

A N A R

i

Я A N Я O T

A

B R O S S A

**Exposició del fons Patrim, Col·lecció Belles Arts
de la Universitat de Barcelona**

UBe

Sumari

Presentació, <i>per Jordi Subirana</i>	9
«Anar i tornar a Brossa». Mostra d'un llegat de futur, <i>per Salvador García Fortes</i>	11
Les accions espectacle o postteatre de Brossa, <i>Glòria Bordons</i>	13
Al voltant del teatre (literari) de Joan Brossa, <i>Héctor Mellinas</i>	19
Joan Brossa y las dinámicas de cambio en los tres ejes del espacio escénico, <i>Manuel Aramendía</i>	25
«Anar i tornar a Brossa». Exposició del fons Patrim, Collecció Belles Arts, <i>Mar Redondo i Eva Figueras</i>	33
M. Carmen Ruiz, <i>Sense títol</i>	36
Joan Brossa, <i>Acció espectacle</i>	38
 Acte I. El llibre en acció	
Margarida Piera, <i>L'ordre dels signes</i>	42
Lúa Coderch, <i>Esbarrant Proust</i>	44
Laia Moretó, <i>Focus. El llegat</i>	46
Esperança Marimón, <i>Collecció de colleccionistes</i>	48
Alexandra Martínez, <i>Lectures quotidianes</i>	50
Jesús Monteagudo, <i>Amateur boys</i>	52
Ona Trabal, <i>Pàgines i estructures. Poesies de nou</i>	54
Dalmau & Górriz, <i>Llibre cremat</i>	56
Rosa Llop, <i>Jo també vull ser John Cage</i>	58
Mar García, <i>Primavera</i>	60
 Acte II. Territori quotidià	
Marta Biel, <i>Projecte rutines. Pronoms</i>	64
Anna Figuera, <i>Recorreguts domèstics</i>	66
Irene Visa, <i>Quart diumenge de maig (fins al 2019)</i>	68
Arantxa Reus i Bartomeu Sastre, <i>Arqueologies del present</i>	70
Anna Livia Dörr, fotografia de la sèrie «Gelbkörper»	72

Joan Brossa, <i>Viatge inexplicable. Acció espectacle en restaurant «self-service»</i>	74
Teresa Valverde, <i>Estirar més el braç que la màniga</i>	76

Acte III. Insurreccions

Soledad Guevara, <i>Ànima presa d'un cos que es creu lliure</i>	80
Joan Brossa, <i>Fet</i>	82
Núria Villanueva, <i>Armor I i Armor II</i>	84
Montse López i Berta Xirinachs, <i>Mi puerto rico</i>	86
Matilde Grau, <i>Saved Information</i>	88
Paola Quevedo, <i>Cuerpos de soledad</i> , de la sèrie «Soledad Doméstica» ...	90
Caos Lab, <i>Suciedad de limpieza</i>	92
Josep Roy, <i>BOE. 03</i> , de la sèrie «Poemes Cosits»	94
Joan Brossa, <i>L'estel. Homenatge a Joan Salvat-Papasseit</i>	96
Óscar Moya, <i>GROC. Tres papeletas y una pianola</i>	98

Acte IV. Soroll de silenci

Joan Brossa, <i>El bosc (Part I)</i>	102
Ángela Rodríguez, <i>Supuesto ajuste del desajuste supuesto</i>	104
Laia Estruch, <i>Sense títol</i>	106
Jennifer Owens, <i>Sense títol</i>	108
Amanda Bernal, <i>Instantes líquidos</i>	110
Roser Gerona, <i>Quan em mires et veus</i>	112
Clio Gadea, <i>Tiempo-¿Futuro?</i>	114
Joan Brossa, <i>Fi</i>	116
Joan Brossa, <i>Cinquanta-unena acció espectacle</i>	118

Presentació

Des de fa uns anys, l'Ajuntament de Badalona, juntament amb la Universitat de Barcelona, ofereix una programació estable d'art contemporani a la Sala Josep Uclés del Centre Cultural El Carme. És un orgull per a Badalona haver acollit exposicions que acosten a les ciutadanes i els ciutadans l'obra d'artistes plàstics, escultors, dissenyadors gràfics i dibuixants, de gran qualitat i amb un ampli reconeixement.

En el marc de la commemoració del centenari del naixement del poeta Joan Brossa, la Sala Josep Uclés va acollir l'exposició «Anar i tornar a Brossa», una mostra que ens feu descobrir una part de les obres que componen el fons Patrim, de la Col·lecció Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

El fons Patrim ha anat creixent a partir de l'adquisició que la Universitat ha fet dels treballs més interessants dels alumnes del darrer curs de llicenciatura. Alguns d'aquests alumnes tenen actualment una trajectòria artística ben consolidada.

