

La poesía escénica de Joan Brossa a la luz del pensamiento europeo de la primera mitad del siglo XX: análisis estructural de *La Ciutat del Sol*

The scenic poetry of Joan Brossa seen through the European thought of the first half of the twentieth century: Structural analysis of *La Ciutat del Sol*

Manuel Aramendia Zuazu

Universitat de Barcelona

m.aramendia@ub.edu

Fecha de recepción del artículo: mayo 2013

Fecha de publicación: noviembre 2013

Resumen

En *La Ciutat del Sol*, Joan Brossa enfoca las problemáticas relaciones individuo-sociedad y de diferentes estratos sociales entre sí. El modo en que Brossa nos ofrece esta obra es esquemático y abierto a la interpretación. La dificultad interpretativa y la irrepresentabilidad de la obra se desvanecen si la leemos aplicándole los valores definidos en los grupos de 4 o grupos de Klein. Dicha aplicación del modelo de Klein a *La Ciutat del Sol* nos permite evidenciar el orden interno de la obra y desvelar la incógnita planteada en torno a la naturaleza de la relación entre los dos personajes opuestos que aparecen en la misma sin tener que recurrir una la lectura maniquea.

Palabras clave: poesía escénica, simbología brossiana, modelo dual.

Abstract

In *La Ciutat del Sol* Joan Brossa tackles these problematic relationships of individual-society and even the relationships of the different social stratum with each other. This piece is shown as is quite schematic and open to interpretation. It's interpretative difficulty and the inability to play this piece fade away if we read it applying the values shown in the groups of 4 or the groups of Klein. While applying Kein's model to *La Ciutat del Sol* we can make the inner order quite clear and, at the same time, reveal the mystery around the nature of the relationship between the two opposing characters without resorting to a manichaeian view.

Keywords: scenic poetry; brossian symbology, dual model.

Vías de estudio

Hasta el momento, los estudios de la poesía escénica de Brossa han seguido dos vías que, a grandes rasgos, podríamos definir como *vía taxonómica* y *vía biográfica*. Esta última está vinculada generalmente a la disciplina poética y al mundo del arte. La primera vía nos muestra de manera ordenada, tanto cronológica como temáticamente, toda la producción brossiana en el ámbito de la poesía escénica. Aunque siempre será posible suscitar variantes en el modo de catalogar y presentar esta materia, tenemos ejemplos de publicaciones que resuelven de manera excelente este propósito. Algunos ejemplos de ellos son los tres tomos recientemente publicados por Glòria Bordons (2012a, 2012b, 2012c) sobre poesía escénica o *La poesía escénica de Joan Brossa* que constituyó la tesis doctoral de Eduard Planas (2002). Estos estudios de catalogación nos presentan, en ocasiones de manera muy gráfica, la extensión física de un corpus de producción poética sobre el que se pueden construir nuevos estudios. Así, Xavier Fàbregas nos presenta incluso una idea de la extensión física de la poesía escénica de Brossa cuando nos dice que su teatro ocupaba casi cuatro metros de longitud por medio metro de ancho (1973).

La vía biográfica de estudio recoge diferentes aspectos que vinculan al poeta con su medio social, incluyendo sus referentes poéticos y artísticos y la fortuna variable de recepción de sus obras en el público. En este sentido, cabe situar los esfuerzos de algunos especialistas por captar la esencia interna de la poesía escénica de Brossa y definir la viabilidad de su teatro como obras de obligado repertorio; así como aquellos otros en los que se constata la desigual valoración e incluso la incompreensión de las obras brossianas según la época de recepción. Uno de los libros en los que más claramente se nos presenta la red de contactos vitales que impulsan el crecimiento de la figura del poeta es el catálogo de la exposición *Joan Brossa o la revolta poètica* cuya edición estuvo a cargo de Manuel Guerrero (2001).

De la necesidad de seguir trabajando en el conocimiento de la poesía escénica de Brossa surge una tercera vía de estudio que podemos clasificar de interdisciplinar; a ella está dedicado este artículo. Sin embargo, poner sobre la mesa elementos de diferentes disciplinas, incluyendo desde la poesía hasta las matemáticas, con la esperanza de aproximarnos a visualizar algunos rasgos del pensamiento europeo de la primera mitad del siglo XX y desde él retornar con fuerza renovada al análisis estructural de una obra concreta de poesía escénica de Brossa, pondrá en evidencia, por un lado, mis propias limitaciones y, por el otro, la imposibilidad de seguir un planteamiento exhaustivo de disciplinas y teorías a tener en cuenta.

A pesar de ello y tras solicitar la comprensión y benevolencia de los especialistas en las disciplinas a las que me referiré, me dispongo a utilizar una herramienta conceptual que permita representar, aunque sea de forma abocetada, una suerte de pensamiento común a las citadas disciplinas sustentado en la primera mitad del siglo XX. Esa forma de pensamiento capaz de aprehender

las multiplicidades es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977) denominan Rizoma: ese modelo descriptivo en el que la organización de los elementos no responde a una subordinación jerárquica de contenidos, sino una incidencia similar de cualquier elemento sobre otro. Esto favorecerá las conexiones interpretativas que quiero llevar a cabo entre elementos aparentemente tan dispares como *La Ciutat del Sol* y los grupos de 4 o grupos de Klein.

Esta manera de construir conocimiento parte de la crítica a la tradición jerárquica fundacionalista que se remonta a Aristóteles, quien sostenía que el fundamento del conocimiento estaba en el silogismo. Frente a este funcionamiento basado en un conjunto de primeros principios, la propuesta de Deleuze y Guattari se elabora simultáneamente desde todos los puntos tenidos en cuenta en este boceto de imagen del pensamiento. Ambos autores nos advierten del error que supondría pensar que al negar la estructura jerárquica se negase toda estructura a la imagen de pensamiento y, frente a ello, proponen la estructura rizomática basada en ciertas líneas de organización que se sustentan en conceptos afines denominados *Mesetas*. La meseta organizativa que he perseguido en todas las disciplinas a las que me refiero en el presente escrito es el tratamiento de la relación de conceptos por oposición dual, o si se prefiere la manera de entender la relación de *lo uno con lo múltiple o con lo otro en general*.

