

# Joan Brossa, l'experimentació constant de l'escriptura

**Glòria BORDONS**  
Universitat de Barcelona  
gbordons@ub.edu

**Résumé :** Brossa a joué avec le langage pendant presque soixante ans. Nous présentons dans cet article quelques-uns des aspects qui sous-tendent toute sa production et peuvent se manifester dans tous les genres et disciplines pratiqués : images hypnagogiques, objets, discours non littéraires, récits sans argument et rupture des formes conventionnelles. Selon les propres termes de Brossa, ces expérimentations démontrent que son travail long et complexe ne cesse d' 'entrer et sortir' de la langue et la poésie.

**Mots-clés :** expérimentation, écriture littéraire, objet poétique, récits sans argument

Un dels puntals de la poètica de Joan Brossa fou la de l'experimentació en tots els vessants del llenguatge i, més específicament, de l'escriptura literària. Per a ell, la poesia era un mitjà de coneixement i una eina de transformació de la realitat. Per això, la forma triada havia de ser l'adequada al missatge que volia donar en cada moment i no un compartiment tancat i convencional. No en va havia dit: «Els gèneres són les cares d'una piràmide que s'ajunten al seu punt més alt. Són diferents maneres d'expressar una realitat única»<sup>1</sup>. Així doncs partí de la forma coneguda per transcendir-la, per portar-la més enllà dins d'una voluntat constant d'experimentació. Per això afirmà: «La meua obra ha tingut sempre el to experimental que acompanya l'evolució de l'art»<sup>2</sup>.

En els seus gairebé seixanta anys d'escriptura experimentà amb el llenguatge de diferents maneres i des de diverses perspectives. Al llarg d'aquest article ens introduïrem en alguns aspectes<sup>3</sup> que vertebraven tota la seva producció i que es poden manifestar en qualsevol dels gèneres i disciplines que el poeta practicà.

## 1. Les imatges hipnagògiques

El començament de l'escriptura de Brossa està en les imatges hipnagògiques. Aquestes, inscrites en la psicologia i en connexió amb el surrealisme comporten, d'entrada, o bé un trencament de la coherència semàntica o de la sintaxi. Es tracta d'imatges sensorials, produïdes per associacions visuals, auditives, tàctils, etc. expressades en frases juxtaposades escrites en unes llibretes, una de les quals donà a conèixer Ramon Salvo<sup>4</sup>. Però el procés més interessant es produeix quan les imatges

---

<sup>1</sup> Entrevista de Biel MESQUIDA: «Crònica de successos: ens robaren un poeta: Joan Brossa», *Lluc* (Palma de Mallorca), núm.659 (maig 1976).

<sup>2</sup> «La poesia en present», discurs dels Jocs Florals de Barcelona, publicat a *El País* el 20 de maig de 1985 i reproduït a *Prosa completa i textos esparços*, Barcelona: RBA, 2013, p. 556-557.

<sup>3</sup> Deixem de banda aspectes molt treballats també per Brossa com la relació entre les paraules i les coses o la transversalitat del llenguatge verbal en tots els registres de Brossa per qüestions d'espai i perquè la reflexió sobre el llenguatge és un tema central en l'obra de Brossa.

<sup>4</sup> BROSSA, J. *Poemes hipnagògics*. Barcelona: RSalvoEdicions, 1995.

conèixer Ramon Salvo<sup>4</sup>. Però el procés més interessant es produeix quan les imatges traspassen el llinyar de la llibreta. Un primer pas es produeix en els poemes experimentals de 1941 i 1942. La imatge hi és cal·ligrafiada en mesures, tipus de lletres i disposicions diverses sobre el paper, a part de la incorporació d'altres signes. S'ha passat, doncs, del camp lingüístic al plàstic, a fi d'aconseguir un cert moviment que, en part, el significat insinua (fig. 1 i 2)<sup>5</sup>.

Un segon pas és la transposició d'aquestes mateixes imatges a un text teatral: *El cop desert*<sup>6</sup>. Ens trobem davant l'inici del que s'ha anomenat «teatre hipnagògic», el qual es desplegaria entre 1944 i 1950. Una de les característiques d'aquesta poesia escènica és justament la introducció d'aquest tipus d'imatges, però l'altra és l'absoluta manca de connexió entre les diferents intervencions dels personatges:

UNA VEU: Especialitat.

BALLARÍ: Guitarra, retorta automàtica del cel estrellat.

PANTOCRÀTOR: (Degradat) Em suquen pinzells a la sang [...]

L'aïllament de cada frase proporciona una càrrega poètica impensable que aboca l'espectador a una interpretació més sensorial que no pas racional.

