

Una invitación a lo escénico. El arte irregular de Joan Brossa

Ainize González García

Igual en teatro que en poesía,
Brossa hace arte de presencia uniforme, frisos,
arte mural.

Manuel Sacristán

El poeta catalán Joan Brossa aplicó procesos propios de otras artes a su poesía escénica. Entre ellos, la aprehensión automática característica de la cámara fotográfica, la reordenación de lo real a través del montaje cinematográfico o la yuxtaposición propia del *collage*. Este artículo pretende analizar cómo su concepto de poesía determina la composición *visual* y el carácter antinarrativo de algunos de sus ensayos teatrales. Particularmente, el de aquellas obras de carácter más experimental que denotan una clara voluntad de abrirse hacia las artes parateatrales; aquellas que, en numerosas ocasiones, han sido consideradas como verdaderos antecedentes del *happening* y la *performance*.

En la obra de Brossa, que se definía a sí mismo como *siempre* poeta (Coca, *Joan Brossa, olvidar i caminar* 47), destaca, entre otras características, el interés por la experimentación. Una obra que, como él mismo aseguraba, era de investigación, y que revela un claro gusto por instalarse en territorios ambivalentes, *impuros*. Precisamente, el trabajo de Brossa, por su naturaleza poética, sí, pero también por su naturaleza incansablemente experimental, fragmentaria, antinarrativa, aforística, incluso, responde indolente a las estructuras compactas, contundentes, incuestionables.

¡Esa tendencia de su producción poética a girar sobre sí misma de manera sostenida! Exacto. Uno de los rasgos del proceso creativo de Brossa es su persistente inclinación por volver una vez y otra sobre su propia obra, gira que te gira sobre su eje, pareciendo la misma y otra distinta cada viraje, en una

continua transformación que parece llevar inscrita, en sí misma, la esencia de lo inacabado.

En la búsqueda de lo ajeno en lo propio, tras el trazo que va esbozando la mirada de Brossa, puede detectarse cómo el gusto del poeta por las artes visuales—y con artes visuales estoy pensando también en las artes escénicas—es un hecho ostensible, como también lo es que estas artes visuales no funcionan tan solo como un simple complemento, a modo de mera influencia; y como muestra, el rastro perceptible que estas han dejado impresas en su obra. Y no es, en el fondo, tan extraña esta inclinación, ya que si alguna cosa destaca por encima de todo en su producción poética es la importancia de la mirada. La suya, por supuesto, pero también la nuestra. En este sentido, la obra de Brossa es una invitación a observar, a mirar y, sobre todo, a reflexionar sobre el acto mismo de escudriñar las cosas.

Cabe destacar que la inequívoca relación que Brossa, y con él su obra, establece con las artes visuales, no determina únicamente el resultado final de su creación poética, sino que hace evidente, también, cómo el mencionado vínculo condiciona la percepción y teorización sobre la misma. El arte y la poesía en su propuesta creativa. La figura y su reflejo. Y de nuevo la misma pregunta, el mismo eco obstinado: ¿cómo enfrentarse a la obra de Brossa desde la perspectiva de la historia del arte? A lo que cabría añadir, en clara referencia al motivo concreto de este escrito, ¿será el origen de su teatro *irregular* un origen artístico, poético o escénico?, ¿visual, sonoro o espacial?

Al transitar la obra de Brossa, al interrogarla y analizarla desde perspectivas desfocalizadas podría encontrarse la respuesta. A modo de un curioso y peculiar *flâneur* que se *pasea* por los entresijos de la misma. ¿Por qué no iba a estar la clave de la relación de Brossa con las artes visuales en el sí de su propia obra? Indicio que probablemente valga también para la segunda pregunta, ya que en su producción poética en el fragmento puede observarse el conjunto, del mismo modo que en el todo aparece el fulgor de la parte.

Las relaciones intelectuales y artísticas de Brossa radiografían igualmente el influjo plástico en su producción. Como miembro del grupo Dau al Set, claro está, pero también, y de manera destacada, a través de su conexión con la vanguardia histórica; con el poeta J.V. Foix primero, con Joan Prats y, de manera especial, con Joan Miró después, así como el encuentro con el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto. No menos importante fue la *conexión* con el arte y la poesía de vanguardia a través de revistas, libros, reproducciones de obras, recortes, poemas traducidos o frases copiadas por el propio Brossa.¹ Un *encuentro* que favorece el relato único y personal, *construido* o *reconstruido* por el poeta en forma de fragmentos superpuestos. ¿A manera de una particular *historiografía del arte* formada por un curioso *co-*

llage o *assemblage*? En fin, materiales y expresiones de origen y naturaleza diversa que convergen en una *cartografía* visual y conceptual única.