En *La Ciutat del Sol* Brossa contrapone dos tipos de hombre —el popular y el aristocrático— en una relación dialéctica compleja y problemática entre ellos y sus respectivos ambientes sociales. La obra poética de Brossa, generalmente interpretada desde la perspectiva de la poesía o el teatro, requiere de una lectura más amplia que nos permita recorrer los complejos sistemas de significación que pone en marcha. Solo así seremos capaces de comprender la oposición planteada por Brossa que rehúye un tratamiento maniqueo y que se resuelve en la unidad elíptica de los términos en oposición. Los grupos de Klein nos ayudarán a entender las numerosas obras de Brossa en las que el sujeto de la acción poética se muestra de manera elíptica, ya que esta teoría nos presenta simultáneamente todas las constantes que se generan en las relaciones complejas de grupo y nos da una visión inmediata del elemento que ha sido escondido de forma intencional. De paso, dicha teoría pone de relieve los juegos de prestidigitación y desaparición mágica tan apreciados por Brossa.

La renovación poética: tradición hermética y tradición revolucionaria

El camino abierto por Stéphane Mallarmé, Marcel Duchamp y André Breton favorece el paso de la imagen verbal a la imagen visual y de la imagen de lo cotidiano a la imagen de lo artístico, y es desarrollado por Octavio Paz y Joan Brossa en paralelo con John Cage y Marcel Broodthaers. Ello impulsa la renovación de la poesía y el teatro en una dialéctica entre lo escondido o elíptico de la tradición hermética y la visibilidad social de la tradición revolucionaria. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz habla de la dialéctica de dos tradiciones fundamentales en la poesía moderna que se co-

responden con la magia y la política: la tradición hermética y la tradición revolucionaria. Es conocido el inconformismo político de Octavio Paz que le hacía estar tan incómodo con los abusos de la izquierda como con los de la derecha, y que le impulsó a imaginar una tercera vía para superar la tradicional oposición maniquea de los partidos mayoritarios y a posicionarse, como los libertarios, al margen de la derecha y de la izquierda. Esta posición se configuró como el ideario político de la *Revista Mexicana de Literatura*, en cuya fundación jugó un gran papel. Un dato relevante para entender la relación de Octavio Paz con Joan Brossa radica en la naturaleza experimental de la poesía de ambos que, junto a imágenes de gran lirismo, muestra la obsesión por huir del tiempo discursivo y plantea un tipo concreto de poesía espacial: los denominados «topoemas» en el caso de Paz, y la deriva hacia el teatro, las acciones y la poesía escénica en el de Brossa. Ambos practicaron una poesía que se oponía a la temporalidad discursiva y que mezclaba signos lingüísticos con signos visuales.

La tradición hermética tiene unos orígenes medievales con Ramon Llull y Arnau de Vilanova que pervivirán en poetas como Jacint Verdaguer, Joan Maragall y Josep Vicenç Foix. Este último actuará como transmisor del hermetismo mágico a la nueva generación de artistas representados por el grupo Dau al Set, del cual Brossa era uno de los miembros más activos. Por otra parte, la influencia del poeta socialista Joao Cabral de Melo a partir del año 50 hace que la idea de revolución poética y de revolución social sean indisolubles. Su influencia marca el paso del neosurrealismo a un realismo crítico: el lenguaje hermético y complejo deviene simple y coloquial, compuesto por elementos tomados de la realidad cotidiana. La obra poética de Brossa recorre todo el eje dialéctico generado por estas dos tradiciones poéticas y consigue unirlas en una síntesis personal. La conciencia político-social y los elementos de la tradición hermética se fusionan cuando Brossa toma como modelo los mitos cíclicos de destrucción y renovación de las fiestas populares, especialmente el carnaval, y el enorme caudal de imágenes metamórficas que le sugiere la figura del transformista Leopoldo Fregoli. La máscara en Brossa se comporta como un símbolo que simultáneamente oculta y revela la realidad interior del individuo. En definitiva, asocia máscara y símbolo lingüístico con la idea de metamorfosis individual y social.

De la forma poética libre a la estructura simbólica del soneto

Los especialistas en Brossa señalan una etapa inicial en su obra conocida como periodo hipnagógico, situada entre 1939 y 1949 y que, según contaba el propio Brossa, estuvo determinada por un extraño incidente que le tocó vivir en plena guerra civil. Cuenta Brossa que estando en la trinchera republicana oyó su nombre claramente, se levantó y buscando el origen de esa voz se desplazó algunos metros viendo, con no poco temor, que una granada impactaba en el punto exacto que él ocupaba tan solo hacía unos segundos. En 1940 Brossa vuelve a Barcelona y de su estudio de los escritos de Sigmund Freud y Carl Jung surge el interés por el automatismo psíquico de los símbolos homeostáticos o compensatorios del equilibrio psíquico que describe Freud y por el ca-

rácter premonitorio e incluso utópico del símbolo tomado desde la perspectiva junguiana. El ensayo de Mario Trevi (1996) *Metáforas del símbolo* expone con claridad meridiana las relaciones entre las concepciones del símbolo en Freud y Jung. La imagen hipnagógica que Brossa asocia a la voz que oyó en el frente expresa las situaciones de tránsito entre el sueño y la vigilia. Dichas situaciones revelan una posición de conciencia excepcional que permite vincular la consciencia y el subconsciente e incluso recuperar la idea de conciencia premonitoria o adivinatoria tal y como la entendía Jung. Así pues, el núcleo creativo de Brossa es fruto del impacto de una imagen de estructura libre que golpea súbitamente en su conciencia.