L'exposició «Anar i tornar a Brossa» va permetre mostrar l'arxiu del fons Patrim i compartir amb el públic les obres seleccionades.

És important que el patrimoni artístic no sigui un bé hermètic, només a l'abast d'acadèmics o investigadors. Cal acostar-lo a tothom, perquè les arts plàstiques, com la medicina, la poesia o la ciència, són necessàries, ja que aporten reflexions i preguntes que enriqueixen les persones i ens ajuden a entendre la vida.

Per tant, cal agrair la generositat de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, que ha posat a disposició del gran públic el seu llegat artístic.

La magnífica feina de les doctores Mar Redondo i Eva Figueras, professores de la Universitat de Barcelona i comissàries d'aquesta exposició, ens va convidar a apreciar les peces de trenta-dos artistes que interpel·len l'obra de Brossa i s'hi relacionen d'una manera innovadora.

L'exposició «Anar i tornar a Brossa» ens permeté revisitar l'obra brossiana des d'un punt de vista fins ara desconegut. Esperem que aquest projecte tingui un llarg recorregut i que la ciutat de Badalona n'hagi estat el punt de partida.

Jordi Subirana

Regidor de l'Àmbit de Serveis
a les Persones i Seguretat
Ajuntament de Badalona

«Anar i tornar a Brossa». Mostra d'un llegat de futur

Del 20 de novembre de 2018 al 3 de febrer de 2019, la Sala Josep Uclés del Centre Cultural El Carme de Badalona va acollir l'exposició «Anar i tornar a Brossa», que formava part dels actes de commemoració del centenari del naixement del poeta.

La mostra és la culminació d'un treball de recerca, de selecció d'autors i obres, de disseny i de presentació al públic i de difusió, que esdevé un espai de diàleg dinàmic entre artistes consolidats i d'altres en procés formatiu, com es diu en la presentació de l'exposició, «en clau brossiana».

Entre les matèries primeres necessàries per configurar aquesta i moltes altres activitats promogudes per la nostra Universitat, hi ha el llegat material que hem sabut recollir, enriquir i preservar al llarg de la nostra història. En aquest cas, peces escollides del fons Patrim de la Col·lecció Belles Arts de la Universitat de Barcelona en interlocució amb el treball de l'artista, dramaturg, poeta, etc., Joan Brossa. Creacions que fan camí, que compartim i difonem, en celebrar confluències i conjuncions previsibles i d'altres d'inèdites i inesperades. Un pessic del nostre patrimoni cultural, actual i vigent, que comunica i ens interpel·la, que ens parla des del passat i que ens connecta amb el futur.

Aquesta exposició de resultat polièdric i lectures diverses, sigui per deformació professional o bé conseqüència de la nostra pràctica docent, ens ha permès reconèixer paral·lelismes i punts de referència per a la reflexió a l'entorn del concepte de patrimoni cultural. Aconseguir una definició d'aquest concepte, comprensible i acceptada pel conjunt de la comunitat, esdevé un repte de difícil consecució, encara que mai no perdem l'ocasió d'incidir-hi. El patrimoni, el llegat cultural, pensem, necessita com a mínim dos ingredients bàsics: la generositat i el reconeixement. La generositat com a sinònim de fertilitat i productivitat, però també com a ser «llarg en el recompensar, en el donar».¹ El reconeixement, per la seva banda, com a equivalent de valorar, apreciar i respectar. Ambdós coexisteixen en el temps, encara que individualment poden tenir una incidència específica en moments diferents de la gènesi, consolidació o valoració dels elements patrimonials.

Del no-res, o quasi, sorgeix una obra. I aquest primer acte, creatiu, esdevé una prova de fecunditat de l'autor, de l'autora. El seu producte pot ser, des del primer moment, un element perceptible per a la societat a la qual s'ofereix. Si aquesta aprecia en la creació valors intrínsecs, tangibles o intangibles, suficients, serà considerada com a part de la seva cultura. La seva permanència en el temps, el desig de superació generacional i la seva vigència qualitativa aconseguiran que no només sigui un fet cultural puntual, sinó que se'n demani i se'n promogui la preservació, i l'us-

¹ *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans.

defruit per a les noves generacions. Valoració i respecte per part de la comunitat envers l'obra d'algué, del present o del passat, i generositat del responsable de la seva gènesi, i de totes les persones i circumstàncies que n'han fet possible la pervivència al llarg del temps, configuren allò que denominem patrimoni cultural. El patrimoni cultural, per tant, és un regal que ens fan les generacions precedents, amb individus, i col·lectius, professions i cultures diversos, i que ens fem a nosaltres mateixos en el moment que prenem en consideració els seus valors, materials i immaterials.