Singulares interpretaciones del arte y poesía de vanguardia que bien pueden impulsar resultados fortuitos, motivados estos por las confusiones y equívocos a los que se refiere Clement Greenberg.² “Los errores ineluctables de nuestra respuesta, los inevitables malentendidos de nuestra arqueología interpretativa . . .”, como evoca también George Steiner, y que “...confieren a la obra su novedad e intemporalidad” (254). O, en términos de Georges Didi-Huberman, en referencia al *tiempo* que permea a toda imagen, “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe—casi—la concordancia entre los tiempos” (38).

En cuanto a anacronismos e historicidades, Pere Gimferrer detecta en la poesía de Brossa una raíz surrealista, una raíz mucho más surrealista que la del referido J.V. Foix.³ Aunque solo fuese por una cuestión cronológica, Brossa argumentaba que más que surrealistas, si debían ser algo, los miembros de Dau al Set eran en todo caso, o lo fueron en algún momento, neosurrealistas: “no pretendíamos ser surrealistas, aunque era para nosotros como una calle: no vives en ella, pero pasas” (Brossa, “Lección de libertad” 35). Aquello que les interesaba, sugería, era aceptar el inconsciente y explotarlo (Coca, *Joan Brossa o el pedestal* 32).

En efecto, esa *aceptación* y *explotación* del subconsciente está muy presente en toda la producción poética de Brossa. El teatro *irregular* o de experimentación no es una excepción, por supuesto. Aun así, tampoco renuncia en su obra—y a este respecto el teatro *irregular* tampoco es una excepción—, en absoluto, a la *aceptación* y *explotación* de la realidad. De hecho, la intrusión de la realidad resultará determinante en el desplazamiento de la obra del poeta hacia otros territorios.

Si había algo que permitía distinguir, que no separar, a Brossa de la vanguardia, “*surréaliste ou non . . .*”, argumentaba el filósofo Manuel Sacristán, es que “. . . el vanguardismo suele ser—entre otras muchas cosas, pero con bastante esencialidad—frenesí pseudo-teorizador” (221). Al final, Sacristán concluía que aquello que el poeta decía era que “. . . escribir ha sido su principal goce en los años más negros de la historia contemporánea del país. Este goce ha sido crítico y agresivo en ocasiones, más contemplativo y utópico en otras” (Martí i Pol, “La práctica de la poesía” 45).

“Al menos desde Baudelaire [escribe Claudio Magris], metrópoli y poesía están estrechamente relacionadas; el poeta es un *flâneur*, un caminante que pasea ocioso por la ciudad como en un bosque de la modernidad, observando las grietas de la historia y las huellas de la melancolía . . . Metrópoli que se hace poesía, experimento vanguardista, misterio cubista, grito expresionista” (209–10). En este caso, una Barcelona que se hace poesía. Y Brossa como

un paseante también que observaba aquella Barcelona de la que años atrás, cuando era pequeño, recordaba sobre todo el Tibidabo y Vallvidrera, y que, durante la Guerra Civil, se le mostraba como un telón de fondo sobre el que se sucedían mítines y milicianos.⁴ La ciudad como un telón de fondo. La ciudad y sus espacios como una escenografía sobre la que se mueve todo lo demás. La ciudad que se hace poesía, que ha dicho Magris. La mirada de Brossa que, años más tarde, observa esa Barcelona que se hace poesía y la escribe, la *transcribe*. De forma áspera. A vuelapluma. E irrumpe entonces, riguroso, el lenguaje antipoético. Una abrupta detonación que tiene la clara voluntad de desestabilizar la forma exacta del soneto.⁵

Al mencionar el primer *Manifiesto del Surrealismo* publicado por André Breton en 1924, Javier Maderuelo recalca cómo, tanto el texto como las ideas que en él se recogen, “. . . siguiendo las teorías psíquicas de Sigmund Freud, ejercerán una enorme influencia sobre el arte de las siguientes décadas. Como es lógico [concluye], el espacio, con su carga de realidad física, no tiene cabida en un mundo onírico o psicológico” (50).

Brossa, tal y como ya se ha mencionado, aseguraba que aquello que le interesaba del surrealismo era aceptar el subconsciente y explotarlo. El onirismo impregna, pues, toda su obra poética. Aun así, el teatro de Brossa, el teatro *irregular* de Brossa, en este caso específico, está repleto de espacios. Unos espacios que, tal y como afirma Maderuelo, traen consigo su realidad física. Unos espacios, además, en los que los personajes esencialmente mudos—y displicentes psicológicamente—de sus obras de carácter más experimental llevan a cabo todo tipo de acciones.

