

## Parlar Brossa.

### Aproximacions

a Ἰ᾿σθησις

del poeta

Joan Brossa

Pedro G. Romero

Mig emboscat entre ginestes –una selva pobra d'alzines i olive-res–, rústic, en plena natura, Brossa taral·leja malament el *Sigfrid* wagnerià per invitació d'Antoni Tàpies. «Parlant de Joan Brossa –que ha sigut el meu gran amic de sempre i malgrat que ell és d'una extracció social molt diferent de la meva–, és un home que no té una gran cultura, no té una gran erudició, millor dit, però en canvi ha sabut captar tantes coses essencials...» Així l'he vist en unes imatges que recupera el documental *Brossa, poeta transita-ble*, dirigit per Manuel Arranz i Soledad Gomis per a Televisió Espanyola (2016). Antoni Tàpies parla del seu amic i de la dis-tància de classe social que els separava, i remarca, amb admira-ció, el valor de la seva poesia i el seu coneixement de les coses, el valor enciclopèdic del seu saber, la capacitat d'entendre el llenguatge radical de les avantguardes. D'ell, de Joan Brossa, que era pobre de solemnitat, que no tenia mitjans per fugir del sufo-cant ambient del franquisme, del menyspreu del català escrit, del menyspreu del gest últim de la poesia. I ho puc repetir ara, amb les proves de l'enregistrament audiovisual, ja que, efectivament, el mateix Antoni Tàpies m'ho explicava de viva veu el 2006, mentre passejàvem entre bastides a «Comunitat», un dels espais de l'exposició del projecte que l'Arxiu F.X. presentava a la seva Fundació amb el títol *La ciutat buida*. Perdonin la meva memò-ria, les meves notes i la transcripció que en faig; les seves parau-les eren una cosa així: «Aquest món d'escales i paletes, sí, a Brossa li hauria agradat molt. Saps? Em continua sorprenent la seva intel·ligència. No era ni tan sols un obrer; no arribava ni a treballador assalariat. I des d'allà baix», assenyalava a terra des de dalt d'una bastida al segon pis de la Fundació Tàpies, «va emergir i ens va parlar a la cara, amb el seu tuteig descarat i la

seva mania pels ous i la truita. Un poeta del poble, sí, de les classes populars. És el poeta més radical que ha donat la llengua catalana.»

Ens proposem, doncs, revisar l'obra completa de Joan Brossa, el gran poeta català. Una obra en gran part visual, en gran part performativa, però l'obra d'un poeta. Pot semblar una obvietat reconèixer en Brossa un poeta, però crec que cal subratllar-ho, sobretot, per la seva «manera de fer», per la seva *poiesis*, per la seva «manera de veure» (αἴσθησις). Cal remarcar que la identificació entre estètica i poètica, entre una *esthesis* i una *poiesis*, no és només una actualització del clàssic *ut pictura poiesis*, sinó que defineix millor el treball de Brossa, la seva manera de fer, que no pas qualificar-lo de poesia visual, conceptual o visiva. *Manera de fer* i *manera de veure* identificats com la mateixa cosa: és el mateix sentit, la mateixa vibració de l'aire, tant si la recull la vista com l'oïda. En Brossa es manifesta amb contundència una identificació premoderna entre «poesia» i «pintura», fins a tal punt que la seva obra esdevé una pedagogia exemplar d'aquest «fer» amb què opera l'art a principis del segle XXI.

I cal entendre aquest «fer», la seva veu original, la seva procedència, no només per l'idioma, sinó també pel lloc des d'on es parla. No es tracta de sociologia, esclar. La poesia és una forma particular del fer, del dir. I la veu del poeta no només depèn de l'aparell fonador; les condicions polítiques i econòmiques també són cordes vocals. S'ha d'intentar recuperar la funció del «poema Brossa», restituir la potència a uns enunciats sovint ofegats per la pàtria, el mercat i l'acadèmia. «Descolonitzar Brossa», deia Maria Salgado. Tot i l'enigma que amaga aquesta tasca, sí que hi ha alguna cosa d'això: remenar, revolucionar la lectura de Brossa perquè no s'acabi convertint en llengua morta, objecte de museu o monument nacional. Brossa –el mateix poeta ho explica donant les gràcies a Odín– va sortir viu de la guerra; només un petit fragment de metralla el va ferir a l'ull, com a Wotan. «Com a Wotan, la sapiència em costà un ull de la cara.» Només això, continuar encoratjant una poesia bòrnia, una manera de fer que va sobreviure a la guerra.

## LA GUERRA

Travessa un burgès vestit de capellà.  
Travessa un bomber vestit de paleta.  
Jo toco una terra ben humana.  
Travessa un manyà vestit de barber.  
Menjo un tros de pa  
i faig un traguè d'aigua.<sup>1</sup>

Des dels seus primers escrits durant la guerra civil espanyola, relata un combat a primera línia del front, prop de la Batalla de l'Ebre, amb el seu exemplar del *Romancero gitano* de Federico García Lorca –l'edició republicana del 1937– a la butxaca. La derrota republicana, el fragment de metralla que el va ferir a l'ull, el temps mort de la seva reeducació militar a les casernes de Salamanca, on se'l veu vestit de xinès entretenant els seus companys. Brossa surt de la guerra amb els trets ben definits del que serà la seva poètica. Insisteix, per exemple, a reivindicar Lorca, Alberti, Miguel Hernández, els poetes popularistes i –per què no dir-ho– populistes de la guerra. I no només perquè els llibres li servissin per seure o protegir-li el cul en accions de guerra. El populisme popularista –valgui la redundància– d'aquests poetes, la seva llengua senzilla i rima sonora, no era incompatible amb la imatge surrealista, el sonet i la sextina, l'experiment lingüístic, el grafisme visual, el cultisme erudit, la prosa biogràfica... En fi, amb l'ampli espectre de literatura que més endavant va conrear el mateix Brossa. El fet, però, d'haver-los llegit enmig de la guerra, durant les estones de descans al front o les sessions recreatives del Comissariat de Cultura de la 30a Divisió; d'haver-los llegit en veu alta, entre altres milicians, en castellà, barrejant-los amb cobles i auques en català, deixa una marca indeleble. Brossa ho repeteix constantment. Davant dels erudits i davant del periodisme de televisió: «Sí, ja m'agradaria ser un poeta com Lorca.» Quan Brossa parla de poesia parla de *poiesis*, però també dels rodolins que la plebs entén per poemes, amb la seva cantarella i les rimes consonants. Gairebé com un *repentista*, glossador o trobador. Els jocs de mans que Brossa feia tan sovint no són més que això: rimes sorprenents. La secularització de la paraula sagrada, de la llengua de l'Estat, de les instruccions del comerç són aquests romanços que el poble es va atrevir a fer. La poesia moderna va començar aquí, amb les llengües romàniques

<sup>1</sup> «La guerra», *Poesia rasa: tria de llibres (1943-1959)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1970, p. 175 (Cinc d'oros, 1).