El origen remoto de la poesía escénica de Brossa lo encontramos en el conjunto de poemas experimentales que elaboró entre 1941 y 1942. En ellos vuelca la imagen hipnagógica en el espacio de la hoja de papel. El primer poema experimental es bastante claro: reúne de manera simbólica la razón matemática con el anhelo poético. Muestra una raíz cuadrada que opera sobre un signo lingüístico compartiendo el espacio de la hoja con una estrella, casi mironiana, dibujada en la esquina superior derecha. Creo que este poema experimental es incitación suficiente para explorar territorios extraños al ámbito de la poesía y el arte que nos pueden brindar magníficas plataformas de análisis. En este sentido, como veremos mas adelante, se abre la posibilidad de aportar determinadas estructuras matemáticas, como los grupos de Klein, para una lectura más profunda de la poesía escénica de Brossa. La suma de una experiencia que aporta un impacto psíquico de premonición —tratado como imagen hipnagógica— con el símbolo junguiano que se abre al futuro en forma de proyecto da pie a la primera estratificación que actuará como germen constante en todas las formas poéticas que Brossa investigó, mientras incorporaba los referentes de la primera vanguardia europea de sueño, magia y azar.

En este periodo formativo de los años 40 es fundamental el contacto con el poeta J.V. Foix, que animó a Brossa a hacerse con el oficio de poeta, practicando la estructura compleja del soneto, y cuya personalidad permitió realizar el vínculo entre la vanguardia anterior y posterior a la guerra civil española. Gracias a su influencia, Brossa sale de la mera asociación de ideas surreal, representada en la imagen hipnagógica, para avanzar en la definición de una poesía que Manuel Guerrero (2001) califica muy acertadamente de poesía sobrerreal. Antes de la irrupción de la forma soneto, para Brossa la imagen hipnagógica era el poema, pero a partir de sus estudios de la forma poética pasará a ser material para el poema. En 1941 alterna la producción de verso libre y soneto, pero ya en 1944 empiezan a aparecer formas de poesía escénica y de prosa poética. Pongamos un ejemplo que ilustre esta evolución de la imagen hipnagógica de poema a material estructurado de un poema.

Partiendo del impacto emocional que supuso la experiencia traumática del frente, Brossa escribe un verso libre que reúne las características de una imagen hipnagógica y que dice: «Guitarra re-torta automàtica del cel estrellat», la cual ya contiene un tratamiento de la imagen poético-

simbólico que aporta lirismo y forma al hecho psíquico. Vemos que poco después, en 1942, esta imagen hipnagógica aparece reflejada en un poema experimental y que en 1944 reaparece en varios poemas escénicos. Uno de ellos es el titulado *El cop desert*, en el que el personaje *Ballarí* repite varias veces la frase «Guitarra retorta automàtica del cel estrellat». La sustitución de la explosión ruidosa y anónima de una granada que cae del cielo por «Guitarra retorta automàtica del cel estrellat» es una inspiradísima aplicación lírica del símbolo homeostático de Freud. Cuando Brossa descubre que puede crear una atmósfera capaz de producir el mismo impacto sorpresivo de la imagen hipnagógica iniciará la escenificación del poema. Este comportamiento, que Bordons denomina de reciclaje, responde a una peculiar y muy brillante comprensión de la estructura del soneto. Recordemos que el soneto es una forma poética formada por catorce endecasílabos, cuyos versos se organizan en cuatro estrofas repartidas en dos cuartetos, formados por estrofas de cuatro versos cada uno, y dos tercetos, formados por estrofas de tres versos respectivamente. Las rimas alternas de estos versos tienen un claro eco en las identidades y dualidades que Brossa desarrolla en los poemas visuales y que merecerían un estudio aparte: ABBA-ABBA/CDE-CDE. La rima de los tercetos también puede ser CDE-DCE o CDC-DCD.

Es en el modo en que el soneto trata el tema donde encontramos un claro impulso programático que Brossa podría haber usado. El primer cuarteto presenta el tema que para Brossa sería una imagen hipnagógica concreta; el segundo lo amplía o desarrolla hasta revestirlo de una forma simbólica. El primer terceto reflexiona sobre la idea central del tema de los cuartetos o expresa algún sentimiento; en términos brossianos diríamos que desarrolla una atmósfera; el terceto final, el más emotivo, remata con una reflexión grave y profunda que se condensa en la definición de un personaje que dramatiza el tema. Según esta interpretación sería correcto deducir que Brossa hace explotar el soneto, lo habita y hace de su forma un programa vital y artístico. Por otra parte, nótese que el comportamiento en forma de soneto de Brossa arroja luz sobre la supuesta superación del dualismo cartesiano o del estructuralismo post-saussuriano mediante la relación triádica de Charles S. Peirce, ya que ésta, compuesta de signo o representamen del objeto, objeto desencadenante de la representación sígnica, y finalmente el signo equivalente o más desarrollado causado por el signo original en la mente de quien lo interpreta, no deja de ser una relación dual matizada por un desplazamiento. La propuesta de Peirce implica una estructura dual dinámica en la que el objeto se representa por un signo que será elaborado por la mente de quien lo interpreta —en este caso el propio Brossa— proyectando un nuevo signo equivalente: siguiendo la comparación con la imagen hipnagógica inaugural de Brossa, el personaje *Ballarí* diciendo repetidas veces «Guitarra retorta automàtica del cel estrellat». La relación dual vincula un signo con un objeto al que se refiere —esté ahí o no— en función de la diferente acepción que le demos a los términos signo y símbolo. El intérprete toma el signo y lo transforma en objeto de su reflexión provocando la aparición de un signo equivalente o signo desplazado, y así sucesivamente de forma análoga a lo que sucede en el juego de transmisión en círculo, donde un interprete A dice una frase al oído de un intérprete B y este a su vez la desplaza distorsionada al oído de C. La risa sur-

ge al final cuando el signo último resultante muestra su analogía y su distancia respecto al signo o frase inicial.