Pero, el devenir de lo real, el devenir cotidiano, en su inconsistente narrativa lineal, ¿no puede acabar por desestabilizar esa carga de realidad física que le es intrínseca al espacio? La realidad asoma, sí, ¿sutil?, ¿inofensiva?, a través del carácter poroso de la obra de Brossa, hasta impregnarla de una nebulosa de extrañamiento. La irrupción de la realidad más inmediata, en apariencia poco trascendental, desborda el fulgor lírico de la poesía y acaba por conturbar a lo onírico también, del mismo modo que lo hiciese el trozo de tela pegado sobre el lienzo. “A partir de la famosa *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Picasso, 1912), las cosas invaden la superficie de la tela y la pintura se convierte en *otra cosa*”, explica Juan Antonio Ramírez (16). Esto es, la presencia de un elemento extraño, real, se instala en la especificidad del medio artístico mutándolo. La poesía de Brossa podría ser entendida de igual manera, como si de un *collage* se tratara, en la que los diferentes elementos están enfocados a amenazar la especificidad del medio, de *su* medio.

En el libro *Em va fer Joan Brossa* (1951), tal y como ocurre también en sus guiones cinematográficos, o en sus obras de teatro *irregular*, lo real parece *capturado*, *atrapado* por la mirada del poeta y trasladado sobre el papel sin

aparente intervención. Como si el ojo del objetivo de una cámara fotográfica se tratase: “La fotografía es, en esencia, un acto de no intervención”, que diría Susan Sontag (11). De hecho, sus guiones de cine *Foc al càntir* y *Gart* (ambos de 1948)⁶ y todos aquellos ensayos teatrales de carácter más experimental, entre los que se encuentran sus piezas de *ballet* reunidas en los conjuntos *Normes de mascarada*—cuyo primer conjunto fue escrito entre 1948 y 1950, en 1954 el segundo—y *Troupe* (1964), así como los *Stripteases* (1966–1967), las *Accions spectacle* (1946–1962)—reunidas en *Postteatre*—, las obras de *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965–1966) o las *Accions musicals* (1962–1978), todas ellas con claros vínculos en común, parecen responder a experimentaciones afines.

En estos conjuntos *irregulares* se detecta el gusto por la yuxtaposición, por el *collage*, como una técnica que le sirve para establecer puntos de conexión entre la obra y la realidad; por la fotografía y su capacidad automática de *capturar* las cosas, de atrapar la realidad, cotidiana y onírica. También la influencia de la fotografía y el cine en la estructuración de su propia obra; es decir, el interés por una realidad sometida al orden establecido por el montaje cinematográfico. Y el placer por el cine como un medio eficaz para mirar y estructurar la realidad de una manera no lineal, antinarrativa.

Cualidades, todas ellas, que hacen que la obra del poeta se asemeje a aquella vanguardia, *surréaliste ou non*, de la que, por su poco ímpetu teorizador, se distinguía. También esa querencia por los espectáculos antinarrativos, o el interés por la cultura visual producida de modo industrial, y, por qué no, en la inclinación por mezclar alta y baja cultura. Aún más, es posible contemplar a Brossa como nexo entre la vanguardia de la Barcelona de preguerra y la Barcelona del movimiento conceptual de los 70, ya que su obra fue aceptada por artistas que se movían en torno a este movimiento. Entre ellos Carles Santos,⁷ intérprete de varias de aquellas piezas escénicas de carácter más experimental; concretamente de algunas de las *Accions musicals*, como *Concert irregular* (1967), obra escrita por Brossa para Anna Ricci y Carles Santos, con composición de este último.

El conceptual de la Barcelona de los 70. El denominado Grup de Treball (1973–1977). En los 70 también cobra importancia la acción como expresión *física* de esas *ideas*. En torno a los conceptos, a las ideas, revolotearán las *obras* que surgieron del mencionado colectivo. La poesía de Brossa se prestaba como buen antecedente de una actitud artística—o *antiartística*, pareja a su actitud *antipoética*, valga la redundancia—que, como ya ocurriera en las denominadas vanguardias históricas, podía encontrar en la acción la demostración o ejecución de las ideas (Goldberg 7–8). Pero no solo está la acción. También está la realidad. Y el deleite por encontrar la *poesía* y el *arte* allí donde *a priori* no se les espera. Esa corriente “. . . en el arte y la poesía atenta

a la realidad baja e informe. Es una sensibilidad a menudo relacionada a actitudes poco complacientes con las retóricas institucionales. De esta tendencia, forman parte tanto Brossa como el Grup de Treball” (Fanés, “La poesia és arreu menys als diaris” 29).

