre Reverdy y otros poetas menores franceses. Tampoco deja de resultar paradójico, que haya sido en España donde más énfasis se ha dado a la valoración real de la figura de Huidobro (pienso en el número triple de la revista *Poesía*, y en la exposición “Salle XIV: Vicente Huidobro y las Artes Plásticas” con curatoría de Carlos Pérez y Miguel Valle-Inclán y con el apoyo incondicional de Juan Manuel Bonet. Exposición que se presentó en el MNCARS en Madrid -en la que además tuve la oportunidad de trabajar como curador asistente y co-editor del catálogo-, y a continuación en la sala de Telefónica de Santiago, justo antes de la exposición de Nicanor Parra “Artefactos Visuales”).

Posteriormente aparecen en escena otros personajes derivados de los “aires surrealistas” locales. En el caso chileno, tenemos a Nicanor Parra, y luego a Enrique Lihn, Ludwig Zeller, Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira, Claudio Bertoni, Carlos Montes de Oca... Los paralelos son múltiples y diversos.

Tampoco se puede dejar de lado la importante escena uruguaya con poetas visuales como el destacadísimo Luis Camnitzer, Clemente Padín, Eduardo Roland, Blanca Porras, Julio Campal, Jorge Caraballo, Amanda Berenguer, Jorge Echenique, Héctor Bardanca y Rubén Tani.

De los brasileros hablaremos más adelante.

**S.G.: Tú conoces muy bien la obra de Huidobro y Gironde, ¿crees que de algún modo sus poéticas se relacionan con la de Brossa?**

**G.B.:** Aunque no encontremos libros de Huidobro o de Gironde en la biblioteca personal de Brossa, esto no quiere decir que no los conociera. Además, el hecho de relacionarse con las vanguardias comporta que, por fuerza, haya unos elementos coincidentes en sus poéticas.

En el caso de Huidobro, que es el que he estudiado más, es curioso constatar como comparten muchos elementos de su poética, expresada en versos programáticos. Así Huidobro en “Arte poética” de *El espejo de agua* (1916) ataca la poesía convencional, proclama la necesidad de un cambio (“Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! /Hacedla florecer en el poema”) y aboga por una palabra sencilla (“el adjetivo, cuando no da vida, mata”), mientras Brossa en “A la poesía” de *El pedestal són les sabates* de 1955 ataca también la retórica (“Enmiéndate del afán de los que te hacen oscura,/ Poetas de la miel y

la melaza”) y solicita también una mudanza (“Modifícate cada hora, Poesía”) para convertir en más auténtico el verso (“Para la coronación de un goce estético/ Con la vida al fondo”). También usan recursos como las imágenes absurdas o la creatividad léxica, desarrollada como un juego a partir de las posibilidades de composición o derivación de la lengua:

(...) Viene gondoleando la golondrina  
Al horitaña de la montazonte  
La violondrina y el goloncelo  
Descolgada esta mañana de la lunala  
Se acerca a todo galope  
Ya viene viene la golondrina  
Ya viene viene la golonfina (...)  
*Altazor*, 1931

(...) Badic, badec, llanut, llanat,  
Banyic, banyec, banyuga, banyut  
Camacurt, becarut, banyuga  
Banyega, flairit, flairut (...)  
*Romancets del Dragolí*, 1948

Hasta incluso, las imágenes amorosas desplegadas por ambos poetas guardan ciertos paralelismos (“Si tú murieras/ Las estrellas a pesar de su lámpara encendida/ Perderían el camino/ ¿Qué sería del universo?” *Altazor*, 1931. “Si el món fuera una brumosa caverna, en ti convergerían infinitudes./ Tu eres el más bello reflejo de la Imagen primordial/ Que allende los tiempos se multiplica inexpressable.” *Cant*, 1954).