Un tercer pas és el de la incorporació d'aquest tipus d'imatges en l'estructura tancada del sonet. Aquest procés produí també canvis en el llenguatge. Continuaren predominant els sintagmes nominals i la frase curta, però les subtils associacions inconscients que unien les diferents frases anaren fent-se més explícites, fins al punt de convertir els poemes en un discurs coherent que, encara que d'una manera oculta, intentava transmetre un contingut. En general, els sonets dels primers llibres: *La bola i l'escarabat* (1941-43), *Fogall de sonets* (1943-48) o *Sonets de Caruixa* (1949) parteixen d'una anècdota molt feble i d'unes imatges basades en realitats naturals. D'altra banda, s'abandona la tercera persona de les imatges hipnagògiques per adreçar-se a un tu, que tot sovint s'identifica amb el lector: «Entreu, si us plau, lector». En el poema a què pertany aquest vers, «La casa encantada» (*La bola i l'escarabat*)<sup>7</sup>, es parteix d'una realitat coneguda pel lector: la casa del mateix nom del Tibidabo, per fer-ne una descripció visual i sensitiva dels elements del decorat d'aquesta atracció. Hi abunda l'element nominal, tot procurant de triar unes paraules en què el component sonor és molt important: «A l'esquelet dels llavis, l'esquellot del llenguatge», «Xecs de xerrics-xerracs». I, un cop desplegat tot l'aparell màgic que recrea l'ambient de la casa, retornem a la realitat amb una frase conclusiva ben planera: «Ja anem a la deriva; / tornem a l'aire lliure i oblideu-vos que entràreu».

Aquest tipus d'experimentació pertany bàsicament a la primera etapa de Brossa. Arran de la coneixença de João Cabral de Melo incorporà la realitat en els poemes i el vessant compromès predominà sobre l'expressió de l'inconscient. No obstant això, sempre en restà un pòsit, encara que dins d'una forma d'expressió molt més planera.

## 2. El llenguatge dels objectes

Aquestes experimentacions coincideixen amb un inici d'ús de l'objecte. Les mostres que tenim de l'època de Dau al Set són ben diferents. D'una banda el primer objecte de 1943, «Escorça» (fig. 3), és un autèntic «objet trouvé»: un tros de cartró pintat rebregat agafat del terra que, aïllat del seu context, semblava realment una escorça. De l'altra, el

<sup>4</sup> BROSSA, J. *Poemes hipnagògics*. Barcelona: RSalvoEdicions, 1995.

<sup>5</sup> Agraïm a la Fundació Joan Brossa l'autorització per reproduir les imatges de Brossa.

<sup>6</sup> Aquesta peça, escrita el 1944, restà inèdita fins la seva publicació l'any 2013 per Arola editors.

<sup>7</sup> BROSSA, J. *Ball de sang*. Barcelona: Ed. Crítica, 1982, p. 73.

cèlebre poema experimental de 1950 (fig. 4)<sup>8</sup>, exhibit el 1951 en l'exposició col·lectiva del grup Dau al Set a la Sala Caralt<sup>9</sup>, és un aparellament de dos objectes per produir una interrogació a l'espectador i un efecte de sorpresa, en la línia del que Miró havia fet a finals dels 20 o inicis dels 30, amb objectes lírics com «Portrait d'une danseuse» (1928)<sup>10</sup>. Una tercera presència de l'objecte es dona en un altre poema exposat també a la Sala Caralt l'any 1951 (fig. 5). El poema, de 1947, és un full de paper en què conviuen agulles i síl·labes inconnexes. Es tracta d'un salt plàstic important, ja que integra l'objecte en el paper. Per a Victòria Combalia, aquest poema «es uno de los mejores de toda su producción, por su simplicidad y por su capacidad de evocar un mundo mágico sin hacer alusión a lo anecdótico de este mundo»<sup>11</sup>.

En pocs anys, doncs, Brossa havia començat a experimentar amb el llenguatge dels objectes, tot explorant diferents terrenys. Cal tenir en compte que no seria pròpiament fins al 1960<sup>12</sup> que no tornaria a emprendre aquest tipus de producció i, més a l'engròs, al 1967, tot i que en les seves suites de poesia visual de 1959, incorporava de manera natural els petits objectes en les pàgines d'aquests poemaris tan especials.