Poesía Escénica

Según explica Eduard Planas (2002) en su tesis doctoral, Joan Brossa produjo dos grupos de propuestas de teatro-danza, englobadas en *Normes de mascarada, ballets*, entre 1948 y 1954 y *Troupe* entre 1955 y 1968. Todas estas obras ponen en relación conflictiva diferentes estamentos sociales y manifiestan una marcada inclinación sociológica. El conjunto de propuestas para danza de Joan Brossa cuestiona las bases de la danza para subrayar los aspectos propiamente escénicos. La materia de este conjunto es una escritura escénica orientada hacia la ordenación del espacio y el tiempo mediante la concreción y simplificación de las acciones. Genera situaciones escénicas en las que se desarrolla el lenguaje gestual, se retoma el papel narrativo del cuerpo de danza y se potencia extraordinariamente el valor simbólico del color y de los tres ejes espaciales. En este grupo de obras, Brossa prescinde del texto y se expresa mediante imágenes de objetos y personajes que ocupan un mismo rango. La riqueza de estas obras proviene de la percepción de las acciones que devienen significativas en su concreción. Eduard Planas (2002) califica de post-teatro los elementos formales de las acciones teatrales de la poesía escénica de Brossa.

Del estudio pormenorizado de las obras y del excelente trabajo de catalogación de esta producción brossiana, Planas extrae algunas conclusiones que colocan la poesía escénica de Brossa en las formas preliminares y premonitorias de lo que en la siguiente década ya se calificará de teatro posdramático. Así, en la desintegración de la unidad de tiempo, de espacio y de acción de estas obras detecta la ruptura de la unidad teatral convencional. Y, efectivamente, las diferentes escenas se suceden sin un hilo narrativo convencional; pero creo que la estructura de estas obras es algo más que una mera diferenciación de elementos y no comparto el carácter autónomo que Planas da a cada una de las escenas ya que el sentido estructural de los elementos diferenciados se desprende al percibir las interrelaciones no siempre explícitas entre ellos:

«Les “accions spectacle” presenten com a novetat la ruptura de la unitat teatral convencional. La unitat de temps, d'espai i d'acció, característica que defineix el teatre tradicional, ara es desintegra. Així, podem constatar que la major part de les escenes que configuren el conjunt de cada peça són relativament heterogènies i vàlides per sí mateixes, sense que hi hagi sempre, necessàriament i efectivament un fil lògic i temàtic que les relacioni. Normalment, les diferents escenes se succeeixen compartimentant la peça en diferents unitats d'espai i de temps, i les trobem estructurades en parts explícitament assenyalades». (Planas, 2002, 33)

En el análisis de *La Ciutat del Sol* que sigue pretendo demostrar la lógica interna y la cohesión de los diferentes elementos vinculados a una estructura global que, entre otras cosas, permite a Brossa jugar elípticamente con elementos que actúan en el conjunto desde su ausencia. Más ade-

lante, cuando Planas reflexiona sobre la situación temporal en las acciones brossianas confirma esta voluntad de juego entre elementos positivos y negativos.

«D'altra banda, i en un altre ordre de consideracions, les accions rarament s'acompanyen de dades temporals estrictes; si bé hi ha alguns moments l'extensió o la durada dels quals és prevista en la mateixa redacció del text, la major part de les peces són obertes en el seu plantejament temporal. A més hi ha un factor molt significatiu pel que fa a la durada i a la compartimentació de les *accions spectacle*: ens referim a la reiterada inserció de pauses en el decurs de la redacció i, per tant, de la representació. Aquestes pauses constitueixen, per una banda, l'element rítmic indispensable amb el qual s'optimitzen la temporalització, l'estructura i la interpretació de cada peça». (Planas, 2002, 38)

Respecto al papel escénico de los actores brossianos, podemos ver el mismo sometimiento a un proceso experimental que rompe el continuo narrativo: a una información precisa, a la manipulación o transporte de objetos, a determinadas representaciones, a diferentes formas de vincularse y distanciarse del texto —decirlo, improvisarlo, leerlo, mostrarlo escrito, escribirlo, sustituirlo por pura acción. En todos estos casos se da un proceder autorreflexivo sobre la dimensión textual del teatro que tendrá un desarrollo pleno en el teatro que Hans-Thies Lehmann (2006) denominará teatro posdramático. El texto escrito y el libro son puestos en discusión y la manera de percibir lineal y sucesiva se va reemplazando por la percepción simultánea de perspectivas plurales. Brossa realizó numerosas propuestas teatrales para espacios alternativos de carácter público general o para pequeños espacios de carácter privado, pero el conjunto de propuestas para danza está pensado para el espacio convencional de un teatro a la italiana, contando con el uso de los recursos de su equipamiento escénico y, sin duda, con un público receptor más amplio. Aquí nos encontramos pues con un primer problema para interpretar la intención de Brossa de llegar al gran público, ya que son obras para ser representadas en el teatro pero el lenguaje empleado es sumamente hermético. Podríamos entenderlo como una incitación a la acción interpretativa y a la demanda de una participación activa del público en un proceso de comunicación que requiere de sus propias capacidades de interrogación y respuesta.