També a la p. 210 d'aquesta publicació.

a la Provença, amb la llengua d'oc, amb el català, la rima, la parla fundacional. I aquest mateix fil de veu secular es manté en Brossa, el constitueix. Aquest començar a parlar rimant. El trobem en els seus poemes més populars i popularxers, i també en el seu bilingüisme entre les paraules i les coses.

En el camino de Sacromonte, motivado por unas palabras que habían tenido sus respectivas mujeres, riñeron Eduardo García Fernández, guarda acequero, y otro individuo llamado Ramos. Este último haciendo uso de una navaja de grandes dimensiones asestó una puñalada a Eduardo. Tiene una herida grave en el vientre.<sup>2</sup>

Un poeta en català en una època en què el castellà és hegemònic per imposició política. Quan parlo de bilingüisme en Brossa no em refereixo al fet que s'expressi en dues llengües. Es tracta d'ampliar el sentit de la llengua, de la paraula, no només parlada i escrita, sinó també actuada i visual. Més endavant veurem que Nicanor Parra defensava el mateix. Des del principi, per exemple, els textos en castellà apareixen en l'obra de Brossa com a cites, ready-mades, *détournements*, extrets de la premsa, dels discursos oficials o dels comunicats burocràtics del règim franquista. És una estratègia constant en la seva producció, que obre una bretxa profunda en la normalització de la poesia catalana des del modernisme. Obre un espai nou, el seu *coup de dés*, l'espai en què la poesia suma accions, imatges i objectes. Aquest exercici secular fundacional és essencial per entendre Brossa. Per plantar cara als que entenen la veu del poeta com una cosa sagrada: ah, la gran poesia, els grans demiürgs! Alhora que branda el seu català com a arma política, Brossa n'ha d'impedir la sacralització, la institucionalització, que es converteixi en una «veu policia». esclar, el castellà és la veu de l'enemic: la dels sermons i les prèdiques, les notícies de la borsa i els decrets del Boletín Oficial del Estado. La secularització de la llengua implica recuperar aquest caràcter primer del romanç popular que ja no és llengua d'Estat.

Pensem un moment, amb Giorgio Agamben, en aquest bilingüisme entre les paraules i les coses. El filòsof italià situa en el combat entre el llatí oficial i les noves llengües vulgars, en el debat entre la llengua del saber i la llengua de l'amor, entre el que és mort i el que és viu, el bilingüisme essencial de tota

<sup>2</sup> Fragment de «Tres poemes», *Vivàrium*. (Cara i creu, 17). Versió completa a la Barcelona: Edicions 62, 1972, p. 40-41 p. 340 d'aquesta publicació.

paraula humana. El que constitueix el pols poètic de Brossa és la repetició d'aquest combat, aquesta batalla, a cada poema. Agamben ens recorda la figura del *discordo*, que en la lírica provençal i estilnovista componia «aquesta discòrdia babèlica, en la qual diverses llengües es penetren entre si i mostren d'aquesta manera l'íntim desacord de tota llengua amb si mateixa, el bilingüisme implícit a tota paraula humana».<sup>3</sup> Doncs és aquí on se situa Brossa, entre les paraules i les coses –ara també en el sentit que li dona Foucault en l'obra del mateix títol–, entre el català reivindicat i el castellà oficial del règim franquista, entre el català que es parla i se sent al carrer i el que escriu en cada poema, en aquest conflicte íntim, el del poeta amb la seva llengua, amb la necessitat d'inventar una llengua que és cada poema. Aquí el trobem i d'aquí surt cada gest, cada acció, cada teatre, cada imatge, cada tipografia, cada andròmina que funciona monstruosament com a poema.

#### PALMA DE MALLORCA

Best situation, view to the bay and to  
the wood. Rooms with all comfort,  
private bath, telephone in every room.  
Bar Service and Restaurant.

Beste Lage. Aussicht auf Hafen  
und Wald. Zimmer mit allem Komfort  
einschliesslich Bad und Telephon.  
Eigene Bar und Restaurant.<sup>4</sup>

Manuel Vázquez Montalbán deia que ell era un escriptor català que escrivia en castellà, de la mateixa manera que Kafka, jueu i txec, escrivia en alemany. Però l'estrangeria de Brossa anava per un altre camí. No hi havia possibilitat d'abandonar el català vernacle; no hi havia opcions biogràfiques ni educació que li permetessin el francès, com a Samuel Beckett, per posar-ne un exemple. L'estrangeria de la llengua és una presa de consciència del poeta quan s'enfronta al fet singular d'anomenar, encara que sigui només adverbialment, el que s'ha esdevingut i les coses del món. El dir del poeta sempre té aquesta disposició. Sap que s'ha anomenat milers

3. Giorgio Agamben: *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2016.

*cabell: triada de llibres (1957-1963)*. Pròleg d'Arthur Terry. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977, p. 403 (Cinc d'oros, 7).

4. «Palma de Mallorca», *Poemes de seny i*

de vegades aquest «bosc» o aquest «riu», però el poema sempre inaugura aquest dir. Ara bé, això no és gens solemne. No es tracta d'inaugurar pantans com fan els grans poetes patris cada vegada que assagen les seves elegies. Ja he parlat d'aquest rimar primer, de la cantarella consonant, de la tornada que encadena la «cosa» a la paraula del poema. Nicanor Parra (hi torno) parlava d'aquest moment de presa de consciència, del poeta i de la seva dicotomia, quan feia notar aquella estranyesa bàsica en qui, havent pogut triar el quítxua o l'anglès, continuava escrivint en l'espanyol dels colonitzadors. I van ser les imatges, els objectes i les coses que li van donar aquella estrangeria. Es tracta, doncs, d'habitar en un conflicte entre llenguatge i món, de manera que cada paraula sigui cada vegada original i vulgar, nacional i prostituta, llenguatge i cosa. Aquesta mateixa naturalitat i cultura, natura i civilització, és la que caracteritza el treball de Brossa. Les categories acadèmiques del poeta experimental, de l'innovador de la llengua, del pioner, no signifiquen res. Brossa és conscient que escriu després del dadà, després de la poesia concreta, de Fluxus i del lletrisme. El seu treball, el seu *fer*, és conscient del nou escenari de la poesia en el món, de les noves condicions que ofereixen la tècnica i la reproductibilitat infinita, del que significa rimar en el segle xx. No podem continuar repetint els eslògans que venen el poeta com un publicista de la novetat; no ho va ser mai, per més que sociològicament, a Catalunya, província d'Europa, molts dels seus poemes –lletres, imatges, coses– apareguessin com a novetat. El que Brossa fa és ser poeta; i aquest fet, radicalment, significa observar el nou desplaçament del poema més enllà de la semiòtica. No ens referim només a la polisèmia del signe, els nous mitjans de comunicació o el desplegament estructuralista del llenguatge; es tracta de saber que la poesia va més enllà dels fonemes pronunciats o els signes escrits, perquè el llenguatge ha contaminat el món i tot parla; tot pot parlar. Quan Brossa col·loca una *A* en el pa com si fos un entrepà –el mateix entrepà que en el còmic dona veu als ninots dibuixats–, no és un gest d'audàcia ni cap *boutade* avantguardista. Remarca la condició àmplia de la poesia en el món. Com el goliard que, expulsat del seu orde religiós, dedica les paraules de lloança a Déu per cantar el menjar i el vi. El Brossa que constantment escriu i reescriu el món ens assenyala, amb cada objecte poètic, amb cada acció, amb cada expansió del camp de la poesia, no tant la transgressió o l'ampliació de fronteres –tot i que això també hi és–, sinó una cosa més essencial: la manera de llegir els seus textos escrits, la manera d'escoltar la seva paraula, l'enllaç de fonemes en la seva veu.