Reconeixement i generositat que, en coherència, són també els ingredients bàsics de l'exposició «Anar i tornar a Brossa». Evidències de creativitat, de feina ben feta, d'ofici, de pervivència i ampliació del coneixement, sustentades en noms propis i col·lectius responsables de la docència, l'aprenentatge i la recerca. Actors i activitats que beuen i viuen, en part, de l'acumulació i l'ordenació de tresors patrimonials, de dipòsits de memòria, conformats sobre estructures imprescindibles: el fons Patrim de la UB i el fons Brossa.

Si la generositat és fer més del que demanem, més del que pensem que sabem, més del que creiem que som capaços de fer, l'impossible, l'inèdit, l'impensable, l'inesperat, aquesta és l'essència, també atractiva, rica i divertida, de l'obra de Brossa. I aquest és el regal que ens fem mútuament, ara i al llarg, com a mínim, dels propers cent anys.

Salvador García Fortes

Vicerector d'Arts, Cultura i Patrimoni
Universitat de Barcelona

Les accions espectacle o postteatre de Brossa

Glòria Bordons

Les accions espectacle són un conjunt de peces teatrals curtes escrites en diferents períodes entre 1946 i 1962, com deia el mateix poeta en el full que precedia la primera edició del conjunt *Postteatre. Accions espectacle* l'any 1978; molt després, doncs, de l'escriptura de les petites obres.¹ Com continuava la nota, en el recull s'aplegava «una selecció de les més representatives, síntesi del procés de creació acomplert per l'autor. L'excés de material ha donat marge per a tres extractes, fets cadascun amb el mateix criteri esclaridor». Això vol dir que hi havia molt més material i que, per tant, ens queden moltes accions espectacle per descobrir a l'arxiu.²

Dins del volum, només tres accions són datades. Dues són molt primerenques: *La recerca*, que obre el conjunt, és datada a l'agost de 1946, i la que inicia la tercera part, *Temps de nit*, porta una nota que indica que la peça va ser muntada a l'estudi de Joan Ponç l'any 1947. Tant en l'una com en l'altra l'espectador és el protagonista. En el primer cas, un acompanyant li dona instruccions. Els objectes prenen protagonisme a l'acció, ja que gairebé a cada habitació n'hi ha un amb el qual ha d'interactuar: mirar-se en una cullera polida, passar un mocador pel cercol buit d'unes ulleres o omplir de conyac una copa buida. A la quarta i la cinquena habitacions la sorpresa s'accentua i la màgia s'instal·la fins a dissoldre's en tres frases inconnexes. El caràcter itinerant d'aquesta acció a través d'un recorregut d'habitació a habitació, en les quals van passant coses, és una constant en les accions espectacle del primer bloc. Tenen, doncs, un caràcter molt domèstic, la qual cosa és molt coherent amb els llocs per on circulava la cultura d'avantguarda i la literatura en català: les cases privades. Si donem un cop d'ull a la llista de posades en escena que Eduard Planas incorporà a les darreres pàgines del seu llibre sobre la poesia escènica de Brossa,³ ens adonarem que fins als anys seixanta el que més abunda és la representació en domicilis particulars, especialment en el de Joan Obiols.

D'altra banda, les característiques d'aquestes peces són molt properes a les de les obres escèniques de l'època de Dau al Set. Fins i tot alguna frase sembla la rèplica d'algunes de contingudes en els primers números de *Dau al Set*. Per exemple, els mots de l'acompanyant a la segona habitació de *La recerca*, «Al Caire, cap a la ban-

1 Joan BROSSA, *Teatre complet*. 3. *Poesia escènica 1958-1962*. Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 355-413. Reeditat a *Poesia escènica VIII: postteatre i teatre de carrer*. Edició de Glòria Bordons i pròleg de Víctor Molina i Ferran Dordal. Tarragona: Arola, 2014, p. 47-120.

2 El fons Joan Brossa s'allotja a l'arxiu del MACBA gràcies al comodati signat al desembre de 2011 entre la Fundació Joan Brossa i el MACBA.

3 Eduard PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 385-390.

da de les piràmides», ens recorden el diàleg dels dos homes d'*Ahmosis I, Ameno-fis IV, Tutenkhamon*, escrita el 1947:

Home 3: Hi ha una piràmide a occident del Caire.

