

## A poesía obxecto de Joan Brossa\*

*Bartolomé Ferrando*

Interesado pola escritura automática surrealista e practicante dunha linguaxe poética producida pola combinatoria de imaxes xeradas en estado de semivivencia, a poesía de Brossa alimentouse das reflexións que o surrealismo construíra, afastándose da normativa tradicional, co fin de aplicalas tanto á creación poética coma á teatral e plástica. Ademais, ó noso parecer, na obra de Brossa non habería que ver tan só o exercicio surrealizante de aproximación visual e obxectual subliñado por Bretón, senón tamén unha dobre cara conceptual, atacando tanto á lóxica da linguaxe coma á sintaxe, e buscando que, pola *vía racional*, o enfrontamento que se produza co obxecto sexa máis efectivo, productivo, activo. Non embargante, non vemos en Brossa unha práctica na que o exercicio do racional prevaleza, senón máis ben a habelencia dunha obra na que, permanecendo vivo o concepto, tan só poida entreverse ou adiviñarse este entre a néboa, máis ou menos densa, do irracional e do instintivo. «Para que sea eficaz –indícanos o poeta–, la imagen poética debe vincularse con la experiencia oscura. Si no es así, se convierte en una peluca retórica aburrida»<sup>1</sup>.

O desexo de comunicabilidade da obra artística está moi presente no pensamento do autor. Un poema obxecto, unha instalación ou unha peza teatral arrastrarán consigo un estado de ánimo, unha protesta ou un feito real, que, permanecendo unhas veces de xeito oculto e evidenciándose parcialmente noutras, provocarán no receptor a sospeita ou asomo, polo menos, de que a peza di, fala ou informa. E a mensaxe, moitas veces plural, non se verá en ningún caso como un engadido, como algo incorporado dende fóra da obra, senón que formará parte intrínseca desta, impregnada e inserida da/na súa propia materialidade.

Na poesía discursiva do autor que tratamos, observamos en repetidas ocasións o emprego e o uso da linguaxe común, da fala coloquial, das frases feitas ou da

\* A traducción foi realizada por Blanca-Ana Roig Rechou.

1. Gloria Picazo e J. Miguel G. Cortés, *La creación artística como cuestionamiento. Entrevista con Joan Brossa*, Valencia: Instituto Valenciano de la Juventud, 1990, p. 44.

linguaxe administrativa, habitualmente non consideradas e infravaloradas no ámbito do poético. A súa apreciación, o feito de telos en conta e mostralos moitas veces en primeiro termo na súa escritura poética, contén a vontade de inverter a orde do significativo neste ámbito, dando relevancia ó que se tiña por intrascendente e insignificante, e provocando dese xeito a atracción e o interese por parte daqueles que se autodesherdaran da trama poética común, convencidos de que esta lles era por completo allea.

Ó deixármonos o territorio da palabra escrita e adentrármonos no do obxecto, non esquecemos os comentarios que Brossa nos fai con respecto a estes. Para o poeta, son os útiles máis vulgares e cotiáns quen posúen maior interese e atractivo; obxectos provistos talvez dese carácter neutro, e nada personalizados, que brillaron noutra época ante os ollos de Marcel Duchamp, destinados a convertérense en produtos dos seus *ready mades*. Do diálogo, a conversa, ou o faladoiro con estes, extraía Joan Brossa as súas ideas constructivas, as súas variantes poéticas. En ocasións, era o carácter formal ou certas características propias do obxecto, quen abrían un abano de suxestións para a súa transformación; noutras, era o propio autor o determinante da metamorfose que se ía producir, non sen antes deixar falar ó utensilio tratado. E se ás veces, por exemplo, o obxecto era observado como unha unidade en bloque, como un elemento non fragmentable, o autor daba paso a seguir á percepción detallada e seccionada do mesmo, provocando a *dicción* da existencia de proximidade formal dunha das súas partes con outra doutro obxecto, que talvez estivese suficientemente afastada do primeiro para permitir que o parcial troco entre eles abrise unha vía de combinatoria poética ata entón descoñecida.