El mot expressa  
conceptes i emet sons  
i també serveix per a comunicar idees  
i perpetuar veritats i mentides

Que potser ho indica d'alguna manera?<sup>5</sup>

Aleshores sí, l'exposició, la publicació, les accions, les conferències acadèmiques, la publicitat del projecte *Poesia Brossa*, des d'aquest entendre la paraula, l'objecte i la cosa en Brossa, des d'aquest entendre la seva manera de fer, la seva *poiesis*, només aleshores podem parlar i proposar alguna cosa. I, així, acotar bé i fins i tot iniciar una revisió total de la seva obra a partir de tres qualitats principals: l'oralitat, la performativitat i l'antipoesia: des dels seus primers llibres fins a les últimes indagacions plàstiques, travessant el teatre, el cinema, la música, les arts d'acció, els gestos en què va ser original. Cal advertir que aquest afany nostre de desmuntar categories acadèmiques (suites, poemes habitables, hipnagògics, poemes objecte, poemes-acció), d'esmicolar les taules de classificació, les taxonomies dels brossians, no és una mania ni una rebel·lia pendular ni una renovació dialèctica necessària. Davant la màgia i la política, Brossa reaccionava gairebé amb el mateix esbalaïment; davant el teatre burgès i el cabaret, amb la mateixa sorna; davant els cantables de Wagner i la gran música contemporània posterior al Schönberg jueu, amb la mateixa passió. Desdibuixar aquestes fronteres taxonòmiques, destruir el tesaurus Brossa és només un intent de restaurar la potència de la seva veu poètica.

La seva posició distintiva davant el surrealisme de Dau al Set pren partit per Miró enfront de Dalí. Dau al Set va representar un fre, més que no pas un accelerador, per a la paraula pròpia encunyada per Brossa; el seu gir materialista afí al desplaçament informalista de Tàpies i altres companys de viatge. Es pot establir un paral·lelisme entre el gir menestral, el retorn a la veu prosaica, a les expressions comunes, i la pintura matèrica de Tàpies, ja que afegir sorra a la pintura és gairebé la mateixa operació que adoptar la parla de la gent de carrer. La crítica a la mercaderia des del seu comunisme va impedir que fos assimilat per l'espectacle pop, tot i els jocs publicitaris, el desviament de les marques i la consciència que els girs conceptuals de la parla poètica no diferien tant de les noves

<sup>5</sup>. «Sense títol», *Ot*, Barcelona: Alta Fulla, 1984, p. 105 (Els entra-i-surts del poeta, 2).

invencions del capitalisme financer. El concepte poètic del llenguatge el va mantenir proper i distant alhora enfront del conceptualisme i la crítica institucional, d'una manera semblant a Marcel Broodthaers, amb les seves col·laboracions amb Pere Portabella i el Grup de Treball, i l'autoconsciència del lloc de la seva obra en les maneres de fer art de la segona meitat del segle xx. Finalment, la recapitulació del seu treball visual als anys vuitanta implosiona a partir de la triple exposició a les galeries Mosel und Tschechow (1988), La Máquina Española (1988) i Joan Prats (1989). També liquida el fetitxisme de la mercaderia, precisament per mimesi, exposant-se a l'aparador del reialme de la mercaderia, triomf del mercat espectacular; mostrant el símptoma, com fan Marcel Mariën i els surrealistes en aplegar objectes discordants –com la famosa unió del paraigua i la màquina de cosir de Lautréamont– i presentar-los com un poema per la rima dels seus significats. És exactament la mateixa operació amb la qual el capitalisme treballa les «coses», doblega la matèria, l'acumulació en imatges, la densitat de l'espectacle en una llauna de sopa Campbell o en un perfum de Dior. I Brossa no és sinó el botiguer, el dependent d'una vella ferreteria que, anacrònicament, se sorprèn dels monstres que són la nova mercaderia.

#### POU

La publicitat, de tant fer servir  
els superlatius, ha afeblit  
el llenguatge.

La majoria de mots  
que llegim als anuncis  
estan desprestigiats.

El llenguatge  
i la vida ja no es corresponen.

Un pou.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>. «Pou», *Rua de llibres (1964-1970)*.  
Sant Joan Despi: Ariel, 1980, p. 77  
(Cinc d'oros, 8).