Asimismo, yendo a la parte más plástica, ciertos poemas experimentales de la primera época de Brossa recuerdan los caligramas o poemas pintados de Huidobro. Es lógico, si tenemos en cuenta que los dos, salvadas las distancias, bebían de las mismas fuentes. Pero lo más curioso son las coincidencias que hay en las aproximaciones a otras artes. Tanto uno como otro hicieron textos para ser acompañados de música (Edgar Varèse, en el primer caso; Mestres Quadreny y Carles Santos, en el segundo); los dos admiraron a Wagner; también los dos se aproximaron al cine; ambos realizaron poemas pintados en vestidos; y también coincidieron en la afición por la magia.

En cuanto a Gironde, no he estudiado tan a fondo los paralelismos, pero es curiosa la coincidencia en el nombre de algunos libros: *Calcomanías* (1925 para Gironde y 1969-1975 para Brossa) e *Interlunio* (1935 para Gironde y 1955 para Brossa). Evidentemente, las metáforas absurdas, y las imágenes de un lirismo desbordante, como también sucedía con Huidobro, están presentes en los dos autores. Pero también destacaría otros paralelismos. En primer lugar, la ironía asociada a la crítica social o a la reflexión, que hasta incluso les hace compartir el uso de pequeños aforismos: “Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada” (Gironde: *Membretes*, 1932), “Exteded la detonación de este poema; después callad y diluidlo en el silencio original” (Brossa: *Cau de poemes*, 1960). O de juegos casi silogísticos: “Nada de nada:/ es todo./ Así te quiero, nada./ ¡Del todo!.../ Para nada” (Gironde: *Persuasión de los días*, 1942), “El aristarco va y confiesa:/ - Lo que explico no lo entiendo ni yo./ Si lo entendiera no sabría explicarlo./ Si supiera explicarlo nadie lo entendería./ Y si lo entendieran no les serviría de nada.” (Brossa: *El día a día*, 1988-1992). En segundo lugar, el uso de la tradición popular satírica, que en el caso de Brossa le llevará a usar el romance pero también, en su faceta artística, a emplear ilustraciones provenientes de la cultura popular (como en los carteles dedicados al Carnaval o a Joan Amades, por ejemplo). Y finalmente, la casi destrucción de la palabra para entronizar el juego o el silencio: “El no/ el no inóvulo/ el no nonato/ el noo/ el no polodocosmos de impuros ceros noes que/ noan noan noan (...)” (Gironde: *En la masmédula*, 1963), “Tu me das la harina./ A la cual/ a su/ una/ la/ y/ Telón” (Brossa: *La madre máscara*, 1948)

**S.G.: Sé que Brossa visitó Brasil, ¿cuáles fueron sus impresiones de la cultura y de los poetas brasileños?**

**G.B.:** Por lo que sé, estaba impresionado que hubiera tanta poesía visual allí y de tanta calidad. Le gustaron las cosas que hacían los jóvenes que conoció. Ahora bien, cabe decir que Brossa era un mal viajero, es decir, le disgustaba salir de su rutina de trabajo y no le gustaba viajar. Mientras estuvo en São Paulo en 1993 (con motivo de la presencia de su obra en la XXII Bienal), apenas se movió del hotel (sí que visitó a su amigo, el poeta Cabral de Melo). Por lo tanto, poco conoció de la cultura brasileña, a parte de los que se acercaron a él, que lógicamente eran personas afines a Brossa. Luego hubo el acercamiento de João Bandeira a Brossa, que ya se menciona en este mismo catálogo.

**S.G.: En cuanto a los contactos de Brossa con Brasil, ¿Fueron estos exclusivos con Cabral de Melo y con Haroldo de Campos, o también hubo contacto con el grupo Noigandres?**

**G.B.:** Como dice el mismo Haroldo de Campos, debió ser a través de Cabral de Melo que Brossa conoció las actividades de los poetas concretos brasileños. Seguramente hubo un contacto con los hermanos Campos, ya que el mismo Brossa, en una entrevista realizada en São Paulo en octubre de 1993, dijo que había tenido contacto con el trabajo concretista de la revista Noigandres. Pero no creo que fuera un contacto muy intenso. Más bien creo que se trataba de estar en la misma onda. La obra de uno y otros fue conocida tardíamente por ambas partes y recíprocamente admirada, ya que las imágenes y los recursos eran parecidos.