Del mismo modo que lo era la ciudad, la realidad—incluso esa realidad más *baja e informe*—bien podría ser también un telón de fondo. Esta y sus espacios serían, pues, como la escenografía sobre la que se dibujan las más nimias cotidianidades. La obra de Brossa, tal y como se ha dicho anteriormente, es una invitación a observar, a mirar y, sobre todo, a reflexionar sobre el acto mismo de esculcar las cosas; así como una tentativa de establecer contactos con la citada realidad e intervenir en ella, *capturar* su dinamismo, fragmentarla, recortarla, superponerla, alterar su orden, aislarla en pedazos, hasta convertirla en un elemento dinámico y cambiante; en fin, mostrar sus *derivadas*. En esta composición dislocada de lo real, al poner énfasis en su naturaleza antinarrativa, el arte, el arte poético en este caso, parece jugar con su capacidad mimética.

El interés por el movimiento, lo que Brossa denominó la cuarta dimensión del poema, fue determinante en sus investigaciones escénicas. Un interés provocado por la voluntad de que el poema trascendiese al marco exiguo de la página. Serán los personajes (los actores) los encargados de prolongar el poema, el texto que se *movía* al mundo tangible (Gimferrer, “Pròleg” 13). Mediante este recurso conseguía darle un sentido plástico al monólogo del poema (Gimferrer, “Introducción a Joan Brossa” 5). En las obras de teatro *irregular* será el movimiento, a través de las acciones de los personajes, el que materialice ese sentido plástico mencionado por Gimferrer.

En la pieza *El cop desert: somni escènic en dos actes i 5 quadres* (1944) ya pueden detectarse las diversas tendencias del teatro de Brossa. Por un lado, los diálogos cruzados entre los personajes, que años más tarde—en 1953 con la pieza *La xarxa*—convergerán en lo que vendría a denominarse la trama; y por el otro, un conjunto de pequeñas acciones que siguen la lógica de su propia inercia, y que no interfieren en el desarrollo argumental de la obra. Los esquemáticos dibujos que acompañan a la pieza son ejemplo del interés por el dinamismo que la acción proporciona a la obra. El diálogo y la acción. El teatro *regular* y el *irregular*.

El propio poeta, en una nota que precede al conjunto *Troupe*, aclara el porqué del calificativo *irregular* para esa parte de su producción escénica de carácter más experimental que está básicamente sustentada en la acción:

Al espectador, se le puede ocurrir preguntarse a qué género pertenecen estas piezas de teatro que tienen el antecedente en el libro *Normes de*

mascarada, donde el ballet es sometido a una serie de transformaciones, el resultado de las cuales apunta hacia este camino. Fue el crítico Valerio Riva quien, al hacerlo conocedor del repertorio, sugirió un nombre: teatro *irregular*, o de investigación, en oposición al *regular* aplicado a los géneros teatrales conocidos. El autor recuerda que, en su opinión, un buen director de escena tiene la posibilidad de completar estas piezas en el sentido de añadir picante teatral a la idea básica, lírica o combativa, que se convierte en el soporte de la acción (Brossa, *Teatre complet. Vol. 5 7*).

Ese teatro de investigación o *irregular* es, de hecho, un claro ejemplo de cómo en su obra los procesos propios de las artes visuales se mezclan con los poéticos, hasta el punto que unos y otros no solo acaban por contaminarse sino que incluso se reclaman.⁸ Así pues, en este juego de analogías, de referencias cruzadas, de motivos que se repiten, su obra poética podía entenderse como un *collage*, y su teatro de carácter más experimental como una de esas partes heterogéneas que lo componen; y, por consiguiente, también como un telón de fondo, como ya lo *eran* antes la ciudad y la realidad, y el teatro *irregular* como esa figura que lo habita, lo transita y lo atraviesa. Un teatro repleto de acciones, movimiento, tramoya y cancamusa.

Para Brossa el anhelo de la cuarta dimensión del poema es resultado “. . . de una necesidad poética” (Saladrigas 69). Pero, ¿dónde debe materializarse ese movimiento que la representa? El poeta necesitará un espacio sobre el que trazarlo. De hecho, argumenta, es a través de la intervención del escenario como consigue una mayor plasticidad de la obra, alcanzando, así, esa tan invocada cuarta dimensión del poema (“Entrevista con” s.p.).

