

UN BROSSA Y UN PONÇ COGIDOS POR Y CON ALFILERES

Las realidades fueron muy serias desde el inicio. Uno, Joan Brossa, quería ser un escritor de la realidad catalana vista y proyectada desde la contundencia de la cotidianidad. Su padre era un hombre que martilleaba la ficción (era tramoyista de teatro en centros de vecinos), la madre desapareció por el escotillón. Él, el chico, al volver de la guerra civil con el estigma de una herida en el ojo que lo macaría – sin objetivamente marcarlo – toda la vida, toma muy buena conciencia de que hay que conocer los instrumentos que manejas. Como se sentía poeta, quería saber con profundidad el idioma y escribirlo con total corrección. El Sr. Artur Balot – el profesor radiofónico de catalán de Míliu¹ (uno y otro por aquellos años cuarenta, y por siempre más, represaliados por el franquismo) – nos ayudaría y se encargó, el profesor, de que el inquieto soldado, retornado estigmatizado pero vivo de los frentes de guerra, escribiese los sonetos severos que le recomendaba el surrealista poeta J.V. Foix (entonces también culturalmente proscrito), que diariamente confeccionase para dominar la estructura y la dicción idiomática catalana. (En lo que respecta a los contenidos ideológicos e ideográficos se admitía que cada uno pusiera los suyos; no en balde nos iríamos percatando – gracias al *D'Ací i d'Allà* de diciembre de 1934 – que éramos además historicistas, dadaístas y surrealistas).

Un amigo suyo, el que esto escribe, aportaba la inquietud entre la sensibilidad del mundo real y el pensamiento subsiguiente necesario para llegar a conocer – hacerse una idea – de algo más que el simple vivir. No éramos animales de pastura, aunque nos quisieran convertir en ello. Era tan realista y objetivo Brossa que, antes de ese momento – mientras era soldado del ejército republicano y colaboraba con escritos de consigna y coraje en los murales del cuartel y del frente –, de escribir su nombre Brosa, con una sola ese, pasó a escribirlo con dos: Brossa. Era un paso de gigante y de conciencia. Con el cambio ortográfico convertía su apellido en lo mismo que quería que fuese su obra literaria – dentro, obvio, de la firmeza formal: la estricta broza² de la vida. Si nos fijamos en una de sus primeras recopilaciones publicadas, el título, *Em va fer Joan Brossa*³, y el contenido no son otra cosa que el abecé de lo que es cotidiano: un realismo total que, como tal, deviene poético; formalmente todo es correcto en él pero la materia, la sustancia del contenido de aquel formalismo matérico es la estricta realidad de la vida de cada uno cada día. Incluso cuando se quiere fantasioso, *Dragoll*, las fantasías son fantasmagorías separadas de la realidad, mutada en magia por el simple hecho de la escritura. Si buscamos en todo esto encontraremos, ya en estos primeros años,

todos los poemas visuales y los objetos poéticos que la vida le irá mostrando, y que él, con acción visual transmutadora, objetiviza, convierte la broza en poesía y la poesía en admirada broza.

Solo hay que mirar, como síntesis y plasmación literaria de esta conceptualización de la acción creadora, los *Tres poemes purs*⁴ que publicó en el único número de ALGOL (finales de 1946). Brossa escribe que los ha encontrado en unos prospectos publicitarios y en una gacetilla de diario. Lo que era poético era la realidad misma convertida en obra literaria solo por la gracia sensible y visual de quien se daba cuenta de que allí, en aquellos fragmentos de vida, estaba a la vez la poética y la realidad. La escritura descubierta por el ojo pasaba a ser poética. Más adelante, las palabras se convertirían en objetos y los objetos se convertirían en resonancias mentales sensibles (no necesariamente asociadas a vivencias, dado que el arte, la creación, es – Brossa estaba bien convencido de ello – formalismo).

Un temperamento y carácter de la dimensión del de Brossa casi estaba obligado por el destino a encontrarse con alguien, Joan Ponç, que bajaba de las nubes – porque allí no le querían y porque, en resumen, no le daba tampoco demasiada satisfacción ni le explicaba nada de nada – y se entretenía, por la aficción que sentía por el dibujo y por los colores, con Cézanne (el que quería atrapar en y con colores la emoción de la sensibilidad plástica), queriendo imitarlo. Sí, Cézanne le permitía construir pero le dejaba insatisfecho porque en la trayectoria de transcripción le desaparecía aquel extraño drama que es un vivir desde las conmociones íntimas del espíritu. Cuando coincidió con Brossa, gracias al azar del expresionismo nórdico, se sintió rápidamente atraído por la simbiosis entre arte y poética, que verificaba en aquel hacer creativo del poeta del ojo estigmatizado. La objetividad brossiana – brutal realidad y creatividad a la vez – le mostraba que el formalismo puede al mismo tiempo gritar, plasmar y exponer el dolor de la vida. No hacía falta esconder ninguna de las sutilezas del espíritu, ya que forma, mente, sensibilidad y proyecto (arte) son la misma cosa. Ponç abandonó el sucedáneo que el fauve Rouault – al conocernos – le había mostrado y avanzó decididamente por las sendas de un automatismo psíquico sin temores formales. Surgía de dentro de su cuerpo, mente y sentimientos lo que surgía y el formalismo realista geométrico o fantástico se adaptaba al temblor y a los impulsos gestuales que en cada ocasión tenían que ejecutar. El dadaísmo implícito a la actitud creadora y un carácter

¹ Artur Balot i Bigues (Peralada, Alt Empordà, 1879 – Barcelona, 1959). Se licenció en filosofía y letras por la Universitat de Barcelona y trabajó en las oficinas de corrección de originales de la Generalitat. Del 1932 al 1936 mantuvo una emisión de conversaciones de divulgación de gramática catalana por Ràdio Barcelona (Les converses del Míliu), que fueron publicadas. En los años cuarenta, pese a las dificultades, retomó su tarea docente y la continuó hasta su muerte.