Quien sí le marcó, por supuesto, fue Cabral. Gracias a éste, se produjo en el año 1950 un cambio de orientación en las propuestas poéticas de Brossa e incluso, algunas de las primeras ediciones brossianas fueron posibles gracias al patrocinio del escritor brasileño. Fue él quien le dio a conocer la ideología marxista durante su estancia en Barcelona a principios de los cincuenta. El prólogo de Cabral de Melo al significativo libro *Em va fer Joan Brossa* de 1950 (*Me hizo Joan Brossa*) es bien explícito, ya que, según él, la fuerza de la realidad había hecho explotar la retórica de Brossa. Una carta de Cabral de Melo a Brossa, escrita desde Londres el 1951, nos apoya en este razonamiento. Su importancia es tan remarcable, que Brossa la recoge en dos poemas del mismo año 1951: “Hem de canviar -m'ha/ escrí Cabral-, hem de tenir la certesa/ que ens cal canviar. Aquest és el primer pas” (“Tenemos que cambiar- me ha/ escrito Cabral-, tenemos que tener la certeza/ de que nos es preciso cambiar. Este es el primer paso”).

**G.B.: ¿Qué diferencias ves entre Parra y Brossa? ¿Y qué coincidencias? ¿Crees que la antipoesía parriana es como los poemas cortos brossianos?**

**S.G.:** Las diferencias son bastante sustanciales: uno nació en el pueblo de San Fabián de Alicó (cercano a la ciudad de Chillán), mientras que el otro nació en un barrio barcelonés. A eso hay que sumarle el hecho de que Parra es un hombre que se dedica a las matemáticas y que ha vivido estrechamente ligado al mundo literario. Brossa sin embargo, es el perfecto “self-made”. Un artista (en el sentido más amplio e íntegro de la palabra) que se construye a sí mismo a partir de un talento y sensibilidad extraordinaria, la lectura de miles de libros (aunque nunca lo confesó directamente, creo que fue un

devorador de libros) y la amistad y trabajo junto a artistas “plásticos” como Miró, Tàpies, Ponç, Chillida, Amat, Madoz, y nuestro Fernando Krahn, entre otros. Creo que en gran parte ahí radican los desplazamientos poéticos de Brossa. Es decir, el salto desde la página en blanco hacia el soporte matérico del ready-made o del objet-trouvé (según haya sido el caso). Por otro lado, la producción visual de Parra es más tardía, y menos conocida y reconocida en nuestro país (pasa algo similar al caso de Huidobro: la exposición de Parra “Artefactos visuales” fue una curatoría de su hija Colombina Parra, y se presentó primero en la sala de Telefónica en Madrid y posteriormente en la sala de Telefónica de Santiago), además de ser muchísimo menor en cuanto a volumen de obra, aunque eso sí, la figura del poeta Parra es sin dudas mucho más potente, ha llegado incluso a convertirse en un icono de la cultura pop chilena, con las consecutivas postulaciones de Parra al Premio Nobel de literatura.

Por otro lado, la antipoesía es esencialmente un producto dadaísta. El verdadero germen de ésta se encuentra en los manifiestos de Tristan Tzara y sus colegas. Es más, el mismo Huidobro lo enuncia en el canto 1 de *Altazor*: “Poeta / Antipoeta / Culto / Anticulto...”, y en el canto 4: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago” ([www.uchile.cl/cultura/huidobro/altazor.htm](http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/altazor.htm)). No te olvides que este libro se publica en 1931, mientras que los *Poemas y antipoemas* de Parra en 1954...