Home 1: Al Caire, cap a la part de les piràmides.

Altres peces com *La lectura* no porten data, però la presència de la prestidigitació o de la construcció sil·làbica d'una paraula ens fa pensar en alguns diàlegs d'*Esquerdes, parracs, enderrocs esberlant la figura*, escrita també el 1947:

Personatge I: Pa...

Personatge II: Par...

Personatge III: Parai...

Personatge IV: Paraigua.

De la mateixa manera hi trobem el ressò de proses de finals dels anys quaranta, com *Proses de carnaval*, de 1949, o *Carnaval escampat o la invasió desfeta*, de 1950, en què els personatges creuen de manera frenètica l'escenari, les converses no segueixen un fil lògic i l'humor i la sorpresa sempre hi són presents. Segons digué el mateix Brossa sobre el seu primer teatre:

Es tractava de portar la problemàtica poètica a l'escena, buscar la setena cara del dau al poema. Les primeres coses de teatre es basaven en el fet de posar uns poemes en escena i afegir-hi unes possibilitats plàstiques que llegits no tenen.⁴

Aquesta posada en escena de poemes reflecteix una certa influència de les lectures dadaïstes que Brossa havia fet a principis dels anys quaranta. D'alguna manera, podríem dir que l'origen del postteatre brossià es troba, en part, en les peces teatrals d'aquest moviment. Però l'altra part ve del món de la prestidigitació, al qual Brossa era molt afeccionat, com és ben sabut. De fet, quan era adolescent feia jocs de mans al costat del seu cosí Mario en petits espectacles. A la revista *Dau al Set* hi ha proses molt semblants a les accions espectacle que se situen entre la prestidigitació i l'acció, com «Zèfir», publicada al gener de 1950.

I també les seves primeres peces visuals (les tres que mostrà en la primera exposició del grup a la Sala Caralt el 1951) estan relacionades amb la màgia: en una hi ha un martell i una carta trucada que usen els mags; una altra, desapareguda, era un clau trucat que s'acobla a un dit de manera que sembla que el dit estigui travessat pel clau; i la tercera, un paper travessat per agulles, amb tot de síl·labes sense sentit, podria tenir relació amb la màgia negra.

⁴ Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971, p. 43.

No és gens estrany, doncs, que les primeres accions espectacle continguin peces de prestidigitació. D'altra banda, entre les accions descartades conservades a l'arxiu, n'hi ha força que anaven per aquesta via. No obstant això, la selecció feta per Brossa mostra una evolució molt clara cap a accions més treballades en les quals els personatges parlen poc; si ho fan, conversen més coherentment; o bé no diuen ni una sola paraula. Un exemple de diàleg més elaborat ens l'ofereix la *Quinzena acció espectacle*, ja que parteix d'un fragment d'*Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon*, de 1947, però és més coherent i estableix rèpliques entre els tres homes.

Un altre món que apareix en les accions espectacle és la *Commedia dell'Arte*: Pierrot, Arlequí i Colombina són presents en moltes accions, de la mateixa manera que ho són en poemes, obres de teatre llargues i, fins i tot, en poemes visuals i objectes. Brossa considerava el carnaval i la *Commedia dell'Arte* com l'origen del teatre i, per això, l'humor i les entrades i sortides plenes de dinamisme no faltaven mai en les seves obres.⁵ D'altra banda, cal tenir en compte que, de manera paral·lela a les accions, Brossa escrivia *Normes de mascarada*, un conjunt de ballets escrits entre 1948 i 1954 que vulneren les normes del ballet clàssic i on, d'acord amb el títol, es produeix una mascarada, en què intervenen també els personatges de la *Commedia dell'Arte* o d'altres procedents del món del circ.

Tanmateix, si la sorpresa i el moviment caracteritzen les primeres accions, d'altres ens porten a altres preocupacions de Brossa i, pel seu caràcter, gosaríem apuntar que són les escrites ja als anys cinquanta o inicis dels seixanta. De fet, la tercera peça datada és *La barberia*, que porta el peu «París, maig de 1962». És una acció molt breu en què el barber talla els cabells a dos vells, el primer amb bombí i el segon amb copalta. L'efecte sorprenent és que el barber fa la seva feina sense treure els barrets als homes i ells, amb una actitud normal, en sortir saluden com si res. L'espectador es veu obligat a reflexionar sobre la situació, dins de la qual és imprescindible pensar quin tipus de persona són els propietaris d'aquests tipus de barrets. Som, doncs, dins de peces compromeses amb les circumstàncies polítiques i socials del seu temps. En serien un bon exemple *Acció espectacle en cinc parts* o, especialment, *Nocturn*, on a cada part es ridiculitzen diversos elements del que va ser l'Espanya de Franco: el *Fuero de los Españoles*, el *Caudillo*, el potentat, el capellà i els falangistes; i *L'estel. Homenatge a Joan Salvat-Papasseit*, on es trenquen cartells amb el mot «Caudillo» i al terrat el públic descobreix una bandera catalana. En aquests tipus d'accions es veu molt clarament que la finalitat de Brossa no és només fer riure i sorprendre l'espectador, sinó també fer-lo reflexionar i, en certa manera, revoltar-se.