A mí, por naturaleza, me gusta mucho el teatro a la italiana [afirmaba el poeta]. El hecho de que suene el timbre, se apaguen las luces de la sala, se encienda la batería y suba el telón, me parece perfecto; creo que muestra un aspecto convencional extraordinariamente expresivo, un elemento ritual que en el teatro es muy importante, como para un cuadro el marco o el color de la pared. Me gusta toda esta parte de tramoya y de artificio que conlleva el teatro. Hay veces que un toque de timbre y una subida de telón ya valen un acto entero (Coca, *Joan Brossa o el pedestal* 63).

El hacer frente al teorizar parece una de las máximas del poeta. Su poesía necesita de movimiento, desemboca, por tanto, en la escritura de la poe-

sía escénica. Su poesía necesita de un escenario, así que, en vez de dedicarse a elucubraciones teóricas al respecto, se decide simple y llanamente por *recrearlo*.

Un año antes de escribir sus primeras obras de *ballet de Normes de mascarada*, Brossa escribe una brevísima pieza de poesía escénica que titula *Sord-mut* (1947). La pieza dice así: “ACTE ÚNIC. Sala blanquinosa. Pausa. TELÓ” (Brossa, “Sord-mut” 127). Por un lado aquí está el espacio sobre el que puede ir añadiendo todos los elementos necesarios para configurar sus obras escénicas. Y en ella se intuye también ese carácter ritual del teatro que mencionaba Brossa cuando decía que un toque de timbre y una subida de telón bien valen un acto entero. Puede que una bajada también. Y en el medio, la sala y su vacuidad.

Por su carácter lacónico, esta breve obra de Brossa podría seguir siendo, literalmente, un poema, pero, tal y como ocurre con su teatro *irregular*, *Sord-mut* invita a lo escénico. Claro ejemplo, este, de lo que Manuel Sacristán considera uno de los aspectos más interesantes de la lectura de su obra. A saber, la relación en su obra escrita entre poesía y teatro (“La práctica de la poesía” 223). O muestra, según José Antonio Sánchez, de cómo Brossa fue uno de los primeros poetas en España en descubrir “la potencialidad comunicativa del silencio” (66). Atributo al que se refiere Carles Santos también cuando sugiere que el poeta se adelantó a la pieza *4'33''* (1952) de John Cage (Santos, *Mi reino*).

¿Qué relación establece la pieza de Cage con el escenario, con el espacio en el que tiene lugar la ejecución de la misma? Así la describe Javier Madruelo, no desde un plano abstracto, sino desde el plano de quien la ve y la escucha:

. . . desde la experiencia, la escucha, sobre todo cuando la obra se interpreta en un escenario, hace que esta estructura musical [. . .] cobre un inesperado interés al superponerse al silencio instrumental una infinidad de acontecimientos visuales y sonoros, imprevistos por el autor y el intérprete, que convierten esta estructura vacía en un fenómeno a través del cual percibimos conscientemente el transcurso del tiempo como estructura narrativa (104).

La *capacidad* visual y sonora del silencio. No hay referencias a la *capacidad sonora* de su poesía en la obra teatral de Brossa. Ni a la *capacidad* del sonido para *generar* un espacio que envuelva al espectador. Sí que exploró, en *ballets* como “El bosc dorment” o “Tardor”—ambos de 1954—, la *capacidad*

de la acción para generar sonidos; recurso que se acentúa en obras como *Concert irregular* (1967), en la que, en uno de los cuadros titulado “Homenaje a Vietcong”, juega con la *capacidad musical* de una afeitadora eléctrica. Las jerarquías se disuelven en la obra de Brossa. Y sí afirmó, a su vez, que a su poesía le era intrínseca la cualidad rítmico-musical, para acabar matizando, una vez más, que lo que su poesía necesitaba era su materialización mediante el movimiento (Galán 51). De hecho, Montserrat Colomé, directora y coreógrafa junto a Ana Eulate y Ona Mestre de algunas obras de *Normes de mascarada* y *Troupe* para una representación que tuvo lugar en la Sala Beckett de Barcelona, entre el 17 y 28 de julio de 1996 con motivo del Festival Grec, afirmaba días antes del estreno que no había resultado fácil trabajar con los *ballets* de Brossa, principalmente por estar desprovistos de música, para a continuación añadir que este hecho concreto les permitió advertir que en las piezas “...el gesto imponía mucho” (Fondevila 52).