La relació i llarga influència del brasiler João Cabral de Melo en el poeta català és un altre dels punts on se sustenta aquesta revisió de la poesia de Brossa. No es tracta únicament de la invitació a llegir els clàssics del marxisme, el gir social i polític de la seva poesia, la recuperació del vessant menestral del llenguatge, segons ha assenyalat el poeta Pere Gimferrer. El marxisme de Cabral de Melo no és un dels seus punts forts, tot i que es reivindicà una vegada i una altra pel que fa a Brossa. El gir cap a la condició material del llenguatge té a veure amb altres interessos, per descomptat materialistes, però de caràcter més sensual; una celebració de la vida i dels seus dons. Val la pena recordar que, per a Cabral, el castellà, el de poetes com Jorge Guillén i Gerardo Diego, era una llengua sòbria, austera; fins i tot en Lorca i Alberti hi troba aquesta eixutesa davant els excessos del modernisme portuguès, amb l'extrema musicalitat que la llengua assoleix al Brasil. Cabral de Melo era de Pernambuco i reclama per a la llengua l'estil directe i sec del *sertão*, que no es correspon amb els tòpics del tropicalisme i que, segons el poeta brasiler, troba el millor reflex en regions ibèriques, a Catalunya o a Andalusia, d'una manera diferent però amb un gir al pinyol i la pedra de la llengua, al seu refrec amb les coses del món. Aquest és el materialisme que Cabral insufla a Brossa, i no l'anàlisi marxista de la realitat. Estem parlant d'un ampli sistema de connexions: per exemple, amb el castellà de l'exili republicà, l'«Espanya peregrina» que va descriure José Bergamín, però també amb la tradició de César Vallejo i la seva extensió en el surrealisme peruà, amb les línies que marca Vicente Huidobro dins la poesia xilena, la tradició conceptual de la poesia mexicana a partir de l'empremta de Max Aub, la poesia concreta brasilera i la Internacional (amb majúscula) de la poesia concreta en general... Tot això conforma l'atles materialista que li obre Cabral de Melo. El gir social i polític de Brossa és una reivindicació pròpia, enmig del context de repressió franquista d'unes idees i d'una cultura, la catalana, en què Brossa pren un partit evident.

12 DE MARÇ DE 1951, A LES 11 DEL MATÍ

«La intentona logró un éxito inicial...»  
(De la premsa.)

La manifestació bolca  
i crema un tramvia.  
Reparteixen impresos  
i proclames per Barcelona.

Baixa

una manifestació que clama sense parar.  
Els comerços tanquen. Sí,  
a baix els feixistes!  
La policia és apedregada.  
Llancen per les finestres del Govern Civil draps  
impregnats de benzina.  
Es forma una altra manifestació.  
Marxen homes pel carrer.  
Han cessat les explosions.

A la dreta, l'impacte d'una bomba.<sup>7</sup>

Quan s'al·ludeix al tòpic de Cabral de Melo i el marxisme, cal tenir en compte un altre advertiment del poeta brasiler, molt contrari als llocs comuns que es propaguen sobre la seva relació i influència en Brossa. Els límits de la política i una concepció de la vida –Cabral de Melo pertany a aquesta saga enorme d'escriptors llatinoamericans que exerceix en el cos diplomàtic– que separa sempre el plaer sensorial de la vida de la seva instrumentalització política. «La política actua en el repartiment de les coses, no en la seva gestació»: aquest és el símil que Cabral de Melo aplica a les relacions entre la poesia i la política. La poesia és política, no en la seva gestació, sinó en la impressió, distribució i circulació. El treball poètic neix en una altra banda, fora de la *polis*, encara que les paraules també acabin construint les nostres ciutats. Això explicaria la relació de Brossa amb els partits polítics, la distància enfront de la militància activa que observen Carles Santos o Pere Portabella, un distanciament brechtia efectiu que el separa del poder, tot i ser conscient que de vegades el poder l'instrumenta-

<sup>7</sup>. «12 de març de 1951, a les 11 del matí»,  
*Antologia de poemes de revolta (1943-1978)*.  
Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 37  
(Els llibres de l'Escorpi. Poesia, 53).

litza. En els últims anys de la seva vida la dependència de Brossa de l'ajuntament socialista de Barcelona n'origina una relació complexa, però gairebé no té incidència en les paròdies elegíiques del poeta, en què els seus herois continuen sent, per exemple, Macià i Companys.

Seguint aquesta lògica, pensem en els poetes amb qui volem comparar Brossa. El mètode comparatiu ofereix la possibilitat de descontextualitzar-ne l'obra, una operació tan necessària com la de contextualitzar-la. El Brossa que proposem és sovint intercanviable amb les obres de Nicanor Parra, de Marcel Mariën, de Ian Hamilton Finlay, en una mena de joc o *trompe-l'œil*, ja que les similituds de les seves caixes d'eines són evidents. I la situació política d'aquests poetes i els seus contextos geogràfics també ho són. Curiosament, Marcel Mariën i Ian Hamilton Finlay també escriuen en situacions de discussió i exclusió política entre diverses llengües. Ian Hamilton Finlay en el context del nacionalisme escocès, d'on el poeta adopta un radicalisme polític evident, fins al punt de convertir *Little Sparta* –el lloc on vivia i creava la seva obra, a prop d'Edimburg (un jardí amb construccions, escultures i poemes emplaçats)– en un reducte, una mena de república independent. I també Marcel Mariën, való en el context belga, que tracta en molts dels seus poemes d'aquesta dislocació geogràfica i lingüística que significa Flandes, la doble comunitat lingüística dels belgues. En la seva correspondència amb Guy Debord hi al·ludeix en diverses ocasions, i també a la tensió que caracteritza qualsevol imatge que es pugui anomenar, com a mínim, amb dues paraules diferents. L'al·lusió es referia a certs manuals infantils en què apareixen il·lustracions com, per exemple, una vaca, amb les seves correspondències en francès (*vache*) i flamenc (*koe*), encara que també podria tenir relació amb el Magritte de *Ceci n'est pas une pipe*.

BOSC

Mot que l'al·ludeix.

BOSC

Be o essa ce<sup>8</sup>

<sup>8</sup>. «Bosc», *Askatasuna*. Barcelona: Alta Fulla, 1983, p. 42 (Els entra-i-surts del poeta, 1); «Bosc», *Askatasuna*, *ibid.*, p. 43.

A moltes d'aquestes evidències hi he arribat traslladant a l'obra de Brossa el concepte d'antipoesia desenvolupat per Nicanor Parra. El poeta xilè situava el naixement de la seva antipoesia en la reflexió sobre l'idioma: «Per què escriure en castellà i no en anglès o quítxua?» És una idea força; permeteu-me aquest *leitmotiv*, aquesta constant que ja sona a repetició. D'aquest interrogant neix la necessitat de fer explotar la normalitat idiomàtica de la llengua mitjançant l'humor, el llenguatge col·loquial, els sons, les troballes visuals, l'execució performativa, etc. Es tracta de subratllar sempre una certa estrangeria pel que fa a la llengua que és pròpia de cadascú. No és qüestió d'escriure en una altra llengua, sinó de fer explotar la normalitat semiòtica del sistema de signes que administra la pròpia llengua. Quan Parra i Brossa es van conèixer, arran d'un projecte impulsat per René de Costa, els va sorprendre la quantitat de llocs comuns que compartia el seu treball poètic. Parra va haver de repensar l'estatus dels seus objectes poètics, ja que de sobte va descobrir que Brossa havia aconseguit normalitzar una gramàtica d'aquesta manera de fer. L'objecte, en l'obra de Parra, sempre serà un signe intercanviable. L'ampolla de Coca-Cola es canviarà cada vegada que es repeteixi l'acudit o el poema: serà una ampolla nova, acabada de comprar al súper i no la que va ser motiu del poema el 1964, per posar-hi una data a l'atzar. I és també des d'aquesta consideració que cal entendre els objectes de Brossa i la seva desaforada producció a partir dels anys vuitanta. L'operació semiòtica prima sobre la fetitxització del material. Penso que l'objecció de Brossa és legítima. Assumeix els riscos entre el fet d'anomenar propi del poeta i la mercantilització del comerciant. L'operació de llenguatge entre l'objecte i la cosa esdevindria un simple joc d'artifici si no es produís aquesta resistència de la paraula a la matèria, i per dur-ho a terme, de vegades cal posar-se en evidència. L'obvietat del fetitxe porta implícita una crítica a la fetitxització. La cosa es fa paraula i es fa mercaderia. Visibilitzar aquesta operació comporta riscos, i el que fa Brossa és mostrar-ho, ensenyar-ho sense embuts, pornogràficament: exposa així, com si fossin el mateix, paraula i mercaderia; exposa la contradicció, el desacord de llenguatge que exigeix tota operació poètica. Tornem, doncs, a aquest desacord evident que té tota llengua amb si mateixa, segons Giorgio Agamben.