Este corpus de sesenta y siete obras formado por las *Normes de mascarada* y *Troupe*, está dirigido al gran público del teatro aunque es poco conocido. El contenido, al igual que las narraciones míticas, está disperso en varias narraciones y el lenguaje que utiliza es muy similar al que usa Claude Lévi-Strauss cuando recoge el pensamiento mítico, sumamente sintético y referido a acciones simbólicas complejas. Las propuestas para danza que componen las *Normes de Mascarada* aportan sugerencias escénicas de gran plasticidad y capacidad simbólica, aunque su lenguaje extraordinariamente sintético y estructurado hace difícil su interpretación —de ahí que apenas hayan sido representadas. Esta dificultad de recepción social del teatro brossiano será una constante en todo el teatro posdramático pues, como sostiene Hans Thies Lehmann:

«El compromiso firme que adoptamos a favor de una perspectiva estética del teatro engloba, desde siempre, cuestiones de orden ético, moral, político y jurídico. El arte en general, y en particular el teatro, imbricado en la sociedad en variadas formas, que van desde el hecho social de la producción hasta la manera de recepción colectiva, pasando por el financiamiento público, se halla en el campo de la práctica real socio-simbólica. Toda interrogación sobre la estética teatral es ciega si, en la práctica artística del teatro, no se reconoce la reflexión sobre las normas sociales de la percepción y el comportamiento. La descripción de las formas de teatro posdramático trata de ubicar la evolución del teatro del siglo XX en una perspectiva histórica; de favorecer la conceptualización y verbalización de la experiencia de este teatro contemporáneo, a menudo calificado como difícil». (Lehmann, 2010, 5-6).

A continuación intentaré, siguiendo las pautas del comportamiento rizomático de «actuar por picotazos», arrancar fragmentos significativos de las relaciones complejas con *lo otro* en el contexto europeo en el que Brossa trabajó y con el que debe ponerse en contacto, a pesar de las dificultades impuestas por el aislamiento franquista de España. Los siguientes subapartados, por lo tanto, no pretenden ser exhaustivos y simplemente señalan un ámbito en el que es necesario trabajar: la vinculación de la poesía brossiana con el pensamiento europeo de la primera mitad del siglo XX.

Tensión en la Europa del siglo XX con los modelos culturales del Arte primitivo

El esfuerzo de relativización impulsado a partir de la nueva mirada vertida sobre las artes primitivas favorece ese posicionamiento dialéctico que se halla en la base de los nuevos modos de entender las relaciones individuo-sociedad. Simultáneamente desde la lingüística, la antropología, la filosofía y las matemáticas aparecen puntos de vista que conducirán al desarrollo del estructuralismo. El momento en el que Brossa escribió la obra escénica que nos ocupa, allá por el año 1950, está influido por numerosas reflexiones acerca de las relaciones humanas en el seno social y es heredero de un modelo cultural múltiple en el que Occidente ya no tiene la primacía. Las primeras décadas del siglo XX son testigos de una revisión de las artes llamadas primitivas que tendrá profundas repercusiones en los lenguajes artísticos desarrollados a lo largo de todo el siglo. Aunque las máscaras africanas y de otras culturas no occidentales tenían presencia en Europa desde antes del descubrimiento de América, el paso de la consideración de estos objetos de muestra étnica a obra de arte no se dará hasta las primeras décadas del siglo XX. Y ello no sin ciertas reticencias, como bien lo atestigua Frederic Marés (2006) en sus memorias al atribuir al marchante interesado el impacto del arte primitivo: el arte y el gusto europeo, saturado de formas y módulos clásicos, cansado de refinamientos, se lanza a la aventura de un arte bárbaro y primitivo cuya valoración no debía rebasar la consideración etnográfica. Salvador Dalí, con su característico estilo ambiguo y provocador, parece burlarse de esta prevención etnográfica y decorativa. En una entrevista que concedió en 1974 se reía de la extendida opinión de la inferioridad del arte no europeo y afirmaba haber encontrado los apartamentos de respetadas y refinadas personas, llenos de lo que calificaba como «horrorosas esculturas negras», aludiendo especialmente a Pablo Picasso.

Detestaba esos feos objetos etnológicos y señalaba que ese arte salvaje era producido por gentes lamentables. Pero en ese momento hacía una verdadera fusión de conceptos opuestos, ya que construía una imagen poética en la que consideraba que tales gentes eran «como criaturas que ante el cosmos tiemblan como hojas».

No es extraño encontrar en los primeros años de nuestro siglo exposiciones retrospectivas en torno a diferentes personajes de la cultura que impulsaron la reconsideración crítica de las vanguardias gracias a la influencia del arte africano. La exposición *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias* realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2009, o la que el Musée du Quai Branly de etnología de París dedicó a *Charles Ratton, L'invention des arts primitifs* en 2013, son una buena muestra de lo dicho. Precisamente fue Charles Ratton (1897-1986) quien se trasladó a París siendo muy joven y descubrió el arte africano a través de la «moda negra» de los cubistas. Su pasión por este arte actuó de manera determinante en la implicación de intelectuales y artistas para defender el rango artístico de las manifestaciones culturales originadas fuera de Occidente y que la Europa colonialista despreciaba estéticamente. La curiosidad y pasión de Ratton le permitió superar todos los prejuicios culturales y mirar objetivamente las diferentes culturas, hasta el punto de sustituir su denominación de «primitivas» por la de culturas de «zonas más alejadas». La violencia del choque cultural quedó atestiguada en la exposición de arte africano y oceánico que se realizó en la Galería del Teatro Pigalle de París en 1930, de la cual tuvieron que retirar numerosas esculturas por su temática abiertamente sexual. La creencia en la superioridad de la cultura europea se desmoronó, lo que paradójicamente sirvió para establecer un diálogo entre modelos antagónicos que resultó fundamental para la renovación del pensamiento europeo y el planteamiento de unos lenguajes artísticos con una simbología más directa y liberada de prejuicios. Desde la primera década del siglo XX se aprecia en Europa una evolución en el modo de entender las culturas llamadas primitivas. Así, entre 1915 y 1940 los artistas de la Escuela de París cambian el modo de ver los objetos procedentes de las antiguas culturas africanas como rarezas primitivas de rango inferior y empiezan a valorarlos por su belleza formal, su fuerza de abstracción y sus sutilezas simbólicas.