Para Brossa, a poesía deixara hai tempo os límites do discurso. Sen renunciar a este, antes ben saíndo na súa defensa en repetidas ocasións e practicándoa sen descanso durante case cincuenta anos, a poesía escrita deu paso, simultaneamente, á imaxe poética visible, a composicións coa linguaxe nas que brillaban a primacía do visual, a pezas para os ollos nas que o tempo se detivera e condensara de pronto, cunha materialización e tridimensionalidade que deron forma ó que coñecemos como poesía obxecto e instalación poética, recentemente expostas no Palau de la Virreina en Barcelona. Así pois, a poesía invadía o espacio do debuxo, da pintura e da escultura, herdando a non aceptación e vontade de disolución daquelas fronteiras indicativas dos límites do específico, para instalarse e asentar, dende a linguaxe poética, xusto nesa franxa intermedia, nese territorio de ninguén ou de moi poucos, privada do beneplácito daquela poesía enraizada na tradición, e acariñando, que non invadindo, as paraxes da pintura, da escultura e do ambiente plástico, ancorada nunha concepción globalizante da experiencia artística entendida como un todo, que non quere nin acepta estar constituída por unha suma de partes ou parcelas, senón que se define como entidade-albergue único, coas notas de singularidade e diferenciación que lle son propias, como unha das diversas variantes do quefacer humano.

Os obxectos poéticos de Brossa hai xa tempo que habitan esa xeografía plural, ausente de coutos e medidas. Dende a tridimensión, o corpo das cousas non desbotou en ningún instante as notas e atributos da cotidianeidade que contiña, senón que, levándoos consigo, soubo combinalos e contrastalos con outros de sentido oposto ou distante del, provocando que nesa nova unidade se manifeste e exhiba tanto o máis próximo e coñecido por nós mesmos coma un sinfín de matices e manifestacións

próximas ó máxico, ó irreal e mesmo ó onírico, incitadas polo encabalgamento, o cruzamento obxectual ou a transformación formal dun deles, sufrida talvez por un cambio de contorno ou emprazamento, e provocando así a apertura dun mundo imaxinario dende e ante os ollos do obxecto.

A funcionalidade das cousas, en cambio, dispouse, desenganouse da rede obxectual. A peza artística dará comezo a un novo percorrido, e estará disposta a atravesar espazos ata entón intransitados, no interior dese territorio limítrofe anteriormente anunciado. O obxecto, de feito, deixou de ser útil, de estar ó servizo do noso uso, anque paradoxicamente nos fale en todo momento do seu pasado práctico, co que convive na interioridade da súa memoria. Unha nova vida ábrese treito alí onde criamos que xa nada podía existir. Pero se alí a funcionalidade do obxecto nos dá as costas, este non deixa de comunicarnos, con voz insólita, o descubrimento da súa propia presenza e a experiencia da súa persoal traxectoria da que somos cómplices, xa que a nosa mirada, forzosamente atenta, persegue e escudriña o decurso do facer da peza en cuestión, que, dende entón, tamén é o noso.

Pero diríamos ademais, entre estas palabras, que a seducción da creación obxectual de Joan Brossa prodúcese en base á ironía que alberga. Estamos convencidos de que non nos sería suficiente o alto nivel de resultado que o poeta obtén trala fusión por contraste de dous ou máis elementos coñecidos ou de uso común, nin o arrastre que en ocasións nos provoca en dirección a certas paraxes imaxinarias que desexamos e temos ó mesmo tempo. Botaríamos en falta un punto de arrinque, de inflamación fulgurante do noso cerebro e dos nosos ollos, para que a obra brillase con todo o seu esplendor e nos provocase a caída e o abandono, sen ser xa quen de ofrecer resistencia ningunha, nese espazo que descoñecemos e que, sen dúbida, está contido na poesía obxecto de Joan Brossa. Se a verosimilitude dos seus enunciados obxectuais, constitúe e dá forma ó fundamento preciso para o exercicio do irónico, a dicción sen dicción evidente dos mesmos constrúe a súa estrutura. E así, perante unha peza do poeta catalán, topámonos ante ese *sentido do sensentido* –que diría Philippe Sollers<sup>2</sup>, que nos abre as portas, subitamente, a ese máis alá da norma convencional, a ese desvío do centro, alí onde a contradicción sobrevive. E é precisamente a existencia desa afirmación e negación reunidas nunha globalidade irresoluble, a que contaxia e contamina as nosas propias contradiccións, das que, anque queiramos, nunca poderemos evadirnos. Deste xeito, a operación de afección mimética que se produce provócanos ese sobresalto, arriba indicado, que ten unha trama que precisamos resolver e descifrar, feito que nos produce, como resultado, a manifestación do humor; dese humor que acompaña, xa dende o inicio do percorrido, a nosa particular observación da poesía obxecto que tratamos.