Tanmateix, serà des de 1967 fins a la seva mort, el 1998, quan els objectes prengueren carta de naturalesa en l'obra de Brossa. La seva entrada en el món de l'art n'accentuà la producció. És més: la mida dels objectes també va créixer. El fet de concebre'ls per a exposicions i de no haver de pensar on guardar-los, així com les facilitats per aconseguir objectes antics o d'encants, possibilitaren la realització d'idees que fins al moment no havien sortit del dibuix. Tanmateix podríem dir que l'autèntic trencament en el llenguatge està en l'ús de petits objectes incorporats al paper, com és el cas del poema de la figura 5, de les primeres suites visuals o, fins i tot, de llibres literaris com *Fora de l'umbracle* de 1968<sup>13</sup>, on els poemes visuals alternen amb els literaris i on trobem poemes amb papers inserits, confeti enganxat o elements de la vida quotidiana.

### 3. La incorporació de discursos no literaris i la introducció de la realitat del carrer en el poema

Un tercer procediment de ruptura és la incorporació de discursos no literaris a la poesia. Una primera mostra és «Tres poemes», un conjunt de tres textos que, com resa el peu de pàgina, pertanyien a una gasetilla i a dos catàlegs comercials. Foren publicats a la revista *Algol* el 1946, abans, doncs, de la coneixença amb Cabral de Melo, que, com sempre s'ha dit, fou el desencadenant del pas de Brossa vers la realitat. Tanmateix es

---

<sup>8</sup> Es tracta del poema amb un martell i una carta feta a partir de dues altres cartes enganxades. Fins no fa gaires anys aquest poema havia estat datat el 1951 (el poema constituï la portada del catàleg del Museo de Arte Reina Sofía de 1991, dins del qual es datava així –com al de la Fundació Joan Miró de 1986. En canvi, al del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya de 1983 només consta la data d'exhibició), però en el recent trasllat del fons Brossa de la Fundació Joan Brossa al MACBA s'ha trobat una nota manuscrita on Brossa fa constar que el poema és de 1950 i que fou exposat per primera vegada a la Sala Caralt el 1951.

<sup>9</sup> Sembla ser que s'exposaren més objectes, però que posteriorment es perderen. Al catàleg de la Fundació Joan Miró, en consta un (número 3, p. 57) com a perdut amb el títol de «Truc».

<sup>10</sup> Vegeu el catàleg *Miró i l'objecte*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2015.

<sup>11</sup> COMBALIA, V. «Joan Brossa, el último vanguardista», a *Brossa 1941-1991*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Milà: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, 1991, p. 32.

<sup>12</sup> Així consta en el catàleg de la Fundació Joan Miró de 1986, encara avui dia punt de referència per a les primeres obres de Brossa. A la pàgina 58 apareixien dos objectes, un de 1960 i un altre de 1962, previs als més coneguts de 1967. Aquests objectes no s'havien tornat a veure i es donaven per desapareguts. En el trasllat de la Fundació Joan Brossa al MACBA ha aparegut el que portava el número 5, de 1960: sobre un tros de cartró, que fa de suport, es pot veure enganxat un tros de roba de sac de color rosa, a sota del qual hi ha uns bigotis de broma.

<sup>13</sup> Aquest poemari restà inèdit fins l'any 2012, en què fou publicat per Arola Editors, amb pròleg i edició a cura de G. Bordons.

tracta d'una incorporació de la realitat a la poesia. El títol ho destaca clarament (Tres poemes), i una petita introducció deixa clara la poètica brossiana:

És sabut que en l'especulació ideal dels poetes és on la veritable poesia té més limitacions.

Bellament ordenada, o desordenada, la fereixen quan la volen construir, la perden quan la busquen; i ja sabem les conseqüències que tot això amaga, els cims que cobegen amb gestos apassionats els rapsodes per no descobrir la tramoia sota el drac.

Cal evitar, doncs, tot esbravament. Si volem, el secret consisteix, només, a saber mirar.

A partir d'aquí fan la seva aparició tres textos «reals», un dels quals és en castellà (una notícia sobre un fet violent). El contrast entre els tres discursos i el desplaçament de cadascun provoquen una certa poesia. Es tracta, com ens havia recordat el poeta de «saber mirar» i no afegir retòrica a aquell fragment escollit de realitat. En certa manera som davant d'un «objet trouvé», ja que els textos han estat trobats pel poeta gràcies a la seva especial mirada i ha estat el seu aïllament del context el que els ha convertit en poema.