## UNES ESPARDENYES

Unes espardenyas valen 15 pessetes.

Unes sabates, 175.

Travessa un cotxe, amb ràdio.

Una unça de pernil val 3 pessetes.

Un paquet de cigarretes, 4'60.<sup>9</sup>

Per això, a partir de la recapitulació visual de la seva producció poètica a partir dels anys vuitanta, hem optat per situar l'obra de Brossa dins la constel·lació global d'aquestes maneres de fer poesia. Els poetes escollits són simples exemples d'un fer global més extens. D'una banda, en l'àmbit continental europeu, amb l'obra del belga Marcel Mariën, però també amb el lletrisme, Fluxus o l'escena concreta de Viena, per posar-ne alguns exemples. D'altra banda, en l'àmbit anglosaxó, amb l'escocès Ian Hamilton Finlay i la llarga estela que va des de Joseph Cornell fins als poetes del llenguatge. Finalment, en l'àmbit llatinoamericà, amb la poesia de Nicanor Parra i, com he apuntat, el vast territori de la poesia concreta brasilera, l'argentí León Ferrari i el mexicà Ulises Carrión. La tria de Mariën, Hamilton Finlay i Parra té a veure, per descomptat, amb el fenomen poètic de la mimesi. Sense conèixer-se en les seves diverses trajectòries, aquests tres poetes i Brossa mostren nombroses coincidències temàtiques i formals. És el que Erich Auerbach definia com la capacitat global de la poesia de donar una mateixa resposta als signes d'un mateix temps.

Cara  
mirall  
a cara.<sup>10</sup>

Per això, no sols cal fer una lectura de Brossa com a antipoesia. Ho enuncïàvem al principi: l'oralitat i la performativitat són al bell mig de la implosió del text poètic que condueix Brossa cap al règim visual, cap a la diferenciació entre el que s'escriu i el que es diu; que el porta a convertir-se en un poeta que busca també el registre popular i planer de la llengua catalana, que recupera la llengua dels treballadors i dels oficis i l'ús polític de la llengua. I, en conseqüència, la necessària teatralització de tota parla, de tot

<sup>9</sup>. «Unes espardenyas», *Poesia rasa: tria de llibres (1943-1959)*, op. cit., p. 184 (Cinc d'oros, 1).

<sup>10</sup>. «Sense títol», *Els entra-i-surts del poeta*. Barcelona: Alta Fulla, 1986, p. 17 (Els entra-i-surts del poeta, 4).

règim d'enunciat. D'aquí l'interès i l'ambició professional de Brossa pel teatre, per desconstruir el gran teatre burgès català, per experimentar amb els espais escènics, per l'aspecte cinematogràfic d'accions i paraules, la performance, l'acció, els happenings, ja sigui en la tradició culta que prové del dadà i el surrealisme o en la popular de la màgia, el circ o el teatre de varietats.

Un dels esforços més evidents a l'hora de dur a terme una relectura de Brossa consisteix a vincular l'oralitat i la performativitat a l'immobilisme establert per les convencions de la lectura llibresca, del teatre de butaca, de les diverses «caixes» amb què opera la institució museística. Per a Brossa la llengua es caracteritza per l'ús que se'n fa. No hi ha corpus teòric ni gramatical que posi límits al llenguatge. És en l'ús de la llengua on el poema pot ser efectiu. Per això, quan l'operació de relectura de Brossa es desenvolupa en l'àmbit institucional, sorgeixen problemes aparentment menors que constitueixen un repte i ens permeten repensar l'estatus expressiu de l'obra del poeta. D'una banda, pel fet d'enfrontar l'oralitat d'un poeta en català amb la traducció a altres llengües: anglès, francès, castellà. És en aquest exercici en què adquireix visibilitat la potència de la llengua dita, no només traduïnt-ne el significat, sinó també anotant les qualitats d'aquesta dicció, tenint en compte aquest *fer* particular i dialectal de la llengua. També per la performativitat d'aquesta poesia i el seu desglossament com a acció teatral. És obvi que els límits entre acció i representació són difícils d'establir, però la lectura que proposem exigeix, com a mínim, que es pertorbi la recepció estàtica de textos i documents. Davant el poema imprès, davant el document escrit o audiovisual, davant l'objecte, hem de provocar preguntes i qüestions incòmodes, alteracions normatives per recuperar l'ús de la llengua d'una manera efectiva, perquè es produeixi una altra vegada aquest *fer*, aquesta *poiesis* de la poesia de Brossa.

Has girat el full.<sup>11</sup>

Bona part de les tesis que exposem provenen del treball amb un equip creat expressament per a aquesta publicació (*Poesia Brossa*), una mena de comitè crític que secularitza, per dir-ho així, la recepció normalitzada de la poesia de Joan Brossa. Cal entendre *secularitzar* en un sentit ampli. No és que hi hagi una religió o un credo Brossa, però sí que és cert que sovintegen les lectures piadoses, els

<sup>11</sup>. *Ibid.*

exegetes que vinculen el poeta amb la seva llengua *a la manera* nacionalista, que converteixen el poeta en ostatge. Per exemple, jo escric en castellà sense creure que la meua llengua impliqui la pertinença a cap nació o cultura, i es tractava de demostrar que això es podia produir també en el cas de Joan Brossa; si més no, com a hipòtesi de treball. Han format part d'aquest comitè Isabel de Naverán, que ha treballat sobre la possibilitat d'actualitzar performances, coreografies i altres teatres d'acció, sobre la manera d'aconseguir que els anacronismes de qualsevol *reenactment* no caiguin en historicismes innecessaris ni es banalitzin per descontextualització; María Salgado, que ha partit de la noció d'una poesia que no distingeix propietats idiomàtiques, que no es comprèn sinó *performatejada* i que concep aquests processos d'alliberament de l'escriptura com una mena de descolonització de la llengua; i, finalment, Roger Bernat, que ha abordat la contextualització dels processos de creació, edició i presentació en l'espai públic de les obres de Joan Brossa, estudiant-ne els mecanismes de producció, excavant en les seves relacions socials i econòmiques, mostrant el potencial polític d'aquestes aparicions de la poesia en publicacions, llibres, teatres, ràdios, pel·lícules, televisions, exposicions, museus i fins i tot a la mateixa Fundació Joan Brossa. En tot procés de treball les tasques encomanades esdevenen una metodologia, una intenció de fins on es vol operar, fins on i des d'on es pot llegir i rellegir un poeta.

