

## La heterodoxia de un poeta calidoscópico

Glòria Bordons

Podríamos calificar Joan Brossa como un auténtico heterodoxo, un poeta que no siguió jamás una doctrina ni comulgó con las modas literarias del momento. Él mismo dijo: "Mi obra ha tenido siempre el tono experimental que acompaña la evolución del arte. Me he movido, y me muevo, en una línea alternativa al arte oficial, que nos quiere comparsas en todo. Porque, en definitiva, es bien cierto que los que hacen la historia son los que van en contra de los tópicos de la historia<sup>1</sup>". Efectivamente, Joan Brossa fue siempre un poeta que fue por delante, un hombre atento a los cambios de su tiempo, que supo incorporar estas transformaciones a la forma y contenido de sus poemas: un auténtico vanguardista, aunque para él, "no hay avanzados; hay retrasados; gente que vive en su época y gente que no"<sup>2</sup>. Por esta misma razón, quiso experimentar con todos los medios y géneros que estuvieron a su alcance y, como un calidoscopio, nos ofreció una infinidad de formas y figuras, que reflejaban la verdad de un ser único, que se consideraba poeta sin más calificativos.

Su obra fue una progresión constante, que incorporaba todo lo que descubría y que consideraba que podía ayudarlo en su proceso de búsqueda. Pero las nuevas formas incorporadas no arrinconaban a las viejas, sino que cada nuevo descubrimiento significaba un replanteamiento en el camino. Asimismo la voluntad de ruptura permanente hizo que las nuevas formas no quedaran nunca estancadas. Por este motivo podríamos definir la trayectoria poética de Brossa como una continua ida y vuelta.

### Los inicios literarios

Sus inicios literarios se sitúan durante la guerra civil española, en la cual participó en el bando republicano siendo muy joven. Estando en el frente de Lérida, tomó notas sobre una escaramuza que después convirtió en material literario. Ya en Salamanca, y durante el posterior servicio militar, empezó a escribir "imágenes hipnagógicas", producto de sueños o estados inconscientes. De vuelta a Barcelona, y a través de amigos a los que pedía consejo sobre sus pruebas literarias, conoció a J.V.Foix el año 1941, y poco después a Joan Miró y Joan Prats. Éstos fueron sus primeros maestros, quienes le proporcionaron la bibliografía adecuada para seguir adelante. Estos hombres, que habían sido los puntales de la vanguardia catalana de los años treinta, le introdujeron en el surrealismo, tanto desde el punto de vista

---

<sup>1</sup> Traducción al castellano de "La poesía en present", discurso pronunciado en los Juegos Florales de Barcelona de 1985 y reproducido en el libro *Anafil*, Barcelona, Ed.62 (L'alzina, 16), 1987, p.200.

literario como desde el artístico. Su principal fuente de información fue la biblioteca de Joan Prats, a través de la cual se documentó extensamente en los principios del arte del siglo XX. En general la documentación utilizada así como sus gustos se inclinaron más por el arte que por la literatura. Si a esto le sumamos el estado de la literatura del momento, centrada en un vago simbolismo, comprenderemos el hecho de que Brossa siempre se sintiera más ligado al mundo del arte que al de la literatura. Su referente literario fue J.V.Foix, quien le aconsejó la práctica del soneto. Así, de la desconexión, aislamiento y forma casi exclusivamente nominal de las imágenes hipnagógicas, pasó a la frase elaborada, a la adjetivación de las imágenes y al intento de dar un sentido global a todo el texto.