En abril de 1920, Juan Gris defendía en la revista *Action* que las esculturas negras son una prueba flagrante de un arte anti-idealista. Se interrogaba a sí mismo sobre el procedimiento de un arte capaz de individualizar lo general y de hacerlo en permanente renovación. Oponía el comportamiento del arte africano con el modelo occidental, de raíz griega, es decir, ponía en relación dialéctica de oposición el modelo basado en principios e ideas generales africano con el modelo griego que se basaba en el individuo para sugerir un tipo ideal general. En 1924-1925 Joan Miró pintó el cuadro *Carnaval de Arlequín* en el que este personaje es representado en perfecta sintonía con el mundo del que forma parte. Estilísticamente se puede notar una cierta influencia de las telas pintadas del lago Sentani (Nueva Guinea) —en las cuales aparecen lagartos en forma de huso insertos en una constelación de estrellas—, así como ciertas reelaboraciones de elementos

figurativos de las obras de Pieter Brueghel y El Bosco de acuerdo con una estructuración clásica según los tres ejes espaciales. El paralelismo temático y estructural entre Miró y Brossa es notable al comparar *El Carnaval de Arlequín* con *La Ciutat del Sol*, aunque se pueden señalar dos posiciones antitéticas en la forma de desarrollar el tema. Miró hace un despliegue de objetos que señala al mundo entero, mientras que Brossa marca un esquema general de acciones sin apenas explicitar los objetos que intervienen. Un dibujo preparatorio conservado en la Fundació Miró de Barcelona pone de manifiesto la preocupación de Miró por la composición de todos y cada uno de los motivos que aparecen dispuestos de forma inconexa y arbitraria aunque sorprendentemente estructurada.

El personaje principal es un Arlequín con bigotes-antena dalinianos y rostro azul-grana, cuyo universo se compone de un autómatas tocando la guitarra, gatos jugando con ovillos de lana, pájaros poniendo huevos de los que salen mariposas o peces voladores, un insecto saliendo de un dado, un mapamundi sobre la mesa, una escalera con una oreja humana y un ojo entre los travesaños, ojos abiertos sobre cilindros y conos. En ambos casos —*La Ciutat del Sol* y *El Carnaval de Arlequín*— se comparte la concepción del espacio escénico como caja a la italiana y se remarcan claramente los tres ejes espaciales. En el centro del cuadro, el eje longitudinal sirve para marcar la entrega del plano del suelo con el telón del fondo; el eje vertical es la línea que da cuerpo al autómatas que toca la guitarra, mientras que el eje de profundidad viene referido a ambos lados del cuadro por el triángulo negro de la izquierda —que aporta un elemento perspectivo frente a la concepción bidimensional de todos los personajes y objetos— y la ventana de la derecha a través de la cual podemos ver otro triángulo negro —en este caso referido a la torre Eiffel—, una llama roja y un sol. Un pájaro-flecha apunta desde la esquina inferior izquierda, en diagonal, a la ventana abierta.

La oposición dual de conceptos en la renovación de la Lingüística y en la obra de Brossa

Esta reflexión de las relaciones entre lo individual y lo colectivo agita el mundo de la ciencia y la cultura europeos de las primeras décadas del siglo XX. La lingüística vive una auténtica revolución con el aporte teórico de Ferdinand de Saussure a través de sus cursos de lingüística general (Saussure, 2008). Saussure proponía una serie de dicotomías para hacer del estudio del lenguaje una ciencia más racional de lo que hasta entonces había sido, así como una serie de conceptos que conformaban la lengua como estructura. En el *Curso de lingüística General* encontramos cuatro dicotomías fundamentales. La primera escinde el lenguaje en lengua y habla, siendo necesariamente anterior la lengua al habla ya que aquella se apoya en lo social, mientras que el habla es de uso individual y modificable a voluntad. Saussure propone el estudio de la lengua externa al sujeto. La segunda escisión nos muestra las dos caras íntimamente unidas del signo lingüístico, el significante o forma fónica y el significado o forma mental, siendo la relación entre ambos aspec-

tos arbitraria. La arbitrariedad del signo enunciada por Saussure y las noticias antropológicas aportadas por Lévi-Strauss en los años 50 pudieron influir en unos poemas que Brossa escribió en 1950 con el título de *Petits Poemes*, y que posteriormente incluyó en el séptimo acto de la obra teatral titulada *El Sabater*.

La tercera escisión se refiere a la relación temporal. La diacronía estudia el lenguaje a lo largo del tiempo, frente a la sincronía que propone el estudio del lenguaje en un determinado momento histórico. Los estudios de Saussure son sincrónicos, y esta opción influye no solo en la forma de hacer o de relacionarse con el medio por parte de los artistas sino también en la forma de estudiar estas producciones por parte de los críticos. Se hace patente la mirada sincrónica en exposiciones como *Brossa i el seu temps*, en el catálogo de la cual Maria Lluïsa Borràs (2002) explica que para situar la obra plástica de Brossa atiende a la generación que surgió a finales de los 60 y que sustituyó a la vanguardia histórica. En ese mismo texto insiste en que la exposición opta por una visión sincrónica, pero no sostiene el concepto con la fuerza suficiente y enseguida cae en el tópico de definir mediante una negación:

«L'exposició opta doncs per una visió sincrònica que parteix de l'esgotament del corrent hegemònic de l'expressionisme abstracte nord-americà que va obrir les portes al *pop art* i l'exaltació de l'objecte de consum [...] Si en els dies del surrealisme ortodox no feia falta haver llegit Freud per deixar-se influir per unes teories que estaven en boca de tothom, sembla igualment possible que l'estructuralisme i la lingüística es trobessin en l'origen de l'art conceptual. No pas tots els artistes influïts per l'estructuralisme havien llegit Wittgenstein, però entre els conceptuals catalans es parlava de les seves teories potser sense ni tan sols saber que eren d'ell. Així com el pensament de Freud va tenir influència en tot el grup surrealista i que tot i que no haguessin llegit les seves obres era fàcil de detectar-hi el subconscient de què parlava el filòsof alemany, també en l'estudi de les estructures del llenguatge portat a terme per Saussure, Frege o Peirce es troba l'origen d'una sèrie de propostes artístiques, protagonitzades per diferents grups de caràcter divers i heterogeni (encara que ni tan sols coneguessin les bases teòriques de la lingüística)». (Borràs, 2002, 11 y 14).