Les entrades del glossari que es reproduïxen en aquesta publicació són un bon testimoni de les seves aportacions i delimiten i enquadren les vastes pretensions en la lectura i relectura de la poesia de Brossa. I si subratllo les aportacions d'aquest grup divers de lectors no és només pels resultats, sinó perquè vull posar en relleu l'exercici de diversificació i ampliació gestual que tant Teresa Grandas com jo mateix hem volgut mostrar en aquest projecte. Incorporar la performativitat passava necessàriament per incorporar altres veus. Llegir pot ser un exercici solitari, però rellegir implica la col·lectivitat, una suma de temps i espais diversos. L'interès de Brossa pel teatre, per les convencions del teatre burgès d'actors i diàlegs i decorats de cartró pedra passa també per ampliar el nombre de veus que hi ha en la seva obra. La lògica de Fregoli, l'interès que aquest mestre del transformisme desperta ben aviat en Brossa, té a veure amb la necessitat de donar cabuda a moltes veus, moltes maneres de dir la seva poesia. Així mateix, aquesta amplitud de registres, des del sonet fins al poema d'acció, des del jeroglífic minúscul fins al monument grandiloqüent, té a veure amb la polifonia, amb la necessitat de donar un ordre coral, ampliat i polièdric, a l'expressió.

Filet amb patates 20  
Un anís 4  
Dos cafès 7  
Postres dos gelats 6  
Vi 12  
Servei 17,85  
La cartera.<sup>12</sup>

Per exemple, la identificació, gairebé a nivell de semema, que ha fet Roger Bernat entre els diners (cal recordar que Brossa va passar molt anys sense un cèntim a la butxaca, vivint dels amics i d'ocupacions diverses) i la paraula poètica de Brossa ens ha permès aprofundir en la circulació i l'ampliació de la seva poesia, de la seva veu poètica, al llarg del temps. El mateix passa amb Maria Salgado quan apunta al calc, a la calcomania, com a exemple del procediment en el qual Brossa agafa la realitat mitjançant la introducció d'una frase recollida a la premsa, la incorporació d'imatges o el mateix objecte poètic. Quan al·ludim a aquesta relació amb el calc i no, per exemple, amb el ready-made, podem situar millor el nivell de transparència i exposició de la seva obra poètica. I també és important entendre que, quan parlem d'un ordre performatiu, ens referim al gest teatral, emmarcat en una idea de teatre tradicional, *a la italiana*, on hi ha un moment de discontinuïtat en l'acció i les coses; i les paraules primer apareixen i després desapareixen. Tots aquests aspectes han estat rellevants a l'hora de considerar el *display* expositiu, i fins i tot per pensar la coincidència amb el «teatre» del mateix dispositiu general de *Poesia Brossa*.

#### ENTREACTE

##### *Homenatge a Pompeu Fabra*

Els mots corren a canviar-se  
de vestit. Baixen els telons, i les bambolines  
vénen de nou damunt els bastidors.  
Els subjectes, els verbs i els adverbis,  
ja vestits d'altra manera, tornen  
a escena. Resta un grup  
d'adjectius mirant pel  
forat del teló.

El poema següent ara començarà.<sup>13</sup>

<sup>12</sup>. «Sense títol», *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*, op. cit., p. 400.

<sup>13</sup>. «Entreacte», *ibid.*, p. 553.



Quan el 2007 es va presentar l'obra de Joan Brossa a *Un teatre sense teatre* –una exposició també produïda pel MACBA–, es va intentar unir una certa filologia documental amb l'actualitat de la seva poesia performativa. Joan Brossa no hi apareixia només com un pioner de les arts d'acció, des de les primeres vetllades poètiques de finals dels anys quaranta; es tractava, també, de rellegir la poesia de Brossa des d'aquestes qualitats teatrals i no dramàtiques (que són coses diferents). El teatre es converteix així en un dispositiu, un gestor fonamental a l'hora de llegir Brossa, ja sigui havent de capgirar el llibre per tal de seguir la nova direcció d'una estrofa, ja sigui mitjançant la introducció d'elements visuals o amb la proposta, des del poema, d'executar una acció quotidiana, un gest polític, un gag.

### ENTONACIÓ

Són tants els canvis que noto  
quant al que sento i al que veig,  
que si em recordo de tragèdies  
personals encenc una cigarreta  
i surto del poema.<sup>14</sup>

És interessant observar com subsisteix en els objectes i obres visuals de Brossa una connexió amb la paraula, amb allò que s'ha dit, una relació que de vegades prové d'una duplicitat d'arrel rousselliana o duchampiana, per atènyer-nos a la seva principal actualització, i d'altres una relació dialèctica, amb una profunda càrrega política amb efectes brechtians, en argot teatral, o benjaminians en la pràctica de les imatges. El fet de potenciar aquesta convivència de duplicitat i dialèctica en la seva poesia i en les pràctiques visuals, performatives i objectuals que la constitueixen permet la complexitat i, fins a un cert punt, l'actualitat continuada de la poesia de Brossa. I és el teatre, el mecanisme teatral, el que permet articular alhora aquesta qualitat de doble amb la dialèctica. No és gens sorprenent que bona part del teatre d'avantguarda posterior a la Segona Guerra Mundial s'hagi vertebrat en aquest sentit, articulant el parell Artaud-Brecht en moltes modalitats, combinacions i sentits. En el cas de Brossa, però, l'atenció a la duplicitat és potser més primigènia, arrelada en els primers gestos de la patafísica, en l'humor de l'absurd –especialment dels humoristes del 27, pioners en la dramaturgia del *nonsense*–, en els efectes que Raymond

<sup>14</sup>. «Entonació», *ibíd.*, p. 775.