Efectivamente, mientras los distintos versos de las imágenes sólo están conectados por asociaciones auditivas o visuales, en los sonetos hallamos mucha más retórica al servicio de un pequeño argumento, aunque éste sea un poco difícil de interpretar. Así en la siguiente imagen hipnagógica el punto de unión se debe básicamente al movimiento y al sonido (por el uso de palabras como "pláticas, bengalas, extático, vaivén, surgen impetuosos, inclinación zigzagueante, bailarinas"):

Dels lleus enraonaments a les bengales	De las leves pláticas a las bengalas
Polifonia d'extàtic en el vaivé de les maromes	Polifonía de extático en el vaivén de las maromas
Els turments sorgeixen impetuosos	Los tormentos surgen impetuosos
Dins la seva inclinació zigzaguejant	En su inclinación zigzagueante
Ballarines pels reguerots	Bailarinas por los surcos
1940	(Traducción de Glòria Bordons)

En cambio en un soneto como "Lluna de petroli" interpretamos que el poeta describe un paisaje cercano a una vía de tren, que se ve alterado por el paso de un convoy (lo cual sabemos por las siglas M.Z.A, pertenecientes a una compañía férrea, así como por el uso de palabras como máquina y ténder), que provoca el movimiento de las ramas de un manzano y la consiguiente caída de unas manzanas que salva el poeta:

La mata roja de perfum plantada, Sento remoure en l'aire la trompeta Engolida. Un deler d'esquerra a dreta Ve a posar camps de mel damunt l'ossada	La mata roja de perfume plantada Oigo remover en el aire la trompeta Engullida. Un anhelo de izquierda a derecha Viene a poner campos de miel sobre la osamenta
Del ventre. Moure apar la nuvolada El gest diagonal d'un mal profeta. Lluny xiulet crispa a l'orella M.Z. A. La dolcesa tira a la riuada	Del vientre. Mover parece la masa de nubes El gesto diagonal de un mal profeta. Lejano silbido crispa en la oreja M.Z. A. La dulzura tira a la riada
Màquina, ténder i víkings. Les branques	Máquina, ténder y viquingos. Las ramas

---

<sup>2</sup> Anafil, p.110.

Es mouen; cap ceptre d'empremtes blanques  
No s'hi recolza. Voguen, des de l'alba,

Nereides pomes, avall en corrua.  
Només la mà amb punts cardinas en salva  
Alguna, del meu seny setena grua.  
*Fogall de sonets* (1943-48)

Se mueven; ningún ceptro de huellas blancas  
se apoya en ellas. Bogan, desde el alba,

Nereidas manzanas, abajo en hilera.  
Sólo la mano con puntos cardinales salva  
Alguna, de mi juicio séptima grua.  
(traducción literal de Glòria Bordons)

El hermetismo de las expresiones, los hipérbatons o el uso de un léxico un tanto complicado son, en cambio, dejados de lado en otra de las formas que por aquellos mismos años practica Brossa: el romance. Como Alberti, el poeta catalán aprovecha los elementos que la poesía popular comparte con el surrealismo, para expresar de forma irónica temas muy queridos por él y ligados a su infancia, como la magia, el carnaval, los juegos de cartas o la figura de Frégoli. Asimismo dará la vuelta a la moralidad que acostumbra a acompañar este tipo de poemas para incitar a la reflexión y a la rebelión del pueblo contra cualquier forma de opresión:

(...) Grans joves: Xauxa és la terra  
De la cadira i el pa.  
Perquè els països l'emulin  
Cal decidir -se a lluitar.  
*Romancets del Dragolí* (1948)

(...) Grandes jóvenes: Jauja es la tierra  
De la silla y del pan.  
Para que los países la emulen  
Es preciso decidirse a luchar.  
(Traducción literal de Glòria Bordons)

La narratividad de los romances enlaza con otra de las formas practicada por Brossa también durante estos años: la prosa. De carácter lírico, las prosas brossianas de estos años están llenas de saltos al vacío, de digresiones, de personajes de la *commedia dell'arte* o del carnaval, de diálogos inconexos, de juegos, de invocaciones al lector, de humor, etc., lo cual es el trasvase de otro de los registros literarios que Brossa practicó desde sus inicios: la poesía escénica, como él prefería llamar a su teatro. Probablemente por la necesidad de introducir acción y movimiento a sus textos, el poeta barcelonés escribió poemas para escenificar desde 1944. Obras como *Ahmoisis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon*, de 1947 o *La mare màscara* de 1948 podrían figurar en cualquier antología de teatro dadaísta, ya que están llenas de diálogos de sordos, de repeticiones absurdas, de ceremoniales, de solicitudes a la participación del espectador, etc. El extremo lo representa la obra *Sord-mut* de 1947, que consiste únicamente en una subida y bajada de telón. Posteriormente introducirá más argumento a sus obras, pero sin olvidar los contrastes y la fuerza poética que el teatro tiene que tener siempre.