Dende alí o receptor, ó longo da súa traxectoria, síntese aludido por aqueles obxectos de uso común que atopa ó seu paso, ausentes de funcionalidade e engarzados con outros, pero que, de xeito instantáneo, remítelo a aqueles útiles que a diario manexa no seu propio hábitat, ou a outros que, excluídos do seu trato directo por unha ou outra causa, dispoñen dunha existencia sobradamente coñecida no medio social no que vive ou viviu o suxeito. É isto unha das principais causas que defendemos como

---

2. Philippe Sollers, *Visión en Nueva York*, Barcelona: Editorial Kairós, 1982, p. 129.

incidentes, como incorrentes socialmente, por parte da poesía obxecto de Joan Brossa. Non é que o receptor faga seu o obxecto; é que, sobre todo, este último consegue transformar e transfigurar os utensilios comúns do receptor en algo distinto, merecendo así unha atención e percepción que ata entón nunca lle foran asignadas dende o suxeito. O obxecto común, alterado dese modo, exerce unha atracción muda dende a súa potencialidade de saberse transmutable en obra artística. A relación que se establece con estes deixa á parte, parcialmente, o exercicio de dominio e manipulación habitual dando paso, non sen certa expectación e inquietude, a un trato de maior afluencia e introspección. E así, todas aquelas cousas coas que convivimos se transforman en propostas, en invitacións a unha práctica xeneralizada de creatividade, que ata entón considerabamos allea ó noso propio contorno. No noso persoal facer prodúcese entón unha volta, un xiro, tratando de ver o que ata ese momento nunca viramos. A nosa existencia deixa de ser a mesma dende o momento en que sabemos que todo aquilo que tocamos se volveu elástico e maleable; e, todo aquilo que nos era máis cotián deixa de selo de pronto, aberto polos catro costados e instándonos a que descubramos, no interior particular de cada un dos seus corpos, ese lado máxico que, oculto, aínda non soubemos atopar.

Pero a aproximación ó obxecto, para Brossa, non se leva a cabo mediante a análise nin a teoría. Se neste escrito así o facemos, será para motivar a comprensión dos mecanismos empregados nas operacións constructivas brossianas, e así, dese xeito, conducírnos por unhas vías e conductos que deberemos saber decolorar e dasfacer máis tarde, co fin de descubrir, dende a encrucillada, novas sendas que conduzan ó encontro do utensilio en trato. Para Brossa, o achegamento ó obxecto "se realiza guiado por un impulso interno"<sup>3</sup>, por un desexo non consciente, por unha atracción flexible que estaría dirixida e conducida, diríamos, pola casualidade dun encontro que, á marxe da continuidade lóxica, introdúcenos na área do *objet trouvé* surrealista, alí onde o exercicio do *azar controlado* non está ausente. Se recolleramos as palabras de Umberto Eco afirmariamos que

el aprovechamiento del azar posee carácter de genuíno acto formativo cuando el reconocimiento no es arbitrariamente subjetivo, es decir, cuando encontrar un guijarro como posible obra de arte quiere decir ver en sus líneas formativas analogías con determinadas constantes estilísticas de un determinado arte de un determinado período<sup>4</sup>.