*Em va fer Joan Brossa*, escrit el 1950, és el primer poemari que reflecteix plenament aquesta poètica És, de fet, l'actitud antipoètica que ja havia mostrat a la prosa, però donada d'una manera més despullada i sintètica. La intenció fou explicitada per Brossa en un pròleg a una antologia d'aquest tipus de poesia:

S'intenta de superar la prosa tot extremant-la fins al seu límit, o sigui expressant els dalts pels baixos o, si voleu, filtrant la subjectivitat a través de l'objectivitat. Es tracta de poemes en aparença prosaics i buits de contingut, l'efecte poètic dels quals rau en el fet de treure del seu context habitual fragments de la realitat, descrita minuciosament. O bé invertint la jerarquia de les coses, de manera que els fets mínims, els objectes intranscendents, apareguin en primer terme. O també fent ús d'un llenguatge purament administratiu, o de frases fetes, per relacionar-se amb la pròpia experiència. En resum, tota una altra òptica, més enllà del postsimbolisme i del realisme històric<sup>14</sup>.

La tècnica utilitzada serà la d'escriure frases curtes, constituïdes cadascuna per un pla visual, juxtaposat a d'altres. I de la suma dels plans en neix la realitat i la intenció que es vol transmetre. També és molt freqüent que el poema tingui més d'una estrofa i que existeixi un fort contrast entre el que es diu en cadascuna d'elles, de manera que sigui precisament el contrast el que provoqui la crítica i la reacció del lector. D'altres vegades és el títol el que orienta envers el significat, com ens mostra molt clarament un poema de *Poemes de París* (1956):

Rue Bonaparte

A Consol Villaubí

Au Lys de Florence  
Restaurant des Beaux-Arts  
Horlogerie Omega  
Art ancien et moderne  
Librairie du Cygne

---

<sup>14</sup> «És difícil per a un autor...», presentació de *Poemes de Joan Brossa (Antología)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1986, reproduït a *Prosa completa i textos esparsos*, p. 509-510.

(Défense d'afficher)  
Matériel pour artistes  
Au Vieux Casque  
Antiquités  
Teinturerie Pressing  
Le Pré aux Clercs.

El mateix Brossa explicà el poema en una entrevista<sup>15</sup>:

Jo anava buscant tècniques que encara estan lligades al codi literari. Per exemple, en un poema descriure una cosa molt minuciosament, donant importància a les coses que, quan les mires, no les veus. Hi ha un canvi d'òptica. Això també es una cosa que fa molt d'efecte. És una manera de fer constar la realitat del lector. Després, per exemple, donar importància a l'acotació de la realitat. Aquesta experiència la vaig fer amb un carrer de París, «rue Bonaparte», anotant els anuncis i els cartells de les botigues. Llegint tots aquells rètols, de seguida ho associes a la rue Bonaparte. Així es redueix el desgast que té la literatura. El lirisme és molt bonic, però ve un moment que es desgasta amb aquest barroquisme d'imatges i la utilització del llenguatge. Canviar de perspectiva: fer una literatura molt mínima i molt suggerent.

Aquesta serà una tècnica que Brossa aplicarà després també a la poesia visual o als objectes. L'ús directe de la realitat el portarà, en moltes ocasions, a la incorporació d'autèntics documents, especialment d'aquells que, per la seva sola presència, representen una crítica i una denúncia. Si a això hi sumem una veu poètica que en fa la rèplica, l'efectivitat és encara més forta:

CAGATÒRIA  
Esta batalla fue el triunfo  
más glorioso que registra la Historia.  
El enemigo, que amenazaba conquistar  
el país, fue derrotado. La Iglesia  
conmemora este despertar de la raza...

Sí, però aquesta no és la veritable  
història del pa. (*El cigne i l'oc*, 1964)

Això explica l'ús de la llengua castellana dins de la poesia, però també en el teatre, on els militars o els polítics usen discursos que semblen calcats dels que Franco o altres membres de la dictadura o de l'església d'aquells anys produïren.

L'ús de documents autèntics creua tota la producció brossiana però s'intensifica en la producció dels anys 60, potser com una resposta a l'opressió de la dictadura franquista i alhora una caricatura a través de les seves mateixes paraules.

#### 4. El teatre de text o les històries sense argument

Com el mateix Brossa havia repetit múltiples vegades: «jo entenc el teatre com una activitat retreta dintre regions poètiques»<sup>16</sup>. Des del principi no hi havia cap història al darrere de les seves propostes escèniques i la reflexió sobre el llenguatge hi era ben present. Les intervencions dels personatges eren sorprenentment curtes i amb molt poc contacte unes amb les altres. Així mateix, les paraules es repetien constantment, en un

<sup>15</sup> MERCADÉ RIMBAU, Josep. «Joan Brossa parla de la poesia visual». *Revista de Catalunya*, núm. 141 (juny 1999), p. 93-106.