Esa introducción de movimiento en los poemas se traduce también en otra forma, que es producto de otra de las grandes aficiones de Brossa: el guión de cine. Los pocos guiones del poeta son también de esta primera época y tienen todas las

constantes del cine surrealista: transformaciones, falta de relación entre las distintas secuencias, objetos inesperados, etc.<sup>3</sup>

Finalmente son también de la década de los cuarenta las odas libres, donde empieza la reivindicación de una Cataluña libre de sumisiones económicas, políticas o religiosas (especialmente en el libro *Des d'un got d'aigua fins al petroli* de 1950), así como los primeros poemas experimentales, entre los cuales destaca un trozo de corteza hallada en la basura, de 1943 o el martillo y la carta de 1951.

En general, podemos afirmar que la mayor parte de las constantes de Brossa surgieron de l mundo surrealista de la década de los cuarenta, con una gran diversidad de formas desde el primer momento. Fiel reflejo de ese mundo son las colaboraciones de Brossa en la célebre revista *Dau al Set*, de la cual fue cofundador.

### **La cotidianidad y el compromiso político (1950-1960)**

A partir de 1950 la producción poética de Brossa emprende un nuevo camino marcado por su interés por el hombre y la sociedad que le rodea. João Cabral de Melo, poeta que trabajaba en el consulado del Brasil en Barcelona, comentaba en el prólogo a *Em va fer Joan Brossa* (1950) que la fuerza de la realidad había hecho explotar la retórica de Brossa "eliminando todo lo que tiene de falso y artificial y dando nuevo sentido -saturando de contenido- a aquello que puede constituir enriquecimiento para el hombre en la técnica de comunicarse con los demás"<sup>4</sup>. El resultado serán unos poemas que reflejan la realidad de la calle con un lenguaje totalmente prosaico: pequeños flash de la cotidianidad, llenos de humor y de intencionalidad política, como el siguiente poema:

Passa un obrer amb el paquet del dinar.  
almuerzo.

Hi ha un pobre assegut a terra.

Dos industrials prenen cafè  
i reflexionen sobre el comerç.

L'Estat és una gran paraula.

Pasa un obrero con el paquete del

Hay un pobre sentado en el suelo.

Dos industriales toman café  
y reflexionan sobre el comercio.

El Estado es una gran palabra.  
(Trad. de A.Sánchez Robayna)

---

<sup>3</sup> El primer guión cinematográfico escrito por Brossa: *Foc al càntir* de 1948 ha sido recientemente llevado al cine por el artista Frederic Amat (producción del Círculo de Lectores y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

<sup>4</sup> Prólogo a *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona: Ed.Cobalto, Barcelona 1951. Traducido por Andrés Sánchez Robayna en la edición castellana del libro: *Me hizo Joan Brossa*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario (col.Sabaei), 1973. Reproducido en el catálogo *Brossa 1941-1991*, Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Se trataba de dar el máximo con el mínimo posible<sup>5</sup>. Este camino le alejó de la literatura catalana del momento, ya que los cenáculos literarios no entendieron su propuesta y consideraron que aquello no era poesía, sino simple fotografía de la realidad. La poesía catalana de los años 50 iba por otros derroteros y cuando, a partir de los sesenta, se impuso el realismo histórico, su tono narrativo y serio así como la escasa preocupación por la forma, poco tuvieron en común con el proceso de depuración poética que Brossa había practicado desde 1950.