En el mismo catálogo, se abunda en la idea de basar la crítica artística en la lectura de las relaciones estructurales (Borràs, 2002), lo cual resultaría óptimo si no fuese porque el contexto estructural que se plantea en esta exposición tiene dos serios problemas:

- El corte temporal es aleatorio y responde a un cierto fetichismo en relación con los hechos históricos: 1968.
- La colección en la que se pretende insertar la obra de Brossa no responde a una reflexión propia, sino que es una colección ya hecha en 1999 como exposición inaugural del Museo de Arte Contemporáneo de la Fundación Serralves de Oporto.

Finalmente la cuarta dicotomía, muy influyente en la trayectoria de Brossa y sobre todo en la obra que analizaremos más adelante, diferencia entre paradigma o relación en ausencia entre los elementos que pueden formar una enunciación y sintagma o relación en presencia entre todos los elementos de la enunciación. En su concepción estructuralista de la lengua como sistema en el que todos los términos son solidarios, Saussure aporta el concepto complementario de *valor* del que también podemos constatar una influencia notable en Brossa. El valor de una unidad lingüística está determinado, limitado y precisado por el de las otras entidades del sistema. El lingüista Amado Alonso, en el prólogo a la séptima edición del *Curso de Lingüística General* de F. de Saussure, lo resume de este modo:

«El valor, que consiste en la solidaridad e interdependencia de una significación con las otras significaciones, emana del sistema e implica la presencia concreta del sistema en cada uno de sus elementos. El concepto lingüístico de valor ha sido revolucionario y de una incalculable fecundidad científica. El funcionamiento entero de una lengua consiste en el juego de identidades y diferencias, valores y sus oposiciones». (Alonso, 2008, 7).

Antropología: arte y temeridad experimental

Paralelamente se inicia también una revisión de las bases del comportamiento de los grupos humanos en el que las estructuras sociales se explican en términos dialécticos. El aporte teórico de Lévi-Strauss fruto de sus experiencias de campo con varias sociedades de la selva amazónica se gestó en los años 30, aunque fue publicado bajo el título *Tristes Trópicos* veinte años después. En él encontramos las bases de una nueva sociología consciente del error de la cultura occidental que de manera arrogante había usado su superioridad tecnológica y militar para suprimir la diversidad cultural. Recuperando la reflexión filosófica de Jean-Jacques Rousseau (1973), llega a plantear la fusión de filosofía y antropología. Especialmente relevante en este sentido es la consideración rousseauiana acerca del estudio de los hombres, en la que recomienda tomar la distancia apropiada para descubrir, en el análisis de las diferencias, las propiedades comunes a la humanidad. En el prólogo de la edición de 2010 de *Tristes Trópicos* Manuel Delgado Ruiz afirma que:

«Por encima de todo, del otro, aquel él con quien me reconcilio y que me obliga a descubrir que siempre estuvo en mí, de manera que es a mí mismo a quien encuentro ahora tan lejos, en una humanidad extraña a quien una superstición me hizo creerme distinto». (Delgado Ruiz, 2010, 17).

Lévi-Strauss reflexiona en unos términos muy semejantes a Saussure y Maurice Merleau-Ponty cuando presenta al hombre como nexo de comunicación entre el mundo y la sociedad y como sujeto en el que se evidencia la asimilación de los términos hombre, sociedad y lenguaje. Realiza un canto desesperado en favor de la cultura múltiple cargando contra la cultura-masa en un párrafo que bien podría haber firmado José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*.

«Entonces comprendo la pasión, la locura, el engaño de los relatos de viaje. Traen la ilusión de lo que no existe y que debería existir aún para que pudiéramos escapar a la agobiadora evidencia de que han sido juzgados 20.000 años de historia. Ya no hay nada que hacer: la civilización no es más esa flor frágil que preservábamos, que hacíamos crecer con gran cuidado en algunos rincones abrigados de un terruño rico en especies rústicas, sin duda amenazadas por su lozanía, pero que permitían variar y vigorizar el plantel. La humanidad se instala en el monocultivo; se dispone a producir la civilización en masa, como la remolacha. Su comida diaria sólo se compondrá de este plato». (Lévi-Strauss, 2010, 46).

No podemos dejar de sentir cierta melancolía por el polinomio hombre-sociedad-lenguaje cuando vemos paralelismos de tan clara identidad entre el esfuerzo surreal por describir un lenguaje al margen de la lógica de lo cotidiano —alimentado por la secreta esperanza de encontrar contactos fortuitos entre elementos separados capaces de generar una chispa poética— y las pruebas a las que debían someterse los adolescentes de las tribus de América del Norte, en las que todo era un pretexto para provocar el más allá.

«Conmovido por la intensidad de sus sufrimientos y plegarias, un animal mágico se verá forzado a aparecérselos... el único medio de forzar la suerte sería arriesgarse en esas fronteras peligrosas donde las normas sociales dejan de tener un sentido al mismo tiempo que las garantías y las exigencias del grupo se desvanecen: ir hasta los límites de lo civilizado, de la resistencia fisiológica o del sufrimiento físico y moral. Pues es sobre este borde inestable donde se exponen a caer, ya sea del otro lado para no volver o, por el contrario, a captar, en el inmenso océano de inexploradas fuerzas que rodea a una humanidad bien regulada, una provisión personal de poder gracias a la cual será revocado un orden social, de otra manera inmutable, en favor del temerario». (Lévi-Strauss, 2010, 48).