Un segon grup molt diferent seria el de les accions que podríem anomenar poètiques, la més paradigmàtica de les quals seria *Homenatge a Joan Miró. Acció espectacle amb la col·laboració de Joan Miró*. La part central és una lectura per part d'un

⁵ David George, investigador de la presència de la *Commedia dell'Arte* en autors literaris europeus, ha escrit diversos articles sobre aquest tema dins de l'obra de Brossa.

jove mentre una noia va fent els actes que ell llegeix. Això inclou frases com ara «T'enfiles per la paret», «Davant teu les roques es fan enormes», «El rellotge creix i creix», «Surts per la finestra i, per damunt dels arbres, t'allunyes a través de l'horitzó. El cap se't desprèn del cos», etc. Accions impossibles de realitzar, doncs, però carregades de poesia i que podríem assimilar a la força que conté la pintura de Miró. La tercera part requereix la intervenció del pintor i explica el perquè del subtítol («amb la col·laboració de Joan Miró»).

Finalment, destacarien també les accions metateatral, en què en una part es llegeix l'escena anterior, i aquelles altres en què es deixa al públic total llibertat per fer l'acció que li plagui més, com al final de *Balada*, en què, després d'una primera part, es diu: «Les dues altres parts van a càrrec del públic».

Si avui dia aquestes accions ens sorprenen, més sorprenien a l'època en què Brossa les escriví. Tot i que a molt petita escala, a poc a poc anà donant a conèixer aquests textos. El 2 de maig de 1962, Carlos Lucena muntà dues peces (*Acció espectacle en tres parts* i *Ferebat*) en un domicili particular. L'any 1964, Brossa conegué el poeta Alain Arias-Misson, que en aquells moments feia poesia fonètica.⁶ El poeta barceloní li traduí els *Sound poems* al català i el belga li traduí deu accions espectacle (*Pregunta, Fantasca, El gibrell, Pastoral, Diàbolo, Nocturn, Cinquantena acció espectacle, Cinquanta-unena acció espectacle, Cinquanta-dosena acció espectacle* i *Fi*) a l'anglès al volum 18 de *Chicago Review*, el 1966, i tres (*Onzena acció espectacle, El calendari* i *Sainet*) al francès a la revista *L'VII* de Brussel·les, el 1968.

L'any següent es publicaven *Tres accions espectacle*, traduïdes al castellà per Pere Gimferrer a la col·lecció «La Esquina». Més tard, el 1971, publicaria cinc peces més (*Tretzena acció espectacle, Vintena acció espectacle, Vint-i-unena acció espectacle, Balada* i *La set*) en castellà a *Narraciones de lo real y lo fantástico* (Ediciones Picazo), traduïdes també per Pere Gimferrer. Aquestes traduccions permeteren que tant a l'estranger com a la Península aquest tipus de teatre de Brossa fos conegut i reconegut, encara que fos només dins de petits cercles avantguardistes. Poc després, la representació de diverses accions espectacle al Teatre Casino de Granollers, el 1974, i al Teatre de l'Aliança del Poblenou de Barcelona, el 1976, dins de l'espectacle *Qui-riquíu*, el primer de la futura companyia del Teatre Lliure de Gràcia, popularitzà més el *Postteatre* de Brossa, fins que fou publicat el 1978 dins del seu *Teatre complet*.