Volviendo a tu pregunta, creo que sus poemas tienen bastantes similitudes, pero fundamentalmente en lo que se refiere al sentido del humor (pienso en la *Antología del humor negro* de André Breton). Creo que las grandes diferencias entre ellos están dadas por la cercanía natural de Brossa hacia las artes plásticas y escénicas, mientras que Parra se queda por mucho tiempo en las artes literarias, incursionando tardíamente en poemas objeto o “artefactos visuales” como él los llama. Cabría mencionar su “Quebrantahuesos”, suerte de periódico de poesía mural realizado con recortes de diario (siguiendo la receta de los poemas dadaístas según Tzara en su manifiesto de 1918), publicada en el año 1952.

Finalmente, tal como te comenté en algunas ocasiones, creo que sin dudas quién más se relaciona con el universo poético-artístico brossiano es Juan Luis Martínez, un extraordinario poeta viñamarino de muy bajo perfil, y quien en una especie de tradición mandragórica ha permanecido vivo entre nosotros gracias a una serie de susurros continuos que se transmiten de oído en oído...



**S.G.: ¿Qué me puedes contar del encuentro de Brossa con Nicanor Parra el año 92 a propósito de la exposición "Joan Brossa/Nicanor Parra. Dir poesía/Mirar poesía"?**

**G.B.:** Esa exposición fue idea de René da Costa y Sonia Matalía y fue acompañada de un coloquio muy interesante en la Universidad de Valencia. Lo más sorprendente de la muestra fue el descubrimiento de unos paralelismos que hasta entonces nadie había advertido. Pero ese descubrimiento surgía más de la contemplación de las obras o de la lectura de las opiniones o poemas de los dos poetas puestos de lado en el catálogo, que del propio encuentro. Este fue una sucesión de charlas sobre uno u otro poeta, pero sin entrar en ningún momento en un diálogo o intercambio. Ambos escucharon con atención las distintas ponencias, y compartieron mesa durante tres días sin que se manifestara entre ellos el más ligero atisbo del principio de una amistad. Eran demasiado distintos y, a pesar de las coincidencias, sus razones poéticas eran muy diferentes y, también, cómo no, sus caracteres y maneras de pensar. La prueba es que, después de este primer encuentro, ahí quedó todo. A pesar de ello, hay muchas concomitancias entre antipoemas parrianos y poemas brossianos de carácter prosaico, así como sorprenden ciertos paralelismos entre los poemas objeto de Brossa y los artefactos de Parra (véase por ejemplo la "Oda a Marx" de 1983 de Brossa y "Los rollos del Mar(x) muerto" de 1984-1988 de Parra; "El huevo del caos" de 1988 de Brossa y "El descubrimiento de América" de 1987 de Parra; o "Conjuro" de 1969 de Brossa y "Naturaleza muerta" de 1983 de Parra, entre otros muchos)

**G.B.: Brossa le dedicó un texto a Matta, en el cual dice que de su pintura que "este arte no es un producto de la fantasía estéril, sino una experiencia de la imaginación creadora que transpone una sarta de vivencias" y "Se trata de una metamorfosis poética elaborada por un verdadero alquimista de las formas". ¿Crees que hay algún paralelismo entre estos artistas para que Brossa haya podido hablar de él de este modo?**

**S.G.:** Creo que la relación más evidente sería la de que se refiere al hecho de que ambos eran artistas-poetas. Si bien Matta no publicó ningún libro de poesía, al escucharlo hablar o al leer sus entrevistas (como en el caso de *Conversaciones con Matta* de Eduardo Carrasco), puedes percartarte de que en él la poesía brotaba de manera inagotable, como

si estuviese en todo momento siendo presa del “chorro de conciencia” o de un estado de “superconciencia” o “delirio poético” (según la teoría creacionista de Huidobro).