Non doutro xeito vemos a operación realizada por Brossa na creación do seu primeiro obxecto, *Escorça*, en 1943. Nel, ó noso parecer, certa afinidade co informalismo determina a canalización da orde do azar no proceso de elección do mesmo. Non embargante, o *impulso interno* de aproximación a este non está ausente de marcados indicios de espontaneidade creativa, que se difuminan e dilúen cando o exercicio do racional intervéen con maior intensidade na selección do obxecto. E así, cuarteado o dominio da razón, dábase paso a un quefacer coñecido e descoñecido ó mesmo tempo, alí onde o ilimitado dispoñía dun horizonte escurecido e cheo de

3. Alfonso Alegre, «Joan Brossa: azar y esencia de la poesía», *Rosa Cúbica*, 5, Barcelona, Decembro 1990, p. 11.

4. Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 190.

sinais que indicaban, sen a penas quere-lo, certas vías da elección a seguir. «El mensaje, sea como sea, debe salir del interior»<sup>5</sup>.

Na orde das operacións practicadas polo autor, Brossa fálanos do exercicio de pulido da peza escollida. O obxecto ou obxectos acotados precisaban habitualmente ser expurgados de aditamentos e anécdotas. O contaxio directo do receptor así o esixía, neste noso universo infectado de rizados e engadidos innecesarios. A vontade de eliminación do gratuíto, de todo aquilo que puidese ser un obstáculo ou embozo da canle comunicativa co outro, do que puidese favorecer o desvío ou a senda secundaria da información transportada, era imprescindible na práctica creativa de Brossa. Un poema obxecto debía dicir, talvez dende múltiples bocas, dispoñendo de varios enunciados simultáneos, pero a súa fala non tiña por que sufrir ningún tipo de reverberación ou refracción que entorpecese a captación do sensentido da súa dicción.

O enfrontamento entre dous obxectos, a aproximación espacial de dous corpos singularmente opostos, anunciaba Pierre Reverdy, era quen de provocar un chispeo, un curtocircuíto entre eles. O produto resultante adquirirá entón unha forza e vitalidade que non existía en cada unha das pezas cando estas eran consideradas de forma illada. Inesperadamente, os territorios de cada un dos compoñentes interprétanse e fusionan nun novo espacio, común a ambos, que nos abre ante os ollos dende a súa alteración novidosa, cunha estrañeza que alcanza ó mesmo obxecto, o cal parece pedirnos que formemos parte activa da súa propia resolución. A observación de *L'ou del caos*, unha peza creada no 1988, fará que nos introduzamos nunha dimensión que abraza dúas áreas contrapostas: a primeira delas orgánica, supostamente conxelada e arruinada no seu potencial xerminativo e formador de vida; a segunda mecánica, artificial, da que tan só podemos percibir un detalle, precisamente aquel que permite poñer en funcionamento a maquinaria imaxinaria embutida no obxecto primeiro. A unificación de ambos nun só fai brotar, visualmente, varias imaxes contrapostas. Nunha delas, natureza e artificio mostran a súa oposición, ancorados un noutra e viceversa, pero escondendo a verdadeira esencia do que permanece oculto entre os indicios que os delatan; por outra banda, a dureza da chave contrasta coa fragilidade da casca do ovo, que mostra a ferida aberta provocada pola violenta conxunción obxectual. A engranaxe viva permanece muda, habitante da totalidade do espacio velado ós nosos ollos, pero, desexoso de entrar en movemento, róganos sen dubidalo que accionemos a manivela que ostenta, co fin de axudarlle a resolver o seu propio enigma. Sen embargo todo queda en suspenso, nesa espera imaxinaria de difícil desenlace. Tan só quedou un pequeno punto luminoso, fulgurante, producido polo dobre contraste, pero cunha luz que só outorga claridade a unha parcela mínima dese novo contorno descoñecido e simultaneamente misterioso.