<sup>16</sup> «El capità», publicat a *Inquietud* de Vic l'any 1958 i reproduït a *Prosa completa i textos esparsos*, p.82.

intent lúdic i absurd de precisió<sup>17</sup>. En aquestes obres sembla que la paraula sigui inútil per a la comunicació humana, si més no, la paraula racional. Paral·lelament es produeix un procés de síntesi de l'acció, que arriba a la seva màxima expressió a l'obra *Sord-mut* de 1947. Per aquest motiu les obres dels primers anys són curtes i la seva força poètica rau en l'acció i la màgia de la paraula, la qual arriba a extrems gairebé de «mantra» en algunes obres que reproduïxen una autèntica cerimònia, com *Els assistents en fila índia* de 1948.

A partir de 1951 les obres teatrals brossianes van allargant-se i arriben als tres actes. S'hi pot veure un mínim fil argumental sostingut per parlaments no sempre relacionats. Però en el fons sempre hi ha un tema que tot sovint és de compromís social, com a *Cortina de muralles* de 1951 o *Els beneficis de la nació* de 1959. Un altre tret característic de les obres d'aquests anys és la manca de relació entre actes, que recorda la desconexió entre estrofes que el poeta també practica a la poesia literària. Igual que en els poemes curts, el contrast entre la temàtica dels actes és el que produeix la significació total de l'obra. De la suma de les tres accions principals desplegades (i de moltes altres de secundàries), el receptor traurà les seves conclusions. Les lectures, doncs, poden ser diverses dins de les línies que traça l'autor. El poeta ho explicà així en la primera representació d'*Or i sal* (1959):

Veureu que l'obra evoluciona a través d'accions diferents. No té sexe: els gèneres es barregen. Tècnicament he tingut cura, fins a l'extrem, de l'estructura general i després he sotmès l'armadura a la suggestió de fets diversos del món que posen l'origen en això: un profund contingut humà (i, per tant, social). En la vida no sempre les esferes dels conflictes presenten un plantejament, un desenrotllament i una culminació adequats. De vegades hem de pagar per allò que ens sobra; o, al revés, som remunerats per allò que ens falta. Potser es tracta, en el fons, d'aquell contrasentit comú de què parlava Ibsen.

Però jo confio que la representació vagi més enllà de tota explicació programàtica, si l'espectador s'hi dóna amb fe i no s'oblida que les fronteres humanes avancen. Tampoc no hi busqueu les meves opinions personals. El diàleg és desplega en mil plans diferents. Traieu-ne vosaltres mateixos el que més us plagui<sup>18</sup>.

Aquesta manera de construir una història és, sens dubte, la mateixa que després usà Pere Portabella en les seves pel·lícules. Els dos havien col·laborat en les primeres propostes cinematogràfiques de Portabella (la primera pel·lícula és *No compteu amb els dits* de 1967). Segons Pilar Parcerisas en un llibre que porta justament per títol *Historias sin argumento* diu que Brossa permeté a Portabella practicar «un cine que cambia los códigos, en el que imagen y sonido se persiguen a la contra, un cine repleto de disonancias y diacronías en clave de juego, un lenguaje que marca todos sus filmes de ficción con guión e ideas conjuntas de Brossa y Portabella»<sup>19</sup>.

Però, a l'època, la representació d'aquest teatre fou un gran fracàs i les crítiques foren terribles. En una a *El Correo catalán*, José María Junyent digué entre altres frases insultants:

<sup>17</sup> Vegi's *Esquerdas, parracs, enderrocs esberlant la figura*, obra de 1947, reeditada darrerament a BROSSA, J. *Poesia escènica I. Al voltant de Dau al Set* (Ed. G. Bordons). Tarragona: Arola Editors, 2012, p. 103-110.

<sup>18</sup> Presentació per a l'estrena d'*Or i sal* al Palau de la Música Catalana, el 18 de març de 1961. Reproduïda a *Proses completes i textos esparsos*, p. 241-242.

<sup>19</sup> PARCERISAS, P. «El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella», a EXPÓSITO, Manuel (cord.) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. València: Ed. de la Mirada (col. Contraluz-Libros de Cine, 13) / MACBA, 2001, p. 75-92.

Consta "Or i sal" de tres conatos de acto, divididos en varios cuadros, diseñados, sin valor alguno pictórico, por el discutido Antonio Tàpies. Y en los tres actos ni un instante de lógica, que lo mismo hoy que ayer debe presidir por naturaleza las manifestaciones de la voluntad del pensador. En los tres naufraga lo humano, lo cuerdo, lo posible y la razón, esquematizado todo ello en una conjunción de contrastes «realistas» inconcensables por lo absurdos y grotescos.