La intensificación del compromiso político llevó a Brossa a la práctica de otra forma poética a partir de 1951: la oda sáfica. El modelo formal fue Costa i Llobera, el poeta mallorquín que trasladó el espíritu y la forma de Horacio a la literatura catalana. Pero los modelos de tono y tema fueron Verdaguer y Guimerà, ya que, como en el caso de Brossa, intentaron reconstruir una conciencia colectiva. Especialmente con Guimerà pueden encontrarse muchos paralelismos, tanto en la forma retórica como en la afirmación patriótica franca y directa. Entre 1951 y 1959 Brossa escribió un total de diez libros de odas, con títulos tan significativos como *El pedestal són les sabates* o *Avanç i escampall*. Las palabras se convirtieron en el arma del poeta para mantener el espíritu de lucha, como se puede comprobar en el paradigmático poema "A la poesía":

(...) Enrotlla't al meu cos. Però il·lumina,  
Com el feix lluminós d'una lent clara,  
La molta empenta d'aquest sol concepte:  
La Llibertat

Enróllate a mi cuerpo. Pero ilumina,  
Como el haz luminoso de una lente clara,  
El mucho empuje de este único concepto:  
La Libertad.  
(Trad. de Carlos Vitale)

La virulencia y la claridad de este tipo de poemas son tan fuertes y directas, que muchos fueron censurados o mutilados cuando por primera vez se publicaron en *Poesia Rasa* en 1970. Lo mismo sucede con los numerosos sonetos de la época, en especial en los que dedicó a Franco. La nómina de insultos dedicada al general es contundente y radical:

(...) Amb la mà esquerra estreny el seu punyal  
puñal  
Funest feixista càlcul ple de merda  
Avança sota el pal·li el general.  
Coresforç 1955

(...) Con la mano izquierda empuña su  
puñal  
Funesto fascista cálculo lleno de mierda  
Avanza bajo palio el general.  
(Trad. de Glòria Bordons)

A partir de 1960 la oda sáfica quedó arrinconada a favor de la experimentación, pero Brossa la reanudaría, junto con el soneto, cuando las circunstancias políticas del país lo exigieron, como fueron los momentos posteriores a la muerte de Franco.

---

<sup>5</sup> Para conocer la intención de Brossa, es aconsejable leer la presentación que él mismo escribió para la edición bilingüe *Poemas de Joan Brossa (Antologia)*, traducida al castellano por Andrés Sánchez Robayna

Este compromiso es también evidente en el teatro, donde abunda la línea temática entre 1951 y 1959. La estructura de los poemas escénicos de este período es más tradicional, ya que las obras presentan tres actos, hay un mínimo hilo argumental y la acción se deriva de la trayectoria vital de un protagonista. También se incorporan formas tradicionales como el sainete o el cuadro de costumbres. Pero la forma no es clásica, ya que los actos presentan una serie de acciones desconectadas y los diálogos a menudo son incoherentes. Para Brossa esto era un reflejo de la vida, en que no todos los conflictos presentan un planteamiento, un desarrollo y una culminación adecuados. Para él, la representación debía ir más allá de cualquier explicación programática y el espectador tenía que escoger el plano que más le gustase de entre los múltiples que planteaban los diálogos<sup>6</sup>. Entre las obras de este período destacan *Or i Sal* de 1959 o *Els beneficis de la nació* de 1958.

Aunque la década de los cincuenta se encuentre marcada por la temática, no está exenta de experimentación. Ésta se recoge hasta incluso en las odas y los sonetos y se traduce en un progresivo desorden de la frase, en la ausencia de puntuación y en una escritura telegráfica, que desembocará en el soneto monosilábico de *Malviatge* de 1954. Esa especie de desconfianza hacia el lenguaje le llevará también a un sintetismo progresivo en la poesía cotidiana o antipoesía, hasta el punto de llegar a escribir poemas de sólo dos palabras:

Guant	Guante
Mà.	Mano.
<i>Poemes civils</i> , 1960	(Trad. de A.Sánchez Robynaa y Mireia Mur)

Como indicó Pere Gimferrer<sup>7</sup>, del mismo modo que en la poesía oriental, Brossa actuaba por condensación y eliminación de elementos. El poeta prescindía de los detalles para ir a lo esencial. De esta manera empezaba una nueva línea en su producción, bien prolífica durante la década de los sesenta.