*Dau rodó* expón doutro modo o seu antagonismo. Sobre unha superficie perfectamente esférica vemos esvarar a numeración propia das caras dun lado, dos lados desa forma cúbica, universalmente coñecida e amplamente empregada para o entretenemento e o deleite. E anque a peza queda unificada pola idea do xogo, enfronta, pola contra, tanto o carácter formal dos obxectos orixina-rios coma as

---

5. *Catálogo. Brossa. Poemas objeto e instalaciones*, Huesca: Deputación de Huesca, 30 xaneiro ó 12 marzo, 1992, p. 21.

peculiaridades de mobilidade propias de cada un deles. Se a imaxe cúbica foi absorbida e dominada pola esférica, esta última non puido eludir as pegadas numéricas características das caras do dado. O produto da conxunción decántase dos elementos primixenios, deixándonos tan só o rastro do seu olor ou talvez o seu perfume. Deste modo, a esfera densa encadea unha serie punteada que, sabéndose obrigada a deterse bruscamente, déixase arrastrar e conducir en permanente movemento, anulando a súa función. A negación e a ironía volven darse a man, ofrecéndonos un resultado que, sen deixar en certo modo de ser o que mostran, persegue outra dirección.

O contraste obxectual evidénciase sen dúbida ningunha, en moitas outras pezas de Brossa. Percorrendo algunha delas como *Futbol*, *Contes*, *Travessia*, *Nupcial* ou *Insectari*, poderemos observar, en abano, toda unha serie de variantes de oposición. Se na primeira, a área da alimentación imaxinaria infantil infecta, fai seu e califica o volume amolecido e tenro dun balón de regulamento, en *Contes*, a seriedade dunha máquina de escribir envellecida contraponse ó carácter festivo, fragmentado e fráxil dun feixe de serpentinas de cores que, a pesar de estar atezado e ameazado nas entrañas da ferramenta, danza no outro extremo a súa narración muda.

*Travessia* expónse doutro xeito. A dureza, opacidade e agresividade do ferro enfróntase á fragilidade, transparencia e suavidade dunha copa, a cal, abandonando a súa funcionalidade perdida, reforza a súa oposición abrindo desmesuradamente a súa única boca verticalmente, negando dese modo a evidente horizontalidade do cravo que a ensarta. E se en *Nupcial*, facendo clara ostentación das súas diferencias, os espazos do adorno e da captura ou apresamento se mostran formalmente enlazados e nominalmente determinados pola forza da segunda peza, en *Insectari*, a claridade da fala exposta por medio das súas notas vocálicas, permanece fixa, ensartada e cribada por finas agullas, opoñéndose á mobilidade grácil que lle é propia; e, denunciando como obxecto, se lle impide retomar o carácter efémero da súa persoal articulación.

Pero non podemos deixar este escrito, sen engadir a principal característica que delata en Joan Brossa a súa vontade e decisión de colaborar na construción da práctica artística interdisciplinar. Referímonos ó insistente emprego polo autor dos tropos ou figuras retóricas utilizadas en literatura, e moi especialmente no discurso poético, que, arrincadas da superficie cha do papel, son conducidas e invitadas a participar na combinatoria obxectual que tratamos. Non doutro xeito nos achegamos á peza *Camí*, na que, metonimicamente, a palabra que designa o espazo a percorrer e incluso o mesmo percorrido, é trazada manualmente sobre un dos útiles que empregamos para a realización da travesía. Igualmente percibimos un exercicio de transnominación nos poemas *Senyor*, *Faroner* e *Cinema*. No primeiro deles a metonimia dilátase, aceptando a asociación dun novo obxecto indicativo de irreflexión e automatismo, que ironiza ó conxunto. Xa noutro lugar, *Faroner* traslada a súa nominación á conxunción entre un globo ocular que taponas levemente a embocadura dunha botella de vidro ennegrecido; obxectos que, de maneira directa, evocan formal e semanticamente o título da peza. Algo equivalente prodúcese en *Cinema*: a sínecdoque dunha cinta de celuloide abotóbase a si mesma, creando un circuíto pechado sen principio nin fin, que atravesa os ollos e o cerebro imaxinario dun atento e reincidente espectador co que garda estreita relación e simpatía.

O feito de asumir só unha parte dun obxecto ou dun feito en lugar da totalidade do mesmo, atopámolo de igual xeito no poema *Editorial*: un grupo de letras translúcidas e esvaídas móstranse atrapadas e apreixadas na súa mobilidade por un pesado bloque de moedas que, suplantando o título da peza, determinan e fixan a posición dos signos de escritura.