Potser l'any 1961 era massa aviat per entendre plantejaments tan radicals que no s'han començat a veure fins a èpoques més recents. D'altra banda, Brossa sempre desconcerta. En els moments més distesos, sempre hi ha un personatge que diu una veritat com un temple. Per exemple: «Els homes fan els llibres, però la naturalesa fa les coses»<sup>20</sup>. Sense un fil conductor, ens fa pensar en l'essència de la humanitat mentre aparentment ens explica faules estranyes o ens fa somriure per la ingenuïtat dels personatges. Tot això acompanyat d'un llenguatge que ens atrau poèticament, com observà Joan Obiols arran d'aquesta obra:

Los valores de la obra teatral de Brossa, su riqueza de imágenes, su calidad poética, su fuerza expresiva y su contenido humano y social no pueden en absoluto ser captados sin comprender previamente su lenguaje. Cuando nos introducimos en su mundo todo aparece diáfano y elemental. El esfuerzo semántico es verdaderamente insignificante para tan alto premio<sup>21</sup>.

El que defineix millor la poèticitat d'aquestes peces és el llenguatge i la construcció dels diàlegs. I el mateix passa a les peces curtes d'acte únic. Per exemple, a *Aquí al bosc* (1956), la barreja de la força poètica metafòrica dels parlaments amb la quotidianitat que aclapara els personatges produeix un contrast incendiari, com un dels temes obsessius de l'obra. La forma de parlar és estranya i misteriosa. D'alguna manera una de les rèpliques de la noia: «Perdonin; els escolto, però no els entenc» mostra el dilema de l'espectador davant el teatre de Brossa. Cada intervenció és contestada amb frases que aparentment no tenen cap relació amb l'anterior:

NOIA: Què té el seu marit?

VELL: Ella és la qui amaga nines al calaix de la calaixera<sup>22</sup>.

I això és perquè es mouen amb pautes habituals en el món poètic: la juxtaposició, la metàfora i el contrast. Tota la poesia escènica és una investigació constant en aquest camp (des de la destrucció en les peces de l'època de Dau al Set fins a la recerca visual mitjançant l'acció en les peces de postteatre). La mescla de recursos poètics i discursos provinents d'altres àmbits i registres n'accentua l'efecte. Tot sovint hi ha petites narracions intercalades: l'incendi<sup>23</sup> d'*Aquí al bosc*, el conte de fades d'*El bell lloc* (1958) o la rondalla de *Ja hi tinc un peu* (1959) desconcerten però afegixen informació essencial: provoquen sensacions o mouen emocions en un determinat sentit i així es va

<sup>20</sup> BROSSA, J. *Poesia escènica IV. Els déus i els homes*. Ed. G. Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2013, p. 25.

<sup>21</sup> OBIOLS, J. «El teatro de Joan Brossa y la crítica». Vic, *Inquietud Artística* núm. 23 (octubre 1961), p. 6-7.

<sup>22</sup> Obra reeditada a BROSSA, J. *Poesia escènica III. Mirades sobre l'amor i la vida (1956-1962)*. Ed. G. Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2012, p. 21-57.

<sup>23</sup> En l'obra poètica de Brossa hi ha moltes descripcions de catàstrofes. Un cas paradigmàtic és *Brossa i Chillida a peu pel llibre* de 1996 (Barcelona: Edicions La Polígrafa). La majoria de poemes són històries de catàstrofes.

construint un significat. Per a ell escriure teatre de «text» era crear una realitat fictícia per plantejar enigmes que desenvolupessin la capacitat interpretativa i crítica del receptor:

si la peça presenta a l'espectador un aspecte xocant i imprevist, ho he fet deliberadament per crear amb la veu dels personatges una mena de *realitat teatral* de tràmit; perquè jo estic convençut que una obra artística ha d'acusar les seves pròpies lleis. L'art és una convenció o és ben poca cosa<sup>24</sup>.