### **La esencialidad o conceptualización (1960-1975)**

El interés por el concepto ya estaba presente en Brossa desde sus inicios de la poesía cotidiana, a través de lo que podríamos llamar "poemas-definiciones". Pero esto se acentúa en los libros de principios de los sesenta, especialmente en *Poemes civils* de 1960, *Maneres* de 1959 o *El saltamarit* de 1963. Las definiciones continúan estando presentes pero contrapuestas a otras definiciones o palabras, que cambian

---

y Mireia Mur, Madrid, Ediciones Libertarias, 1986.

<sup>6</sup> Presentación que escribió el autor para el estreno de *Or i Sal* en el Palau de la Música Catalana el 18 de marzo de 1961. Reproducida en *Vivàrium*, Barcelona, Ed.62, 1972.

<sup>7</sup> Prólogo a *Cappare*, Barcelona, Ed.Proa, 1973.

su sentido o lo delimitan, con un objetivo bien distinto, como sucede en el célebre poema que da título al libro de 1963: *El tentetieso*:

Ninot  
que porta un  
pes a la base i que,  
desviat de la seva posició  
vertical, es torna a posar  
dret.

El poble.

Muñeco  
que lleva un  
peso en la base y que,  
desviado de su posición  
vertical, vuelve  
a levantarse.

El pueblo.

(Trad. de Carlos Vitale)

Según Arthur Terry, la definición aislada produce un efecto de extrañez y despierta al lector, al hacerlo consciente de unas calidades que suele dar por entendidas<sup>8</sup>. En este período, el poeta plantea constantemente una reflexión sobre la relación entre el significado y el significante de la palabra y, en especial, sobre la relatividad de este significante:

ÚS  
Taula  
(No em refereixo al nom,  
sinó a allò que designa)

Taula  
(No em refereixo a allò  
que designa, sinó al nom)  
*Maneres*, 1959

USO  
Mesa  
(No me refiero al nombre,  
sino a lo que designa)

Mesa  
(No me refiero a lo  
que designa, sino al nombre)  
(Trad. de Glòria Bordonas)

El significante será una simple máscara fonética y el sentido de las cosas llegará a ser el objetivo básico de la investigación brossiana. Ese interés por el concepto, el aislamiento de la palabra y el carácter detonante del contenido de los poemas conducirán Brossa hacia la poesía visual. A partir de entonces la imagen cubrirá las carencias del lenguaje, hasta el punto de convertirse en la materialización visual del sentido del título del poema, como en la carta que esconde un poema. Pero la poesía visual traspasará el significado de la palabra para centrarse en la letra. Situado en la tradición vanguardista de los juegos letristas, Brossa irá más allá hasta desconectar totalmente las letras del lenguaje. En la poesía visual del poeta barcelonés, las letras se independizan y aportan significados expresivos muy diversos. Asimismo, la incorporación de otros códigos como las cartas o las ilustraciones antiguas sirven igualmente como estímulo para la reflexión sobre la realidad de las cosas o para la denuncia de situaciones sociales injustas.

En este proceso, no es extraño que el objeto pase también a formar parte de las formas de expresión de Brossa: en un primer momento, con la intención de valorar las cosas más menospreciadas, y descubrir la magia en el objeto más vulgar; en un segundo momento, para profundizar en el sentido de las cosas (como el reloj de

---

<sup>8</sup> Prólogo a *Poemes de seny i cabell*, Barcelona, Ed. Ariel, 1977.

múltiples agujas) o para representar el concepto como el de la misma poesía (la bombilla con la palabra "poema" impresa). Los objetos de Brossa son cotidianos y su gracia está muchas veces en la fuerza de la evidencia y en el contraste entre el título y el objeto insólito, lo cual comporta una crítica social irónica o un simple chiste, como el objeto "País", una pelota de fútbol con una peñeta o "Eclipse", una hostia eclipsada por un huevo frito. El procedimiento es el mismo que Brossa había hecho servir en los poemas discursivos y visuales, pero llevado al extremo.

Este camino conceptual alejó Brossa de la tradición literaria de que partía para introducirlo en el mundo de la plástica, pero la elección de las diferentes opciones expresivas siempre fue coherente respecto a su propósito poético global: la presentación particular del mundo en que vive el hombre ante los ojos de un lector-espectador que se ve obligado a reflexionar sobre ello.