Por otro lado, Matta fue un gran paisajista de mundos interiores, del mismo modo en que Brossa reflejó poéticamente su propio ser (como decía Hölderlin: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”). Ambos llevan a cabo esa antigua ambición de vivir la vida de la mano de la Poesía (entendida según el concepto de Dichtung propuesto por Heidegger).

Creo que es una gran pena que no se hayan conocido personalmente, y sobre todo, que no hayan realizado una obra en conjunto.

**G.B.: ¿Por qué crees que la obra de Brossa es muy reconocida en Brasil? ¿Crees que hay muchos brossianos entre las nuevas generaciones?**

**S.G.:** Creo que eso es algo que hay que agradecerle a Cabral de Melo y a los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. Ellos de muchos modos se encargaron de difundir la obra de Brossa, y por otro lado, no se puede dejar de lado los alcances y similitudes estético-programáticas con el Movimiento de Poesía Concreta internacional (pienso por ejemplo, en el “Manifiesto para la poesía concreta” de Öyvind Falhström, en Eugen Gomringer y el grupo brasileiro Noigandres). Son todos estos personajes protagonistas de un momento en que la poesía deja de lado los dictados hipnóticos, los delirios surrealistas, las bellezas decimonónicas, y se vuelven minimalistas, con cierto toque de la influencia zen y de los haikú japoneses. Eso actualmente es algo que vuelve a ser revisado críticamente por las nuevas generaciones, quienes se encuentran más cercanos a esta poesía y no a aquellas obras casi épicas o de corte político-panfletario de los años 60-70.

**S.G.: En las entrevistas que le realizaron a Brossa, no he logrado encontrar una opinión sobre nuestra América. ¿Qué pensaba sobre nuestros escritores y nuestros artistas?**

**G.B.:** Yo creo que tenía una gran simpatía por muchos escritores y artistas americanos. Aunque la nómina de escritores de este continente no sea muy grande en su biblioteca personal, es indudable que conoció a los más destacados o bien a aquellos, que por su poética o ideología, congeniaban con él. A Huidobro seguro que le conoció a través de la biblioteca de Joan Prats, por el hecho de estar vinculado a las vanguardias históricas. Un poeta a quien admiraba en especial - yo recuerdo a Brossa hablando muy bien de él - era

César Vallejo, de quien tenía precisamente sus *Poesías completas*, editadas por Losada en 1953. Las simpatías de Vallejo por la causa republicana y sus críticas a la España “madre” seguro que fueron decisivas en esa afición, además de la fuerza de sus versos.

De Cuba, admiraba a Nicolás Guillén y a José Lezama Lima, a quienes cita a raíz de una prosa que escribió para Wifredo Lam, el año 1976. En su biblioteca se puede encontrar hasta un libro de Reinaldo Arenas. La Cuba de Fidel Castro (que aparece citado en más de un poema) era particularmente blanco de sus simpatías.

De la lectura de algunas de las prosas que escribió para artistas americanos (como Lam, Matta, el pintor ecuatoriano Tábara, etc.) podemos deducir que lo que más admiraba de ellos era su capacidad para conectar con un pasado inmemorial y su fuerza poética. Por otra parte, compartía con muchos americanos el odio hacia todo tipo de imperialismo, y más, en el caso de Iberoamérica, hacia el imperialismo español.

En resumen, creo que, como en el caso de escritores y artistas de otros continentes, lo que despertaba siempre el interés de Brossa era la sinergia de lo rebelde y poético.