Roussel va causar en els surrealistes, en Duchamp i en Cocteau. L'articulació d'aquesta essència del caràcter doble –la realitat lingüística del que passa en escena l'allunya de la ficció, de les convencions de qualsevol representació– amb la dialèctica, ja sigui d'origen brechtia o bé vinculada a les fallides del teatre burgès en el cas d'Ibsen o Txèkhov, com una manera d'articular idees, arguments, fins i tot l'acció política, és enormement original en l'univers brossià. I no només ens referim a les seves posades en escena. Per a Brossa, l'escriptura com a tal ja és una obra de teatre que posa en escena diversos palets, punts i comes de massa negra que, ordenats tipogràficament, componen la frase, però també l'escena: damunt la pàgina en blanc assaja una convenció enormement teatral. L'escriptura cal·ligràfica –agafem les rodones i majúscules tal com les traça ell mateix–, la impressió tipogràfica, les còpies editorials, en tot aquest procés bàsic de l'escriptura i la lectura del poema ja hi és continguda l'operació teatral.

## ÍNDIX

3 de febrero de 1937

ORDEN por la que se suprimen las fiestas de carnaval. (B. O. del E. núm. 108)<sup>15</sup>

Evidentment, el camí entre Mallarmé i Marx –la duplicitat i la dialèctica, en essència estem parlant d'això–, com va assenyalar João Cabral de Melo, és una de les vies principals de la poesia i l'art del segle xx. Mallarmé i Marx encarnen, segons Susan Buck-Morss, dues vies per corregir el projecte wagnerià d'obra d'art total, un altre dels grans subratllats del segle. Aquesta apel·lació humorística contínua, entre la filia i la fòbia, de Brossa a l'obra de Wagner és fonamental per establir-ne la poètica, la seva manera de fer, la seva *poiesis*, al capdavant. S'hi conjura l'essència del projecte brossià d'escriptura i també –per què no dir-ho– una de les fonts de malentesos pel que fa a l'obra de Brossa. Cal dir que l'origen genealògic de la poètica on s'inscriu Brossa es troba en el Mallarmé d'*Un coup de dés*. No es tracta només d'una arrel històrica, com ha escrit Agamben. Les preocupacions dels poetes del segle XIII que van formular la mètrica de la sextina i les del modern Mallarmé

<sup>15</sup>. Text escrit originalment en castellà.  
Joan Brossa: «Índex», *Rua de llibres*  
(1964-1970), op. cit, p. 135.

són les mateixes i impliquen assumir la bretxa que hi ha entre el llenguatge i la realitat com un obstacle insuperable, i fer operar el llenguatge amb una autonomia pròpia, atents a regles i configuracions pròpies i no només al reflex, eco o relació amb el món real. L'afició de Brossa pel cal·ligrama i la sextina, per exemple, aparentment formes antagonistes, aleshores queda totalment naturalitzada.

#### SEXTINA CONCEPTUAL

Cal escriure sis estrofes de sis decasil·labs acabades per un comiat de tres. Els mots-rima de la primera estrofa (que han de ser plans disíl·labs i amb preferència substantius) es repeteixen a cada estrofa, però en col·locació diferent i seguint un ordre preconcebut; respecte a la precedent, cada estrofa alterna els tres darrers mots-rima, col·locats en ordre invers, amb els tres primers, que segueixen un ordre normal; o sigui: cada estrofa, al primer vers, repeteix el mot-rima del sisè vers de l'anterior, al segon vers, el del primer; al tercer vers, el del cinquè; al quart vers, el del segon; al cinquè vers, el del quart; i al sisè vers, el del tercer. Al comiat es repeteixen els sis mots-rima, dos a cada vers, l'un a dins i l'altre a fora.

Ultra la troballa dels mots que fan rima (no es tracta d'identitats de terminació sinó de mots idèntics), evidentment existeix una certa analogia entre aquest gènere medieval i la música dodecafònica, escrita segons el principi serial descobert per Arnold Schönberg.<sup>16</sup>

Cal dir que Mallarmé actua, a més, amb admiració i rebuig –tots dos afectes alhora– per l'obra de Wagner, per la idea d'obra total que opera en Wagner. Mallarmé sap que aquesta operació, la presentació de l'obra d'art amb aspiracions d'abastar tota la representació del món, els ordres de totes les coses un cop s'enuncia –pensem en la tetralogia wagneriana–, pren de facto la realitat i esdevé el paradigma de les maneres de fer d'un temps determinat. Mallarmé, doncs, admirat i horroritzat alhora per la capacitat de l'obra d'art de totalitzar les representacions del món, davant la grandiloqüència d'aquesta operació –quasi feixisme si parléssim

<sup>16</sup>. «Sextina conceptual», *Sextines 76*.  
Barcelona: Curial, 1977, p. 16-17  
(Llibres del Mall. Vària).

en termes polítics (i aquí no em refereixo gens, o gairebé gens, a la mitologia que emparenta Wagner amb la ideologia nacionalsocialista)–, ofereix la possibilitat d'un altre món, igualment representat en la seva totalitat però ja no un a un, sinó mitjançant fragments, restes, derelictes, esberles, estrips, fòssils que en mostren els buits, els espais en blanc, els obliterats, mera potència d'allò que podria ser, i de cap manera la seva representació absoluta.

### EN ELS SEUS TRETZE SÓN TRETZE

Richard Wagner va néixer l'any 1813.  
Un tretze de març va estrenar *Tannhäuser* a París.  
Va estrenar la *Tetralogia* un tretze d'agost.  
El matrimoni amb Còsima va durar tretze anys.  
Un tretze de gener va acabar *Parsifal*,  
i l'estrena a Barcelona va ser el trenta-u de desembre de 1913.

Va morir el tretze de febrer de 1883, tretze anys  
després de la declaració de guerra amb França.  
I si sumem les xifres de l'any del seu naixement  
ens donen tretze com a resultat.<sup>17</sup>

Aquí s'entén el fervor wagnerià de Brossa. És en aquesta lògica del fragment mallarmeà on s'inscriu l'obra de Brossa, a contrapel, amb un sentit gairebé folklòric del wagnerisme, lligat històricament a les societats catalanes que s'identificaven amb l'obra de Wagner amb una força populista inusitada. Les societats wagnerianes que van començar a aparèixer des del 1862, l'any en què es presenta la «Marxa triomfal» de *Tannhäuser*, van imposar el seu gust quan les grans institucions musicals com el Gran Teatre del Liceu, dominades predominantment per l'aristocràcia i la gran burgesia, encara preferien les formes italianitzants i *bel cantistes*. Després, certa burgesia s'apodera del wagnerisme i l'utilitza per tenyir culturalment la seva pròpia ideologia nacionalista. Pot semblar anecdòtic, però en tenim un exemple en la versió operística i postwagneriana de *Terra baixa/Tiefland*, l'emblemàtic drama rural d'Àngel Guimerà, amb música de l'escocès Eugen d'Albert, que es va acabar nacionalitzant alemany per una cultura que admirava i considerava superior a l'anglesa. L'òpera, amb el temps, es va convertir en una de les obres