² “Brossa” en el original en catalán

³ Me hizo Joan Brossa

⁴ Tres poemas puros

estrabótico le permitían crear y vivir sin tabús establecidos o que revertisen en propio beneficio las simbólicas sociales.

Sin embargo el choque fue brutal. Uno no pasa del constructivismo a la subjetividad sin más ni más. Una de las primera correcciones autoimpuestas por Ponç fue la de hacer caso del purismo lingüístico creador propugnado por el políticamente asediado Foix. La corrección formal – idiomática en este caso (y como ya había hecho Brossa) fue la de cambiar la ese de su apellido por la ce cedilla (no se trataba de un error ortográfico sino de una degradación histórica de Poncius). El amigo Aulèstia, escultor y horoscopista, nos había advertido de que el nombre, aparentemente azaroso, también estructura la sensibilidad, la mente y el ojo, ya que la persona es una identidad total. Todo es casual y azaroso, pero es curioso que los dos – Brossa y Ponç – acaben interviniendo sus denominativos.

Comentemos un poco más esta realidad de contenidos vitales transcritos y traspasados a formas plásticas. Brossa recogía mentalmente, visualmente y, posteriormente, materialmente, lo que encontraba por el mundo y lo elevaba a categoría poética: el formalismo – incluido el del espacio escénico – haciendo de la bruta y/o dura cotidianidad las excelencias visuales, mentales y/o táctiles de la realidad. Ponç solo observando y escuchando su entorno (inquietudes y angustias del alma personal y la familiar, y la fuerza de la dinámica vital) se daba cuenta a continuación de que tenía que dejar el intento de estructuración de un paraíso cézanniano y transitar rápidamente por aquel espasmódico mundo de los esquemas lineales y de las coloraciones expresionistas místicas (Rouault, e inducido por la lectura de las coherentes incoherencias espirituales unamunianas y las dramáticas comicidades aristofánicas). Y, puesto que el contacto con Brossa había conectado como medio de creatividad con el principio surrealista de la toma de posesión desde el inconsciente cotidiano y/o trascendente, sin control ni censura represora, entonces optó por el imperativo creativo de la gestualidad espontánea de unos estímulos impulsados por un onirismo personal o social, satírico, sarcástico y fantasmagórico, logrado con la burla de unos esquemas fijados o de creación exprés. Un mundo contrahecho logrado por medio de imágenes expresivas autosuficientes.

Brossa y Ponç se sintieron desde el inicio muy compenetrados en sus intencionalidades perceptivas, creativas y proyectivas. Desde 1947 y hasta la marcha a Brasil, en 1954, de Ponç, él y Brossa disfrutaron de un estrecho mundo expresivo casi similar, aunque cada uno a su nivel de creación. Realizaron combinatorias de texto e imágenes oscilando entre un realismo crudo, fantasmagoría y metasimbolismo arbitrario y heterodoxo, mezclado con un libre albedrío transcriptor de dibujo, pintura y palabras incisivas, sin ningún otro control que el de la espontaneidad onírica o sarcástica, envuelto todo en un lirismo estridente o suave según se tratase de excitar la atención hacia un no visto sorpresa, insólito o incoherente hasta los límites de lo irracional. Ponç ilustraba con cenefas los poemas de Brossa y a continuación el poeta colocaba un cortejo de palabras hipnagógicas bajo aquellos arranques plásticos. Parecía la imagen de un cuaderno popular ilustrado con escenificaciones de vivencias insólitas. Las palabras brossianas son realistas, de ámbito obrerístico y menestral, pero la sintaxis que las liga las convierte en poemas de onirismo puro.

Expresionismo dadaísta antisocial, plasmado, tanto en el aspecto literario como en el aspecto plástico, por una serie de formas o de palabras sin otro encaje que el de la sorpresa visual y mental.

Inicialmente se calificó aquella escenografía literaria y plástica de “realismo mágico” o de “imagería diabólica”. Finalmente se reconoció como la propia de DAU AL SET.

Un personalísimo flujo estético lo transmutaba todo en imágenes cómicas o de horror que, por proyección sentimental, nacían de las tinieblas de la noche fantasmagórica iluminada – en la soledad cada uno de su cubículo individual creativo – por una única bombilla eléctrica (a manera de vela). La empatía irónica entre flujos internos casi biológicos y la plasmación gestual pero férrea, determinaba la obra final.

Joan Prats, el sombrerero contrahecho y snob, amigo de Miró, desde su conocimiento intuitivo dominaba la escena y daba su visto bueno.

Arnau Puig, filósofo y crítico de arte

Addenda: En el Fabra, que Brossa conocía muy bien, se define “Brossa” de la siguiente manera: “conjunto de hojas, ramitas y otros despojos de los vegetales desperdigados, amontonados, etc. Fig.: ... en un razonamiento, etc., lo inútil, superfluo. // Desperdicios”