### 5. El trencament de formes convencionals

Pot sobtar el fet que un autor com Brossa, donat a subvertir les convencions lingüístiques i literàries, s'aboqués al sonet de tal manera que la seva producció de poemes en aquesta forma és molt ingent i diversa<sup>25</sup>. En començà a escriure a instàncies de J.V. Foix. El contingut era, al principi, com ja hem dit, el mateix de les imatges hipnagògiques. Però poc a poc hi anà incorporant la realitat i com ell mateix comentà: «Es prestava per a la síntesi d'abstracció i realitat que jo em proposava de fer»<sup>26</sup>. D'entrada l'havia concebut com un mer exercici literari per anar dominant la forma, però ben aviat comprengué que era la forma més adient per al contingut que ell volia comunicar. Per això va arribar a dir: «El sonet és la pedra de toc»<sup>27</sup>. Després de l'abundància de sonets que suposaren els primers llibres realitzats a partir de les imatges hipnagògiques, hi hagué un petit parèntesi en l'interès per aquesta forma. Són els anys dels inicis de la poesia més acostada a la realitat i de l'oda sàfica, una altra forma clàssica per la qual s'interessà als voltants dels anys cinquanta. Però ben aviat Brossa tornà amb una experiència nova: comença a simplificar la frase fins a convertir-la en quasi un telegrama. Les frases queden tallades i interrompudes. S'eliminen els verbs i el resultat és una unitat fragmentada, que el lector ha de recompondre per captar la totalitat del missatge. Això succeeix a llibres com *Mercurial* i *Viltinença* de 1952 i torna a produir-se, encara amb més intensitat, a *Malviatge* de 1954. En aquest darrer, la violència infligida al llenguatge és total. S'usen interjeccions o noms intel·ligibles i s'escurça el vers, fins arribar a versos de quatre, tres o una síl·labes, en què cal abandonar tota possibilitat de comprensió.

Aquestes experiències rupturistes es repetiran de tant en tant dintre de la llarga producció de sonets brossians. Sobresurten en aquest camp llibres com *Sonets del vaitot* de 1965-66 o *Els ulls de l'òliba* de 1974, on trobem sonets visuals<sup>28</sup>. Un llibre que d'alguna manera representa la síntesi dels sonets practicats per Brossa, d'una forma encara més experimental és *Tres Joans*, de 1978<sup>29</sup>, fet en col·laboració amb Joan Miró, en homenatge a Joan Prats. Al llarg de les pàgines del llibre de bibliòfil podem veure les diferents possibilitats d'aquesta forma mètrica que el poeta havia explotat fins al límit: des d'experimentacions amb paraules sense sentit fins a la poesia visual, passant per continguts amorosos o populars. Els poemes estan extrets de llibres dels anys seixanta i setanta i fins i tot d'alguns anteriors. Brossa manipula molts dels sonets tot introduint-hi petits objectes (com ara cartes, segells, etc.) (fig. 6), foradant-los, tallant-los, etc., però

<sup>24</sup> Presentació per a l'estrena d'*Or i sal* al Palau de la Música Catalana, el 18 de març de 1961, citada a la nota 15.

<sup>25</sup> Josep Bargalló ha publicat un seguit d'articles sobre els sonets de Brossa al seu blog: <https://josepbargallo.wordpress.com/2014/01/10/joan-brossa-i-el-sonet-1-el-genere-en-el-seu-corpus-literari/> [darrera consulta 30-11-2015].

<sup>26</sup> COCA, J. *Oblidar i caminar*. Barcelona: Ed. La Magrana (L'esperver Llegir, 42), 1992, p.23.

<sup>27</sup> Entrevista de Jordi Coca, p.23.

<sup>28</sup> El més significatiu, sens dubte, és l'esquema numèric del patró del sonet.

<sup>29</sup> BROSSA, J. i MIRÓ, J. *Tres Joans*. Barcelona: Ed. La Polígrafa, S. A., 1978.



Miró també col·labora en la manipulació, de manera que darrere d'una retallada enmig d'un sonet, descobrim un dibuix, o hi trobem enganxat un grafisme mironià damunt d'un altre sonet. El límit de transformació del sonet és en el poema de caràcter popular «El llop girat», que apareix transformat en una esfera presidida per una gran S (fig. 7). Tal i com anuncia el sonet, sembla que les vísceres del llop, en sortir rodant, s'hagin convertit en un cabdell. Isidre Vallès, en un estudi sobre les col·laboracions de Brossa amb Miró<sup>30</sup>, aventura que aquesta espècie d'«ull de bou» seria el llop, símbol de Franco, atrapat, immòbil i derrotat, amb la qual cosa el poble podria recobrar la llibertat, interpretació una mica agosarada, però no per això menys possible i original.

Brossa mantingué l'interès pel sonet fins gairebé la seva darrera etapa. Fins i tot, inventà una forma híbrida: la del sonet amb paraules-rima, a partir de l'experiència amb les sextines. En resum, el sonet fou, d'una banda, un cavall de proves privilegiat i, de l'altra, una de les seves formes més preuades.