El término *ballet* con el que calificó a las piezas reunidas en *Normes de mascarada* y *Troupe* le generó dudas al poeta. Dudas que mantuvo a lo largo de los años.⁹ En este sentido, y dado que el poeta *acepta* algunas de sus convenciones, el término no deja de tener su lógica. Por sus características, ¿qué mejor *soporte* que el *ballet* para unas experimentaciones escénicas vinculadas al movimiento?

Cierto. El gesto, el movimiento y la acción destacan en esa parte de la poesía escénica que Brossa denominaba de investigación. Pero, ¿qué relación establecen sus obras *irregulares* con el escenario, con el espacio invadido por las acciones que las estructuran?, ¿y con quien las lee y las ve?

Entre los años 1941 y 1942, Brossa escribió algunos poemas experimentales. Así los denominaba cuando no eran poemas literarios. Luego vendrán los poemas visuales en los que imagen y palabra se aluden e interpelan de manera más directa. El juego *visual* allí, si se permite, tiene otras connotaciones. En los primeros, no obstante, destaca la libre composición de las palabras, de las letras, de las pequeñas imágenes incluso, dispuestas de manera ¿caprichosa? sobre la superficie de la página. Están el espacio y la escritura que se *mueve* sobre él. Dirigiendo la atención al vacío que esta ocupa, pero también al que no. La página como el *soporte* que *soporta* la escritura. No es que el espacio en blanco tenga la misma importancia que en *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé, pero resulta en cierto sentido inevitable que la atención se pose sobre los huecos que la escritura de Brossa ha dejado sin ocupar.

Si al cotejo del espacio en *Sord-mut* se le añade el recular del diálogo en beneficio de la acción, del movimiento, el poeta puede dirigir los esfuerzos de su escritura—en su teatro más experimental—a la *construcción de la escena*. Una escena que en los *ballets* parece producirlo todo. Los decorados, telones y cortinas que suben y bajan, los colores,¹⁰ las constantes transformaciones

de la escenografía, así como la implicación directa de los personajes en dicha transformación, todo, básicamente todo, está enfocado en estas obras a contribuir a la sensación de movimiento.

El calificativo *ballet* empleado por Brossa induce a pensar que esas obras tienen un denominador común que las hace análogas. Pero también lo tienen respecto a los *stripteases*. Dos géneros, en apariencia tan divergentes, que son para él más una excusa que un fin concreto. El *striptease*, como ya lo hiciera el *ballet*, es un fundamento sobre el que explorar las posibilidades en torno al desarrollo del movimiento y la atracción. Un aspecto que *ballets* y *stripteases* comparten con el resto de esas piezas escénicas de investigación. El poeta se sirve de dos estructuras cerradas, sobre todo en el *ballet*, para, mediante la inclusión de, en apariencia, sutiles elementos hostiles a dichos géneros—he aquí de nuevo los ecos del *collage*—, convertirlos en otra cosa bien distinta. Su intención no era otra que, como afirmaba él mismo sobre el *ballet*, renovar el género abriéndolo a la expresión parateatral (Montanyà y Pàmies 62). A la expresión parateatral, a un teatro de atracciones. Brossa, en fin, al igual que Vsevolod E. Meyerhold, manifiesta un claro interés por un arte de atracción, de movimiento, de espectacularidad y fiesta que encuentra su mejor expresión en el circo o el *music hall* (Meyerhold 17).

Pese al gran número de acciones que tienen lugar en las piezas del teatro *irregular* de Brossa, o puede que precisamente por todas ellas y su *cadencia*, no se percibe ese transcurso del tiempo como estructura narrativa al que aludía Maderuelo respecto a la obra *4'33"* de Cage. En las obras *irregulares* se aprecian los fragmentos, las acciones como *encuadres* asidos a un relato antinarrativo. Incluso cuando la acción está ligada a la realidad, a la realidad más cotidiana, para mayor precisión. Los espacios y las acciones que las ocupan. Brossa y su relación con el espacio. Con el escénico y con el que no lo es. Con el real y el onírico. La persistencia del inconsciente, la reminiscencia surrealista, si se prefiere.

La intrusión de la realidad, se ha dicho, resultará determinante en el desplazamiento de la obra del poeta hacia otros territorios. Lo que no excluye que esa realidad, de igual manera, vea desplazado su eje de referencialidad. La realidad en calidad de materia poética es como una estructura maleable que se presta a la transformación. Un vaivén que, en el teatro *irregular*, se despliega ante la mirada del espectador. Con el foco situado sobre la escena y sobre lo que acontece en ella. “Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar”, dice Jacques Rancière (10); “. . . cuanto más contempla, menos es . . .”, remata Guy Debord (774).