Brossa nunca olvidó el papel del receptor, lo cual se acentuó en su poesía escénica, donde a partir de los sesenta tomaron carta de naturaleza las acciones-espectáculo, aunque ya las realizaba desde 1947. De manera paralela a la poesía literaria, las obras se sintetizaron para llegar a la mínima acción cotidiana en que el espectador era un actor más. Del mismo modo, el aislamiento de la cotidianidad prevista o imprevista tomaba un carácter insólito y se convertía en centro de atención y, por lo tanto, en motivo de sorpresa. Además, Brossa practicó otro tipo de acciones, como son los ballets, las acciones musicales, los *strip-teases* y los monólogos de transformación. En todos los casos, había una voluntad de ruptura de las fronteras entre las artes, especialmente con la música, intentando siempre sacar el máximo rendimiento al género.

Las experimentaciones sucesivas para llegar a la esencia de la palabra, el objeto o la acción no le alejaron de las formas métricas tradicionales, especialmente del soneto. Durante la década de los sesenta y los setenta, Brossa escribió algunos libros de sonetos, en los que experimentaba con las posibilidades de esta forma. En *Sonets del vaitot* de 1965-66 y *Els ulls de l'òliba* de 1974 llega a hacer sonetos visuales (como el simple esquema numérico de esta estrofa o la repetición de la palabra "sol" y de claves de sol) o conceptuales. Especialmente en el libro de 1974 el soneto se convierte en una forma dúctil que puede encerrar todo tipo de sorpresas y convertirse en humano, reversible, de incógnito, etc. También encontramos en esta época otro tipo de innovación. Se trata de utilizar un lenguaje coloquial sin renunciar al lirismo (como en *Sonets a Gofredina* de 1965 o *Flor de fletxa* de 1969-70).



### **La sextina, la suma de todos los caminos y la reflexión íntima (1975-1998)**

La fecha de la muerte de Franco y el paso a la democracia incrementó el compromiso civil de Brossa: retornó a las odas sáficas y a los sonetos políticos, pero además inició una nueva forma métrica, de raigambre medieval: la sextina. Su longitud (seis estrofas de seis versos cada una) la hacía adecuada para el compromiso social, los homenajes y las elegías. Además, la repetición obsesiva de las seis palabras rima la hacían apta para todo tipo de juegos. Así, desde el primer libro *Sextines 76* de 1976 encontramos sextinas numéricas, alfabéticas o conceptuales. Las experimentaciones le llevaron a confeccionar una sextina cibernética<sup>9</sup>, experiencia que el poeta explicó con detalle en el discurso pronunciado en los Juegos Florales de Barcelona del año 1985: "Así nació la "Sextina cibernética" que viene a ser como un niño probeta literario; parodiando los términos genéticos, podríamos llamarlo "poema probeta" (...) Personalmente la experiencia de esta sextina, como la de los poemas visuales, me parece interesante desde una vía necesaria de descubrimiento. Nos hace falta 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. Porque una reiterada interpretación racional de los hechos encorseta el conocimiento de la realidad. La actividad creadora necesita renovación y las dimensiones de una extensión nos las pueden facilitar unas herramietas que el tiempo nos pone a nuestro alcance y que llegan a ser todo un reto"<sup>10</sup>.

La sextina fue una forma dotada de gran plasticidad para adaptarse a todos los temas y la aportación de Brossa fue especialmente la de convertir una forma tan difícil y arcaica en una forma actual alejada de todo retoricismo. En libros como *Qui diu foc diu flama* de 1978, que alterna sextinas y sonetos con palabras rima (una forma híbrida entre los dos tipos de estrofas) o en *Furgó de cua* de 1989-91 (escrito exclusivamente en esta forma mixta), se impone ya un tema, que será el eje de los últimos libros del poeta: la reflexión sobre la vida humana. Aunque éste era un tema que Brossa siempre había trabajado, aquí se transforma en algo más serio, en la resonancia de la persona que cree haber llegado ya al final del camino. Nos sorprenden especialmente aquellos poemas en que el poeta, de una manera natural, manifiesta ir llegando al final de su vida y contempla la muerte como un hecho cotidiano que nos reintegra a la tierra y al silencio. Cabe decir que no hay

---

<sup>9</sup> Se le dieron al ordenador unas reglas y centenares de todo tipo de palabra. Con estos datos la máquina confeccionó más de cien sextinas, de las cuales Brossa eligió una.