**S.G.: ¿Cuáles fueron las principales motivaciones que tuvo Brossa para realizar los libros en colaboración de artistas como Joan Miró, Antonio Tàpies, Eduardo Chillida, Chema Madoz y Fernando Krahn?**

**G.B.:** Para Brossa, la principal motivación para hacer una colaboración con un artista era la de tener una sintonía con él. De estar, en cierto modo, trabajando en líneas paralelas. Brossa no concebía este tipo de trabajo conjunto como la ilustración del poema, o la escritura a partir de la pintura, como se suele hacer, sino como una convergencia de pensamiento expresada en dos lenguajes distintos. Hay algunos libros paradigmáticos en este sentido: por ejemplo *Novel·la*, realizado con Tàpies el 1965, en el que la aportación del poeta es la de una serie de documentos que cualquier ciudadano debe poseer a lo largo de su vida. O la *Oda a Joan Miró*, en la que Brossa realiza un particular homenaje al gran artista catalán, a partir de las letras que forman su apellido, letras que pudiendo proceder de la palabra “mirar” (palabra clave tanto para el pintor como para el poeta) realizan una serie de juegos transformistas.

En general, siempre hay una amistad detrás de los libros de artista en los que Brossa colaboró. Tal es el caso de Chillida, que, como dijo en una ocasión, llevaba años queriendo hacer un libro con Brossa, pero las obligaciones de uno y otro lo habían impedido hasta el momento. O bien, el caso de Fernando Krahn, chileno afincado en

Barcelona, gran amigo de Brossa, quien gustaba enormemente de sus dibujos. Como siempre, el libro surgió de las charlas amistosas y de los intercambios sobre las poéticas e intenciones respectivas. Por esto, es tan oportuno que en el libro *El látigo de cien colas*, la aportación de Brossa sea poner títulos a los dibujos del chileno, además de escribir un pequeño texto introductorio.

Para acabar, querría añadir que estas amistades “fructíferas” no tenían edad, y que Brossa colaboró tanto con artistas de la generación anterior (como es el caso de Miró), como con compañeros de su generación (como Tàpies, fundador como el mismo Brossa, de *Dau al Set*, o Chillida), como con artistas mucho más jóvenes. Es el caso de Chema Madoz. Este descubrió a Brossa en la exposición antológica de Joan Brossa en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid el 1991 y confesó que los objetos de Brossa le había dejado desconcertado. Más tarde Brossa, estando en Madrid, descubrió por casualidad un libro con fotos de Chema Madoz. Las fotografías le gustaron tanto que quiso conocer al artista de inmediato. Una vez presentados, Brossa dijo que había tardado setenta años en conocer a un hermano. De ahí nació una amistad breve - el poeta murió pronto -, pero intensa y de ahí surgió la voluntad de convertir la coincidencia en colaboración, haciendo un libro en común (*Fotopoemario*, libro que no pudo ser publicado hasta el 2003).

**S.G.: Muchas veces se cita la influencia de Cabral de Melo tanto en Brossa como en el resto del grupo Dau al Set en relación a la conciencia social. Algo que se ve claramente en un libro como "Em va fer Joan Brossa". Muchas obras de Brossa poseen una fuerte carga social e incluso política, sin embargo la mayor parte de ellas posee otras características. ¿Cuáles son para ti los grandes temas y/o preocupaciones de Brossa presentes en sus obras visuales?**

**G.B.:** Efectivamente la carga político-social en Brossa es muy importante y él fue siempre una persona comprometida, y de izquierdas. Bastaría con leer la recopilación que él mismo hizo de sus poemas de este tipo y que tituló *Antología de poemas de revolta*. Ahí encontramos, entre otros, la larga “Elegía a Chile desde Cataluña ocupada” escrita en octubre de 1973. Sin embargo éste no es el único tema ni preocupación. Para mí, los grandes temas o preocupaciones de la obra de Brossa, además de su compromiso social, se podrían resumir en tres: el humor o el juego (que también podríamos llamar magia o transformismo); la misma poesía, relacionándola con el concepto y la palabra; y la

reflexión vital. En primer lugar, creo que, para el espectador que se acerca por primera vez a su obra, la ironía es el aspecto que sorprende más, divierte y despierta admiración. Muchos de sus objetos, y también de sus poemas, son como chistes o guiños de complicidad. Para conseguir esa ironía, se vale de las transformaciones o manipulaciones de objetos comunes, como ese reloj de múltiples agujas, llamado "Kembo", o ese "Empleado", que es un maniquí al cual se le han añadido unos estribos de equitación. También cuando ensambla objetos tan distantes, como esa hostia eclipsada por un huevo frito.