Espectáculo, denostado vocablo, es concretamente la palabra que Brossa ha elegido para acompañar al término *acción* en sus *Accions spectacle*. Piezas que no dejan de apelar a la mirada del espectador. Ya desde la página.

Porque en las *suites* de acciones que forman las obras el espectador está integrado. En ellas cambian los espacios y cambia la posición del espectador. El poeta lo hace deambular por espacios como la calle, un vestíbulo de un teatro o una habitación; invitándolo a observar a los personajes que realizan las acciones o induciéndolo a *actuar* e interactuar con ellos.

A excepción de, por ejemplo, cuando *ensayó* junto a Joan Ponç *Temps de nit* (1947) o de la intervención en el *Primer Festival Popular de Poesia Catalana* (1970)—en el que la modulación de su voz en la lectura del poema está vinculada a una connotación más política que estética—, la máxima de Richard Huelsenbeck sobre Hans Arp sería aplicable a Brossa: “he never performed” (Huelsenbeck 12).

Aquella mirada del poeta que oteaba esa Barcelona que se hace poesía emerge aquí de nuevo, desde fuera del cuadro, *capturando* lo que observa pero sin dejarse ver. Escribe, *transcribe*, esa esencia de lo poético que fagocita la rígida estructura de la realidad y sitúa en el centro al espectador. En su concepto de poesía, Brossa no renuncia a la capacidad *crítica* y *utópica* de la mirada. Una mirada que, al igual que su arte *irregular*, invita a lo escénico.

Notas

1. Entre los poetas traducidos están João Cabral de Melo Neto—cuyos poemas traducidos se publicaron en el número de agosto/septiembre de 1949 de la revista *Dau al Set*—, Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud, André Breton y Francis Picabia. Además, también se conservan apuntes autógrafos acerca de Apollinaire y el cubismo, así como sobre las teorías de Sigmund Freud. Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa.
2. Ver Greenberg, “The Late Thirties in New York.”
3. Ver Gimferrer, “Conferència inaugural.”
4. Ver Calzado, “Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada.”
5. Brossa inicia sus ensayos poéticos con unos ejercicios a los que tituló *Imatges hipnagògiques*, formados por imágenes que parecen revelársele al escritor en el estado de duermevela para someter, después, estas imágenes oníricas a la métrica del soneto, por consejo del poeta J.V. Foix. Con la irrupción del léxico cotidiano y de lo *real*, en un libro como *Em va fer Joan Brossa* (1951), Brossa abandona la forma cerrada del soneto en beneficio de una estructura más flexible y abierta.
6. La relación de Brossa con el cine se extiende a la colaboración con el cineasta Pere Portabella, en films como *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturno 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972). Los guiones de los dos primeros tienen una vinculación más destacada con el ideario creativo del poeta. Sobre la colaboración

de Brossa y Portabella ver Fanés, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política* y González García, *Joan Brossa. Artes visuales* (84–98).

7. Carles Santos llevó a cabo *Acció Santos* (1973) y *Preludi de Chopin, opus 28 núm. 18. Debut* (1974) mientras formaba parte del Grup de Treball. Experiencias basadas en el sonido que tienen sus antecedentes en el film *Preludi de Chopin, opus 28 núm. 7* de 1969 o en los cortometrajes y mediometraje experimentales *L'espectador*; *La llum*, *L'àpat*, *Habitació amb rellotge* y *Conversa* del año 1967 y *La cadira* de 1968, todos ellos de un marcado carácter conceptual y enfocados a cotejar las posibilidades sonoras del medio cinematográfico. Ver Ponce, "Filmografía y videografía."; González García, "Esto es una silla" y González García, "El piano, ¿mueble inútil?: Carles Santos y el cine."
8. Para un estudio más detallado de la relación de Brossa con la pintura, y con las artes visuales en general, así como de su teatro de carácter más experimental, especialmente los *ballets*, ver González García, *Joan Brossa. Artes visuales*.
9. Brossa estaba convencido de que los desvíos a los que es sometido el género en *Normes de mascarada* apuntan hacia *Troupe*, teniendo estas últimas como precedente las primeras (Brossa, *Teatre complet. Vol. 57*). Pero él no era teórico, y como todas estas obras pertenecían a un género poco claro, no sabía cómo denominarlas (Milian Batista 69). Suspiciacia que le llevó a plantearse, ya en los 80, si a ese nuevo *giro* del *ballet*, tal y como pasa en *Normes de mascarada* y *Troupe*, no debería acompañarle una nueva nomenclatura.
10. Los colores más empleados por Brossa en estas obras recuerdan a los utilizados por Miró en el *ballet Jeux d'enfants* (1932) o en sus murales cerámicos.