Se n'ha parlat molt, d'aquesta part de la poesia escènica de Brossa, com de precursora dels *happenings* o de les *performances*.⁷ Tanmateix, tot i que es tracti d'una

6 Als anys setanta fou un pioner dels poemes públics, que realitzà en diverses ciutats com ara Brussel·les o Madrid.

7 Hi ha molta bibliografia sobre els precursors del que avui dia en diem *performances* i que tenen l'origen en el teatre dadaïsta, els *happenings* o el fluxus, entre molts d'altres. Per a més informació des de l'òptica francesa, vegeu Olivier PENOT-LACASSAGNE i Gaëlle THÉVAL (dir.), *Poésie & Performance*. París: Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2018.

proposta que fa participar el públic, el provoca i el fa reflexionar, les peces de Brossa sempre són diferents, perquè les seves arrels i motivacions són molt particulars i perquè sempre fou un *outsider* que anà fent el seu propi camí, sense tenir gaire en compte el que feien els seus coetanis catalans o estrangers. El fet de concebre el seu teatre com a poesia escènica i d'anomenar les accions espectacle *postteatre*, un nom que aplegava el teatre anticonvencional, que podia fer-se al carrer o a les cases i que, a més, incloïa gèneres com els *stripteases*, els ballets, els concerts, els fregolismes o la màgia, el convertí en un inclassificable, dins d'una barreja de teatre popular i alhora radicalment experimental i avantguardista.



En l'exposició «Anar i tornar a Brossa», realitzada a partir de la col·lecció del fons Patrim de la Col·lecció Belles Arts, les comissàries han estructurat la mostra teatralment, agrupant les obres en quatre actes. Els títols responen a la selecció de quatre accions brossianes que ens mostren uns eixos temàtics fonamentals en la seva obra i que apareixen tant al postteatre com a la resta de la seva producció: el llibre, la quotidianitat, el compromís i el soroll del silenci. De manera sorprenent, les obres seleccionades dialoguen amb les paraules escèniques de Brossa. I alhora els papers que han donat peu a tot aquest espectacle plàstic resten materialment exposats, amb la bellesa del paper i el llapis, mostrant-nos com els arxius poden ser un potencial de creativitat i relectures.

Al voltant del teatre (literari) de Joan Brossa¹

Héctor Mellinas

*El primer que va comparar una dona amb una flor va ser un poeta;
el segon ja va ser un imbècil.*²

L'abril de 1921, José Ortega y Gasset meditava al voltant de la finalitat artística dels marcs, d'aquells límits de fusta daurada que converteixen en quadre «cuanto se ve a su través».³ L'interès per aquest dispositiu vertebrador, l'hi nasqué de l'observació següent: «No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco no ejerce su función, cuando es un marco cesante». Ortega entenia el marc com un contenidor virtual, com una eina capaç d'aïllar un cos estètic del contorn real en què es presenta, i li atorgava així una «palpitación de ideal».

Per tant, hem de considerar un marc com un espai d'obertura per a la irrealitat; una invitació a la simulació, és a dir, a la suplantació de la realitat mitjançant l'exhibició dels signes que la componen. O, en termes de Jean Baudrillard, es tracta d'una operació de dissuasió de la realitat pel seu doble operatiu; una resurrecció artificial de la realitat en un sistema de signes representatiu.⁴

Aquestes consideracions no esdevenen forassenyades davant de l'obra escènica de Joan Brossa, escrita entre 1944 i 1965: un conjunt de textos teatrals que han estat llegits com si es tractés d'una «escriptura pictòrica»⁵ que es componia mitjançant la superposició de capes i de plans en el marc de l'escenari. Es tractaria, d'acord amb la visió agrària de Perejaume, d'una simulació que forma, conforma i transforma la realitat tot evidenciant «aquest component pictòric genuí de qual-sevol quadre escènic».⁶

1 Aquesta ponència va ser llegida el 24 de maig de 2018 a la Queen Mary University of London amb motiu del seminari *Theatrical Poetry: Actions, Dance & Striptease*, dedicat a l'obra de Joan Brossa. Aprofito aquest espai per agrair, d'una banda, al comitè organitzador i, de l'altra, al Centre for Catalan Studies l'amabilitat de convidar-m'hi.

2 Schopenhauer parafrasejat per Joan Brossa, a Joaquim IBARZ, «El realismo no tenía ninguna base real, era un movimiento periférico a la poesía», *Tele/eXpres Literario* (24 de febrer de 1974).

3 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Meditación del marco», dins JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*. Estudi i edició d'Antonio Tordera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 179-187.

4 JEAN BAUDRILLARD, «La precesión de los simulacros», dins JEAN BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*. Traducció d'Antoni Vicens i Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978, p. 11.

5 XAVIER FÀBREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins JOAN BROSSA, *Teatre complet 1 (Poesia escènica 1945-1954)*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 11.