El juego o la magia siempre han estado presentes en Brossa. Él era un gran aficionado a los juegos de magia y más de una vez declaró que, para él, la poesía era como la magia ya que transformaba la realidad. Además, la magia conlleva un componente de espectáculo que siempre le fascinó. Hay que recordar que Brossa empieza escribiendo piezas teatrales e imágenes hipnagógicas al mismo tiempo que hace poemas experimentales (en el año 1941). Y que algunas de sus primeras composiciones teatrales son sesiones de prestidigitación. En sus obras visuales, siempre está presente una especie de "puesta en escena", en la que sucede algo "mágico". Esa magia a veces surgirá simplemente del encuentro imposible entre dos realidades, ya sea con una intención irónica clara (como el objeto "Eclipse" que antes he mencionado) o simplemente como encuentro fortuito, en la línea de lo que hacían los surrealistas. Entre los objetos de Brossa que más me gustan están algunos de los primeros que realizó con muy pocos medios durante la década de los sesenta. Ese pintalabios atravesado por un palillo o ese jabón con huella poseen la extraña belleza de lo poético inexplicable.

Otro gran tema en Brossa es la propia poesía y la palabra. Quizás por esto, su objeto titulado "poema" (una bombilla con la palabra "poesía" escrita sobre ella) es uno de los más emblemáticos, o ese poema visual en que un fauno parece sacar una melodía de la A a la Z. ¿Dónde está la poesía? ¿En las páginas de un libro o en la simple realidad? ¿Cómo se produce la poesía? Gran cantidad de poemas escritos de Brossa intentan dar respuesta a esas preguntas apuntando a la realidad más material: la poesía está en las letras. Quizás por esto, el alfabeto es el material más utilizado por Brossa en sus poemas visuales, incluso en sus objetos. Las letras son portadoras de múltiples significados y Brossa las utiliza para expresar cosas bien distintas.

Finalmente, la reflexión sobre el hombre, la vida y el mundo en que vivimos es el otro gran tema de Brossa. En la poesía escrita este tema ha estado presente desde los primeros

sonetos y ha trazado una línea continua a través de la poesía más “antipoética” (aquellos poemas sumamente cortos que son casi sentencias) y de la más elaborada formalmente (odas, sextinas, poemas largos de verso libre). Especialmente, en su última época, la reflexión sobre la vida humana será el eje de muchos libros, transformándose en algo más serio, en la resonancia de una persona que cree haber llegado ya al final del camino. *Sumari astral* de 1997, su poemario póstumo, presenta una retahíla de reflexiones encabalgadas, que constituyen el testamento literario del poeta.

Pero eso no solo sucede en la poesía escrita, sino también en los objetos e instalaciones. “El otro”, de 1988 o “Las cadenas de Damocles” de 1994 denotan un pensamiento profundo detrás de la ironía o la sorpresa. En resumen, Brossa era una persona crítica y profunda, que intentaba decir cosas importantes sobre la sociedad o sobre nosotros mismos con todos los registros que tenía a mano.

**G.B.:** En el momento de escoger las piezas, insististe especialmente en algunas como “Elegía al Che”, “País”, “El empleado” o las “Cadenas de Damocles”, ¿por qué?