Entre les formes clàssiques practicades per Brossa, també trobem l'oda sàfica, com hem dit abans, però, tot i que en més d'una ocasió escriví odes lliures, no practicà sobre ella tants trencaments com sobre el sonet. Una altra aventura fou la sextina, que passaria a ocupar el lloc de l'oda com a forma ideal per a l'homenatge i la reivindicació política. Ell mateix parlà d'aquesta forma com d'una estrofa difícil de practicar, però s'hi llançà perquè volia superar la dificultat i perquè és una forma amb un component important de joc. En el seu primer llibre, *Sextines 76*, hi predominen les sextines de caràcter polític i les d'experimentació lúdica<sup>31</sup>. Després continuaria en uns altres tres llibres escrits entre 1976 i 1986, on alternaria els jocs visuals o lingüístics<sup>32</sup>, però també faria servir la forma per als homenatges a personalitats admirades, per als grans esdeveniments (com l'escalada d'uns catalans a l'Everest) o per expressar la seva vida més quotidiana (com la graciosa Sextina del poeta barbabrut i la seva companya). Tot seguit passaria als sonets amb paraules-rima (*Qui diu foc, diu flama* de 1978) i tancaria el cicle amb el llibre *Furgó de cua* de 1995, que alterna aquestes dues formes dintre d'una línia de reflexió íntima, molt lligada a la que desplega també en els altres llibres de la seva darrera època.

Aquest trencament de formes, Brossa també el desenvolupà en el teatre amb gèneres que podríem anomenar parateatral, com ara els stripteases, els ballets o les accions musicals, en què els protagonistes no realitzen les accions que s'hi esperen i la sorpresa és constant.

## 6. Conclusions o la gàbia del llenguatge

Els trencaments i experimentacions que Brossa realitza sobre el llenguatge són constants. Josep M. Balaguer ha situat aquest procés en la recerca de l'alliberament de l'home:

La història de l'home modern no deixa de ser una recerca constant que el dugui a la destrucció dels seus límits; però, curiosament, arribats al final del procés, apareix en la consciència dels límits i en la recerca de quins mecanismes els representen l'autèntic

<sup>30</sup> «Les livres d'artiste de Joan Brossa. Collaboration avec Joan Miró», *Peinture et écriture 2. Le livre d'artiste* (Ed. Montserrat Prudon), París: Ed. La différence/Unesco (collection Traverses), 1997, p. 203-218.

<sup>31</sup> Hi podem trobar sextines numèriques, alfabètiques i, fins i tot, una sextina conceptual que n'explica la forma.

<sup>32</sup> Els exemples més extrems són la sextina visual que clou el llibre *Viatge per la sextina*. Barcelona: Quaderns crema, 1987 i la famosa sextina cibernetica, confeccionada amb l'ajuda d'un ordinador, al qual se li van donar unes ordres i regles gramaticals i semàntiques. L'ordinador va produir un centenar de sextines i el poeta en va triar una.

alliberament. Plenament conscients que la gàbia dels llenguatges i les disfresses de la realitat són una mateixa cosa<sup>33</sup>.

Això ho deia a propòsit d'un sonet que Brossa va col·locar com a pròleg al llibre *Poemes visuals*, de 1975: «La gàbia del llenguatge.» Era el seu primer llibre de poesia visual en una editorial convencional i fou la porta que obrí el coneixement d'aquest tipus de poesia a un gran públic. El poeta ho deia clarament: «El meu llenguatge ja no imita el món, / sinó que amb mots ben lliures el preforma. / Fora món de segona mà! En l'intent / arrenco la disfressa del llenguatge<sup>34</sup>.» Aquestes paraules escrites en relació a l'opció de la poesia visual són vàlides també per tota la producció de Brossa, que entra i surt dels poemes (per dir-ho amb mots brossians) experimentant amb totes les formes del llenguatge perquè, com clou en aquest mateix poema, «Em sembla un mal ardit / si el món no és sinó un cap engrandit».

*Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne*

16 03 2015

---

<sup>33</sup> BALAGUER, J. M. «Les gàbies dels llenguatges». *El Pou de Lletres* (estiu 1996), p. 6.

<sup>34</sup> El poema fou publicat per primera vegada a *Poemes visuals*. Barcelona: Edicions 62, 1975, però en realitat pertanyia a *Els ulls de l'òliba*, poemari escrit el 1974, publicat per Eliseu Climent ed. (col. Poesia 3 i 4, 33) a València el 1982 (p. 120).



Fig. 1

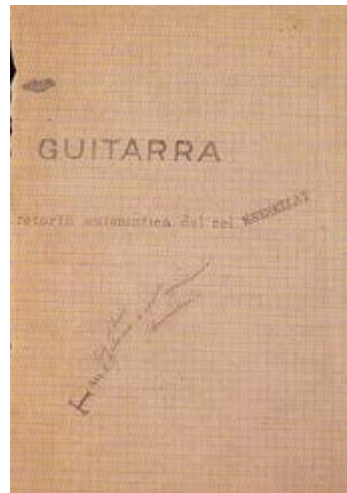


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

© de totes les imatges: Fundació Joan Brossa.