Obras citadas

- Brossa, Joan. "Sord-mut." *Teatre complet Vol. 1. Poesia escènica 1945–1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 125–7.
- _____. *Teatre complet. Vol. 5. Poesia escènica 1964–1965*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- _____. "Lección de libertad." *ABC Cultural* 354 (1998): 35.
- Calzado, Borja. "Joan Brossa: La realidad de la calle, transfigurada." *La Vanguardia*, 2 Abr. 1985: 28.
- Coca, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- _____. *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Œuvres. Ed. Jean-Louis Rançon. París: Gallimard, 2006. 765–859.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- "Entrevista con Joan Brossa." Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Joan Brossa. (s.f.): s.p.

- Fanés, Fèlix. *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, Barcelona: Pòrtic, 2008.
- _____. “La poesia és arreu menys als diaris.” *L’Avenç* 393 (2013): 25–31.
- Fondevila, Santiago. “Una mirada a las facetas escénicas de Brossa en las salas alternativas.” *La Vanguardia*, 6 Julio 1996: 52.
- Galán, Joaquín. “Joan Brossa. El poder de la imaginación.” *Ozono* 39 (1978): 48–51.
- Gimferrer, Pere. “Introducción a Joan Brossa.” *Ínsula* 254 (1968): 4–5.
- _____. “Pròleg.” *Joan Brossa. Antologia poètica (1941–1978)*. Ed. Pere Gimferrer. Barcelona: Edicions 62, 1980. 7–14.
- _____. “Conferència inaugural.” *La revolta poètica de Joan Brossa*. Barcelona: Krtu, 2003. 12–25.
- Goldberg, Rose Lee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- González García, Ainize. “Esto es una silla.” *Locus Amoenus. Revista del Departament d’Art de la UAB* 9 (2007–2008): 385–91.
- _____. “El piano, ¿mueble inútil?: Carles Santos y el cine.” *Blogs&Docs Dic.* (2009). Web. 26 Ago. 2016.
- _____. *Joan Brossa. Artes visuales*. Barcelona: Ixora i Llibres, 2015.
- Greenberg, Clement. “The Late Thirties in New York.” *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1989. 230–5.
- Huelsenbeck, Richard. *Memories of a Dada Drummer*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1991.
- Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960–1989*. Madrid: Akal, 2008.
- Magris, Claudio. “Vanguardia y metrópoli.” *Alfabetos. Ensayos de literatura*. Trad. Pilar González Rodríguez. Barcelona: Anagrama, 2010. 208–11.
- Martí i Pol, Miquel. “La pràctica de la poesia. Entrevista amb Manuel Sacristán.” *Oriflama* 97 (1970): 43–5.
- Meyerhold, Vsevolod E. *Teoría teatral*. Trad. Agustín Barreno. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Mi reino por un caballo*. Entrevista a Carles Santos. Dir. Arantxa Vela. TVE, 26 Ene. 2011. Vídeo. Web. 29 Ago. 2016.
- Milian Batista, Montserrat. “Joan Brossa, la contrafigura de l’oficialitat.” *El Temps* 228 (1988): 68–70.
- Montanyà, Xavier y Sergi Pàmies. “Joan Brossa, poesia, teatre i cinema americà.” *El Temps* 107 (1986): 60–3.
- Ponce, Vicente. “Filmografía y videografía.” *Carles Santos. ¡Viva el piano!* Ed. Manuel Guerrero. Barcelona: Actar, 2006. 487–91.
- Ramírez, Juan Antonio. “Ese oscuro deseo del objeto.” *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Visor, 1992. 15–23.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Vigo: Ellago Ediciones, 2010.
- Sacristán, Manuel. “La práctica de la poesía (Joan Brossa).” *Lecturas. Panfletos y materiales IV*. Barcelona: Icaria, 1985. 217–42.

- Saladrigas, Robert. "Monólogo con Joan Brossa." *Destino* 1750 (1971): 68–70.
- Sánchez, José Antonio. "Teatros y artes del cuerpo." *Artes de la escena y de la acción en España: 1978–2002*. Dir. José Antonio Sánchez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 57–102.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1989.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Trad. Andoni Alonso y Carmen Galán. Madrid: Siruela, 2011.

González García, Ainize. "Una invitación a lo escénico. El arte irregular de Joan Brossa." *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 122–135.