**S.G.:** Creo que esto de alguna manera lo he ido respondiendo antes. Todas esas obras destacan de manera especial por su fino humor, por sus exquisitas metáforas, y finalmente, por la belleza de cada una de ellas. Algo que nunca deja de agradecerse, ya que muchas veces en las obras contemporáneas hemos visto exaltaciones de la fealdad, estéticas de shock y total ausencia de armonías. Es aquí donde insisto en el carácter artístico de Brossa, quien de algún modo recoge en sí el concepto: “Gesamtkunstwerk”, es decir, el de obra de arte total. Con lo que aludo a una suerte de regreso al concepto renacentista del artista integral (como Leonardo). De hecho el mismo Brossa traspasó varios límites artísticos, llegando a trabajar en la creación de una ópera y de algunos ballets... algo que tú conoces mucho mejor que yo.

**G.B.:** Cierto. Brossa, además de gustarle la música, colaboró en más de una ocasión con músicos. En 1975 publicó sus *Accions musicals*, piezas escénicas escritas con la colaboración de J.M.Mestres Quadreny o Carles Santos. Con éste último realizó el célebre “Concert irregular”, estrenado en 1968. Por otra parte, con el primero escribió una ópera de cámara (“El ganxo”) en 1959 y otra en 1991 (“Cap de mirar”), que tenía que ser estrenada en el Liceu y finalmente permaneció inédita. Y había escrito ya ballets (que en

cierto modo son antiballets porque transgreden las convenciones de este género), entre el año 1948 y 1954.

**S.G.:** ¿crees que el hecho de que Brossa haya sido un poeta y artista catalán es una de las causas de que en general dentro de España su obra no sea reconocida y valorada de la misma manera que en Catalunya? (digo esto pensando en ese “muro de Tordesillas” –muro lingüístico y cultural- que separa a Brasil del resto de suramérica, y que tan bien ha denominado Vanderley Mendonça, y que de alguna manera creo que afecta de igual forma a los catalanes, valencianos y mallorquines -e incluso a los vascos- con respecto al resto de España).

**G.B.:** No sé qué decirte. Yo creo que no. Depende de la faceta de Brossa. Si nos ceñimos a la estrictamente poética, yo diría que efectivamente, Brossa es poco conocido en España, fuera del ámbito catalán. Cabe decir que aquí nos encontramos con la barrera del idioma, pese a que Brossa ha gozado de buenas traducciones: Gimferrer ha traducido acciones espectáculo y poemas desde los años sesenta; Andrés Sánchez Robayna, Jose Batlló y Alfonso Alegre también han hecho una buena labor de difusión; y, en el último período (años ochenta y noventa) Carlos Vitale ha contribuido enormemente a su conocimiento gracias a la traducción de gran parte de su teatro y de muchos de sus poemas. Pero la mayoría de estas traducciones han sido publicadas en revistas de escasa difusión, y son muy pocos los libros completos.

Por lo que se refiere a la poesía visual y la vertiente más plástica, Brossa es reconocido tanto en Cataluña como en España. Si la exposición antológica en la Fundació Miró de Barcelona el año 1986 le dió a conocer ampliamente en Cataluña, las exposiciones *Brossa 1941-1991* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid el 1991, y *Poesía visual. Joan Brossa* en el IVAM Centre Julio González de Valencia el 1997 le supusieron el reconocimiento español. Además, cabe decir que Brossa fue y sigue siendo un ejemplo en el mundo minoritario de la poesía visual. Antologías que en su día divulgaron este tipo de poesía (como *La escritura en libertad* de Fernando Millán y Jesús García Sánchez de 1975) le incluían, hay ciertos grupos activos en distintos lugares de España (Asturias, donde hace años los grafistas le hicieron un homenaje, Badajoz, Cuenca, etc.) que le tienen como un referente imprescindible y un maestro... Pero, claro, ese mundo es un poco minoritario. Quizás debería hacerse otra gran antológica en Madrid, como la que hubo en Barcelona en la Fundació Miró el año 2001, poco después

de su muerte. Muchos catalanes le descubrieron entonces pero el catálogo ha servido de carta de presentación en todo el mundo.

**Glòria Bordons / Sergio González**

**Curadores**