<sup>17</sup>. «En els seus tretze són tretze», *El dia a dia (1988-1992)*. Barcelona: Edicions 62, 2007, p. 132 (Poesia, 109).

preferides de les elits nazis de Viena, a l'època en què Àustria estava annexionada a Alemanya. De fet, després de la Segona Guerra Mundial, l'òpera es va veure afectada pels programes de desnazificació a Alemanya i Àustria. Molt abans, el 1910, s'havia estrenat al Liceu en plena eufòria wagneriana. Podem entendre aquesta anècdota gairebé com una al·legoria. Posa en evidència, d'una manera abrupta i nua, les contradiccions internes que amagava aquesta passió populista, fins i tot llibertària, per Wagner a la Catalunya de principis del segle xx. Però és dins aquest corrent, dins aquest arrauxament popular de primera hora, on Brossa es torna profundament wagnerià. És el Wagner de les societats musicals, les corals populars, el que sona interpretat per una cobla de sardanes, el mateix que evocàvem al començament d'aquest text, onomatopèicament interpretat per Brossa (que havia nascut al carrer de Wagner de Barcelona). Cal tenir present aquest desplaçament de l'univers wagnerià en el poeta per entendre també la seva operació en contra, l'expressió mallarmiana que encarna Brossa. Ho fa amb la mateixa fragmentació, amb la mateixa posada en potència però des de baix, des d'un gest que es produeix arran de terra. És des d'aquesta veu menestral, popular i treballadora que és wagneriana i que, precisament, pel fet d'estar trencada, precaritzada i derrotada, no pot fer amb l'obra total wagneriana sinó el mateix que va fer Mallarmé: reduir-la a la mera potència.

### COSMOGONIA

Estirava lleugerament la cuixa  
i me la posava entre les cames,  
i la seva cama esquerra la  
posava al damunt, per fora  
de la meva cuixa dreta.<sup>18</sup>

Però, ¿potència de què? Bryan Magee<sup>19</sup> observa que rere el desaforat culte a Wagner sovint s'hi amaguen personalitats hiposexuades, poetes complexos a l'hora de resoldre problemes de comunicació i afecte, que troben en els embriagadors passatges musicals de l'alemany un estímul, una via d'escapament prou «elevada» per a la seva sentimentalitat. No pretenc continuar amb psicologismes que abarateixin el que vull dir. L'argument central de la poesia de Brossa és, efectivament, la mateixa poesia. No li cal, com als poetes provençals,

18. «Cosmogonia», *Poemes civils*.  
Barcelona: RM, 1961, p. 95.

19. Bryan Magee: *Aspectos de Wagner*.  
Barcelona: Acantilado, 2013.

com la Beatrice del Dant o la Laura de Petrarca, una estimada, una figura gairebé metafísica que protagonitzi les aventures i envits amorosos del llenguatge. L'amor a Catalunya, per exemple, la defensa política que en fa i els clams per la seva dignitat, la llengua i la independència política, ho són, en realitat, pel llenguatge, per la poesia mateix. Això no li treu cap mena d'eficàcia política; de la mateixa manera que Beatrice va configurar la nostra idea de l'amor, la Catalunya evocada per Brossa viu plenament la construcció del seu ésser, el seu reconeixement cultural, la seva emancipació política. No es tracta d'una ficció ni de la construcció d'un miratge; no és això. És un *fer* del llenguatge, el *fer* de la poesia que sap que la paraula i el món no coincideixen i en aquesta no coincidència s'hi desenvolupa el potencial. El poeta sap que hi ha una impossibilitat, una esquerda entre el llenguatge i el món i, conscient d'això, recorre a tota mena de procediments, formes col·loquials, formes no normatives, fins a un cert punt oblidades per l'acadèmia i la gran literatura, per saltar-la. És interessant remarcar que Brossa se serveix de molts dels procediments avantguardistes (*ready-made*, còpia fotogràfica, *détournement*) per amplificar les relacions del llenguatge amb la realitat. Crec que és en l'ús bastard d'aquests procediments i en les fonts del llenguatge col·loquial, vulgar, els acudits populars, la gestualitat exagerada del parlant del poble, les convencions, tics i afegitons de les classes treballadores allà on Brossa ha ampliat les capacitats del llenguatge.

#### PASSA UN OBRER

Passa un obrer amb el paquet del dinar.

Hi ha un pobre assegut a terra.

Dos industrials prenen cafè  
i reflexionen sobre el comerç.

L'Estat és una gran paraula.<sup>20</sup>

<sup>20</sup>. «Passa un obrer», *Em va fer Joan Brossa*. Pròleg de João Cabral de Melo; dibuix de Joan Ponç. Barcelona: Cobalto, 1951, p. 46 (La calle desierta, 1).

Brossa, escombraries, *junk*. Recuperar el llenguatge planer, menestral, el que parla la gent. Sí, la gent parla amb barret i sense barret, ageganta una *A*, diu una bombeta, un bitllet de tren, un naip, manilles, confeti. Ah, la gent parla Brossa!

La gent no s'adona del poder que té:  
amb una vaga general d'una setmana  
n'hi hauria prou per a ensorrar l'economia,  
paralitzar l'Estat i demostrar que  
les lleis que imposen no són necessàries.<sup>21</sup>

★ ★ ★ ★ ★

Per circumstàncies diverses, vaig acabar aquest text el 29 d'octubre del 2017 a Noruega, prop de Skjolden, on va viure Wittgenstein en una cabana. I aquest aïllament em va animar a triar els poemes de Brossa que acompanyen aquest text. Gairebé tots provenen de la intel·ligent lectura que n'ha fet el poeta polonès Marcin Kurek, l'únic llibre del poeta català que tenia a les meves mans en aquells moments.<sup>22</sup> I certificant que tot el que s'ha dit aquí també s'hauria pogut escriure sumant-hi poemes del mateix Joan Brossa, aquí n'hi ha un altre:

No, no.  
Aquest poema vol traspasar  
els límits del llenguatge.<sup>23</sup>

21. «Sense títol», *Askatasuna*, op. cit., p. 233.

22. Marcin Kurek: *Poesía rasa. La experiencia de lo cotidiano en la lírica de Joan Brossa*. Madrid: Visor, 2017.

23. *Poemes de seny i cabell: triada de llibres (1957-1963)*, op. cit., p. 290.