A semellanza plástica existente entre os signos plasmados mecánica e manualmente sobre a cara e o reverso da cuberta metálica dunha botella de cervexa, xunto á imaxe formal dos astros contidos e englobados baixo a denominación de *Celeste*, fai que observemos a peza dende o prisma do analóxico; feito que facemos extensible a *Partida*, mergullada neste caso baixo o hábito da semellanza literal e da paronomasia, dado que o nome designa con exactitude tanto a fragmentación do taboleiro de damas coma o xogo mesmo. E se a analogía visual a vemos manifestarse de novo na dobre curvatura pechada e elíptica de *O de Ouera*, tamén é sinalable a coincidencia literal do signo ou, emprazado no inicio da segunda palabra e, polo tanto, contida nesta, tal e como vén a exteriorizarse matericamente no poema obxecto. Finalmente, no interior do territorio da combinatoria determinada polo analóxico, expoñemos a peza *Claus*, que abarca na súa pobreza repleta de suxestións e evocacións, tanto a semellanza literal coma a plástica.

A repetición dun mesmo elemento dá forma a un novo engarzamento obxectual nas operacións constructivas brossianas. A duplicidade dunha cousa provoca a perda de singularidade que o obxecto único contiña. O útil intruso interfírese na área do primeiro, desafiante do seu dominio, anulando e anulándose a si mesmo ironicamente, provocando deste xeito a morte da súa propia funcionalidade. O resultado, que se presupuña especular, cambia de cara diante da reconciliación de ambos, dando por conclusión o produto da reunificación dos dous nun só, o cal, mostrándonos os papeis do seu novo oficio, sorrinos abertamente. Así atópome diante das pezas de Joan Brossa, cun título que as define como *broquet amb broquet i Plat de plat*.

Dous obxectos, de funcionalidade equivalente, aceptarán de bo grao a interdisolución dun noutro sen deixar rastro matérico ningún do seu contaxio, como se sempre existisen xuntos, unificados, tal e como descubrimos no poema obxecto *Agulla clip*, cun brazo, previsto dunha delgadeza corpórea idéntica, que nos parece que contén un tempo de duración simpático, alleo a límites temporais.

Noutros casos vemos que a función do útil colócase cabeza abaixo e permanece invertida. *Lectura* así o demostra, exhibíndonos as páxinas en branco dun volume aberto, ausente de calquera indicio ou nota de escritura, cos seus ollos entreabertos, resaltados por un antefaz escuro, que incorpora e engade notas de misterio á súa ilexibilidade manifesta.

Unha nova operación consistirá en suprimir o espacio entre dous obxectos, aproximándoos ata o seu contacto e articulación, dando forma en ocasións ó extravío da funcionalidade dos mesmos. Este feito podémolo observar tanto na peza *Blanc* coma en *Llengua de martell*, nas que o nome dun dos útiles exerceu o seu dominio sobre o segundo, anulándoo na denominación do conxunto obtido.

Pero ás veces é a funcionalidade dun só dos compoñentes a que queda diluída. Así ocorre en *Escorreplats*, onde a *intención* dun deles se mantén invariable, anque

choca e se enfronta coa negativa do outro a deixarse facer. Este caso preséntase tamén en *sense atzar*, anque aquí é un dos obxectos o que impide o exercicio do outro, negando a súa liberdade de movemento e xerando, polo tanto, unha imaxe de opresión e subxugación baseada na articulación que se orixina.

E rematamos falando de dúas pezas nas que observamos que a asociación nace agora do encontro de unidades cunha actividade e emprazamento que se descobre habitualmente situado en áreas próximas entre si, e que axiña vemos engarzadas, parecendo esquecer a súa peculiar profesión, e mostrándonos, pola contra, o seu novidoso achado. Os seus nomes: *Música e Poema objecte*, tralas que desviamos a mirada que dirixiramos atentamente cara a esta forma de composición obxectual que emite con elocuencia, entre a greta dos seus corpos, un discurso entrecortado e ininterrompido de ideas poéticas.

Bartolomé Ferrando  
Facultade de Belas Artes  
Universidade de Valencia