<sup>10</sup> Discurso citado en la nota núm.1 (traducción de Glòria Bordons).

ninguna tristeza en este planteamiento, sino una estoica aceptación de la realidad humana:

(...)Però comprens que al món tot porta cua.  
cola.

I ve que, viatger de cap viatge,  
prens el vagó que du el fanal de cua.

*Furgó de cua*, 1989-91

(...)Pero comprendes que en el mundo todo lleva  
cola.

Y viene que, viajero de ningún viaje,  
coges el vagón que lleva el farol de cola.

(Trad. de Glòria Bordons)

Esta línea de reflexión será continuada en *Suite tràmpol o el compte enrera* de 1992, un conjunto de diez poemas, en los que el poeta pasa revista a su vida y a la humanidad. Planteado como una cuenta atrás en el tiempo y a tenor de los acontecimientos de finales del siglo veinte, trasluce una total desconfianza en la persona humana:

(...)I és fàcil d'endevinar que vindrà el dia,  
després d'erupcions i esquerdes,  
que l'univers continuarà existint  
sense l'home.

Y es fácil adivinar que vendrá el día,  
después de grietas y erupciones,  
que el universo continuará existiendo  
sin el hombre.

(Trad. de Alfonso Alegre y Victoria Pradilla<sup>11</sup>)

En la misma línea podríamos situar el libro póstumo de Joan Brossa (que se preparaba para festejar su ochenta aniversario): *Sumari astral* de 1997. Su primera parte, una composición larga de versos libres, presenta una retahíla de reflexiones encabalgadas, que constituyen el testamento literario del poeta.

Pero como siempre, este último período tampoco fue patrimonio exclusivo de los libros reflexivos. La sextina se alternó con los poemas cotidianos cortos (notable en este sentido fue la aparición de la colección de libros *Els entre-i-surts del poeta* de 1969-1975 o *Passat festes* de 1993-1995) y los poemas visuales y objetos. Especialmente, después de la exposición antológica de poesía visual en la Fundación Miró el año 1986, su obra plástica fue objeto de exposiciones en todo el mundo. Asimismo, el hecho de poder disponer de medios para materializar objetos que tenía simplemente esbozados permitió aumentar notablemente el catálogo de objetos y obra visual de Brossa. Igualmente, llevó a cabo poemas corpóreos en distintos puntos de la ciudad de Barcelona (el poema visual transitable del Velódromo, las letras de Barcino de la plaza de la catedral, el libro del paseo del Gracia, el reloj ilusorio del teatro Poliorama, etc.) u otros lugares.

La actividad del poeta no cesó hasta su muerte. Utilizando formas y registros distintos quiso siempre ofrecer al lector o espectador una reflexión profunda sobre su ser y el

---

<sup>11</sup> *Suite trance o la cuenta atrás*, Barcelona, Ed. Rosa cúbica, 1994.

mundo que le rodea. Bajo distintos prismas (como en un calidoscopio), nos propuso toda una lección de vida: una heterodoxia constante que quería abrir puertas a la realidad:

El juego se debe trascender. El teatro, reinventar (!aún esta mos en la tragedia griega!). La ilusión es un motor que no se debe perder. La magia se debe entender como una necesidad de cambio. El sueño no debe colorearse. Lo absurdo se debe remendar. Y a la realidad se le debe abrir ventanas: tiene que ser un punto de salida y no de llegada.<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Entrevista realizada por G.Picazo y J.M.Cortés, publicada en el libro *La creación artística como cuestionamiento*, debate realizado en el IVAM en mayo de 1990, Generalitat Valenciana, 1990.