6 PEREJAUME, «De pintura», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 314 (25 de juny de 2008), p. 6.

Parlem, doncs, d'uns dispositius d'expressió que s'erigeixen sobre la convenció que l'art no és sinó una codificació de la realitat. Com diu Miquel Barceló (i permeteu-me l'extemporaneïtat pel que té de clarificadora), la mateixa obra ha d'evidenciar que el seu contingut obeeix a una percepció de l'artista i, com a tal, el gest del pintor ha de ser manifest i no ocult perquè l'espectador pugui reconèixer-s'hi.⁷ És aleshores que la seva mirada i la del creador es troben al mateix nivell i l'art esdevé una eina de reflexió crítica sobre l'entorn. És des d'aquest plantejament que Brossa —torno a Perejaume— pot transcendir «precisament la ficció de pintura amb vistes a destriar el re-reteatre dels fets i les imatges, amb vistes a afanar la matèria dramàtica de fons».⁸

Aquesta concepció de l'art com a mecanisme efectiu de distanciament continu permet de llegir el teatre de Joan Brossa en clau èpica, no tant a la manera programàtica de Brecht com a la de Walter Benjamin; és a dir, com una exploració subversiva dels dispositius de representació col·lectiva i de construcció nacional d'identitat, de què se serviria no per establir una expressió hegemònica del poble, sinó per rebutjar la institució i les seves imposicions des del punt de vista marginal de qui no ha estat part activa en la seva estructuració.⁹

Si l'escenari, com diria Schiller, és un conjunt de taules que representen el món, l'espectador s'hi ha de relacionar amb la consciència que es tracta d'una convenció i, per tant, l'obra ha de presentar una clau de lectura metaficcional que hi permeti un accés racional i així l'espectador reconegui l'artificialitat de les situacions escèniques, i que alhora el convidi a prendre partit en les idees amb què es compon una dramaturgia que posa en relleu uns processos individuals i significatius que poden exhibir-se sense necessitat d'una lògica causal o de contingut.¹⁰

Per tant, l'espai escènic es concep de tal manera que se suprimeix la distància amb l'espectador i que, ja sigui amb una nova definició dels límits de l'espai en què s'actua, ja sigui amb la inserció en escena de recursos propis d'altres codificacions artístiques que no s'expressen per mitjà de la mimesi, la construcció de l'artefacte convida a dubtar del seu sentit unívoc.

Ens trobem davant d'un tipus de dramaturgia que s'estructura a partir de l'exposició d'un conjunt de situacions que s'interrompen contínuament; això és, que mitjançant canvis en la codificació de l'exhibició es generen noves convencions a l'hora d'oferir una perspectiva de la realitat (cada cop més sovint, a partir dels signes de la mateixa realitat).

7 Miquel BARCELÓ, *Cuadernos del Himalaya*. Traducció de Nicole d'Amonville Alegria. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 67.

8 PEREJAUME, loc. cit.

9 Walter BENJAMIN, «¿Qué es el teatro épico?», dins *Obras II*, vol. 2. Traducció de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada, 2009, p. 123-144.

10 Dorothea von HANTELMANN, *Cómo hacer cosas con arte. El sentido de la performatividad en el arte*. Traducció de Raquel Herrera i prefaci de Hans Ulrich Obrist. Bilbao: Consonni, 2017, p. 73.

I per aconseguir-ho cal tenir present que aquests dramaturgs, malgrat que no ho facin explícit, s'adrecen a un tipus de públic determinat. Es dirigeixen, com Pasolini no va dubtar a reivindicar,¹¹ a aquells grups avançats de la burgesia que, com a semblants del dramaturg, ni es divertiran ni s'escandalitzaran amb aquest tipus de teatre perquè, al capdavant, es tracta de perjudicar la il·lusió de veritat del públic i la seva disposició empàtica. Posar en primer terme els mecanismes teatrals —tant els semiòtics com els més estrictament lingüístics— amb què es construeix un dispositiu escènic és el que els converteix, alhora, en la qüestió semàntica de fons, en una reflexió metaficcional que no deixa de ser característica del relativisme postmodern i que recrea, a més, els mecanismes d'estructuració social amb què actua l'autoritat.¹²

En un context inquisitiu com l'Espanya franquista, l'objectiu del qual és anorrear la individualitat en favor de la uniformitat, Brossa tracta de «devolver a la circulación las palabras que habían tenido que ser sepultadas por la cultura», com diu Arnau Puig.¹³ El poeta aconsegueix —i ara cito Ortega un altre cop— el pressupòsit d'invertir «la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida».¹⁴ Una tendència iconoclasta de gran volada literària pel que té de filològica, atès que, com ha sabut veure Perejaume, l'obra teatral de Brossa es planteja a l'entorn de la paraula «fins a obtenir-ne una sensació física, volumètrica, tridimensional» i modifica completament aquest material de partida.¹⁵

Brossa és conscient del fet que, en escena, l'ésser humà no és una cosa entre les coses, perquè en la mesura que és exhibit se l'escindeix de la realitat com a signe¹⁶ i, com que el teatre és un sistema de signes que se serveix dels mateixos elements de la realitat per representar-los —recordem que «el teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció»—,¹⁷ l'home esdevé una icona.

Quan, amb motiu de l'estrena, el 1985, de *La pregunta perdida o el corral del lleó* (1952) al Teatre Romea de Barcelona, Brossa digué que «les obres, les concebia representades amb gran senzillesa [perquè] el xoc s'ha de produir en obrir la boca els

11 Pier Paolo PASOLINI, «Manifesto per un nuovo teatro», *Nuovi Argomenti*, núm. 9 (gener-març de 1968).

12 Núria SANTAMARIA, «Optometria poètica», dins Joan BROSSA, *El dia del profeta*. Barcelona: Proa / TNC, 2008, p. 24.

13 Arnau PUIG, *Dau al Set, una filosofia de la existencia*. Barcelona: Flor del Viento, 2003, p. 107.

14 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 2009, p. 38.

15 PEREJAUME, «So i subsòl», *La Vanguardia. Culturas*, núm. 156 (15 de juny de 2005), p. 5.

16 Umberto ECO, «El signo teatral», dins Umberto ECO, *De los espejos y otros ensayos*. Traducció de Cárdenas Moyano. Barcelona: Debolsillo, 2012, p. 52.

17 Pier Paolo PASOLINI, loc. cit.

personatges»,¹⁸ no repetia sinó allò que ja va oferir com a clau de lectura per a l'estrena d'*Or i sal* (1961), en el muntatge històric de Frederic Roda al Palau de la Música Catalana amb decorats d'Antoni Tàpies: «[...] 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».¹⁹

La paraula convertida en acció escènica mitjançant la seva enunciació esdevé una construcció material, alhora marc en què es desenvolupa i imatge exhibida. D'aquesta manera és com arribem al «marco cesante» de què parlava Ortega: fent del marc escènic el contingut del contenidor perdem la funció representativa del fragment de realitat que s'emmarcava i no fem sinó dessacralitzar aquest espai per convertir-lo en una heterotopia, una alteració dels valors simbòlics per impugnar l'espai, segons Foucault, mitjançant la creació d'una il·lusió o bé palesant el desordre i la confusió de la nostra realitat.²⁰

I el mateix ocorre amb el llenguatge que Brossa construeix per als seus personatges. Com va dir Pere Gimferrer, «la mecànica del diàleg responde en Brossa a una funció poètica que neutraliza y trasciende los elementos cotidianos sobre los que opera el autor».²¹ Ambdós procediments són, doncs, mecanismes de profanació pel que tenen d'eines d'inhibició dels dispositius en què es produeixen.²²

No es tracta de representar els elements, de jugar amb els signes, sinó de donar sentit als elements en ells mateixos: la càrrega semiòtica està en el fet que la matèria artística esdevé el seu propi signe.²³ I aquesta solució està en estreta consonància amb la necessitat —que tant va fer reflexionar Brossa— de João Cabral de Melo de «fer retornar a l'art el tema dels homes» per validar la «dignitat» dels objectes representats.²⁴

Vegem, des d'aquesta perspectiva, el segon acte d'*El sabater* (1957), una obra en tres actes de Brossa que té com a argument el desengany amorós d'un sabater camacurt, «de cap gris i esblenat, amb calba». Si al primer acte l'espectador és partícip de l'adulteri en qüestió, al llarg del segon acte el sabater rep la visita de sis

18 Joan BROSSA, «A partir del silenci», dins Joan BROSSA, *Prosa completa i textos esparsos*. Edició de Glòria Bordons. Barcelona: La Magrana, 2013, p. 552.

19 Joan BROSSA, «Or i sal», dins Joan BROSSA, *Prosa completa i textos esparsos*, p. 241.

20 Michel FOUCAULT, «Utopies et hétérotopies», conferència radiofònica per a France-Culture (7 de desembre de 1966).

21 Pere GIMFERRER, «Introducción a Joan Brossa», *Ínsula*, núm. 254 (gener de 1968), p. 5.

22 Giorgio AGAMBEN, «Elogio de la profanación», dins Giorgio AGAMBEN, *Profanaciones*. Traducció d'Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 101.

23 Jorge GLUSBERG, *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986, p. 58.

24 João CABRAL DE MELO, «Pròleg», dins Joan BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Còlalto, 1951, p. 9-13.