Ambos modelos de individuo, el artista surreal y el adolescente que se extravía para encontrar su propia fuente de poder, están fundamentados en lo que Thomas Hobbes definía como el «derecho de naturaleza». Este derecho corresponde a una situación natural del hombre, previa a la norma social, y consiste en la libertad de utilizar el poder que cada uno tiene para garantizar la autoconservación. El riesgo de caída es una muerte estúpida en el caso del adolescente tribal, o la afirmación de la propia estupidez en el caso del artista surreal. Recordemos la sentencia de Breton según la cual el método surreal en manos de un idiota produce una idiotez. Una idiotez que consiste en el *no retorno* del adolescente o del artista surreal al seno de la sociedad; que es una tragedia precipitada, un final antes de tiempo, una pérdida. Para Clément Rosset (1993), la palabra idiotez es un derivado del término griego *Idío* (propio) y se define como una característica inherente a todos los hombres. Fuera del orden cultural establecido, el modelo occidental de esta aventura temeraria se desequilibra y propone la definición de una originalidad individual que amenaza con transformar la característica idiotez subjetiva en un valor universal. En ella reposan todos los atributos de las antiguas divinidades, pero no restituye a la sociedad su poder regenera-

dor. Se exagera lo individual en detrimento de lo social sin que se produzca el necesario proceso dialéctico equilibrador con una sociedad sin crédito y cada vez más debilitada.

Esta debilidad social queda atestiguada en la reflexión de Richard Sennet (2001) sobre las concepciones posmodernas del yo, en las que el riesgo que otorga valor es el moverse de una situación a otra, de una empresa a otra hasta llegar al extremo de que grandes cantidades de gente joven apuestan a que ellos serán uno de los pocos escogidos dentro del mercado de *el-ganador-se-lo-lleva-todo*. Las concepciones posmodernas del yo hacen hincapié en la ruptura y el conflicto, pero no en la comunicación de fragmentos del yo. Se da un modelo de crecimiento explosivo en el que la experiencia pasada no cuenta, se renuncia a la repetición. Las habilidades complejas ya no son aditivas, es decir, ya no se puede construir siempre más alto sobre los mismos cimientos. Como antídoto a la idiotez universal podemos acercarnos al peculiar sentido del humor trágico de Rosset (1993) que rezuma de sus escritos sobre la ilusión. Basándose en la filosofía de Schopenhauer, Rosset analiza la importancia de la repetición en las artes y deja al desnudo el comportamiento «snob» de todo aquel que, dudando de sí mismo, busca la salvación en un modelo en cuya imagen se reconoce. Este doble fruto de la proyección psicológica de sí mismo atestigua el mecanismo profundo de la identidad y la diferenciación, poniendo de manifiesto la carencia de una sociedad viva capaz de aportar una convención suficiente para el despliegue de la personalidad.

«Seule l'Institution —et non une hypothétique nature— est un mesure de donner corps et existence à ce que Platon et Aristote concevront comme *substances*: l'individu sera social ou ne sera pas; c'est la société, et ses convencions, qui rendront possible le phénomène de l'individualité.» (Rosset, 1976, 114).

En su concepción de la diferenciación individual tanto Rosset como Lévi-Strauss se nutren del discurso iniciado por Rousseau sobre la desigualdad de los hombres y sobre el hombre natural. Los rasgos del hombre natural de Rousseau nos serán de gran utilidad en la última parte de este artículo cuando nos enfrentemos a la interpretación del Arlequín de Brossa. Rousseau examina dos tipos de desigualdad en los hombres: la natural o física que no le preocupa en absoluto y la ético-política o moral sobre la que centra sus reflexiones. Considera que esta última es la causante de las diferencias de poder y riqueza en los hombres. Realiza un viaje imaginario en el tiempo y perfila un hombre feliz anterior a las sociedades civiles, inserto en lo natural pero con unos rasgos propios que le diferencian del animal. El buen salvaje de Rousseau vive disperso entre los animales pero se diferencia de ellos en su capacidad para elegir o anteponer el raciocinio al instinto, en su capacidad de perfeccionamiento de los comportamientos heredados y en la compasión o capacidad de ponerse en la piel del otro. Rousseau se posiciona frente a la sociedad civil desde un punto de vista cínico basado en la constatación de que el amor a sí mismo, natural y no destructivo avanza gradualmente a un nuevo estado de amor propio que se guía por el orgullo y la envidia más que por la elemental auto-conservación.

De la sensación atomizada a la *Fenomenología de la percepción*

John Locke es considerado el padre del empirismo y del liberalismo moderno y, si bien su sistema de analogías y relaciones de ideas diferentes le permitieron despejar algunos errores capitales del pensamiento moderno tales como el innatismo y el determinismo, hay un punto en el que su estructura arborescente de palabras que remiten a ideas generales se debilita. El punto crítico de las relaciones entre lenguaje y pensamiento de Locke está en el hecho de que para evidenciar las ideas generales opta por la sustracción sistemática de todas las particularidades circunstanciales; lo cual le llevará a afirmar que el conocimiento humano se basa en definiciones y que la libertad del sujeto no debe condicionarse por consideraciones circunstanciales. Este modo de pensar nos conduce a una atomización de la sociedad en la que el sujeto lucha por la definición de su propio valor como sujeto al margen de toda consideración social. Esta es una de las raíces del liberalismo político, cuyas limitaciones a la hora de percibir la realidad social estamos padeciendo actualmente (Herráiz Martínez, 1993; Lasalle, 2003; Martínez Liébana, 1996).

La aventura que significaba la búsqueda del valor atomizado que veíamos en el apartado anterior con los ejemplos del adolescente y del artista surreal podían resolverse por dos vías: o bien acababan realimentando la estructura social o bien insistían en la idiotez repetida hasta la saciedad. En cierta forma también es consecuencia del liberalismo moderno la posición existencialista de Jean-Paul Sartre, quien al no encontrar la definición exacta del ser e incapaz de mirar a su alrededor, declara el vacío absoluto. Para Sartre (2008) la relación intersubjetiva es una relación de egos, de manera que todo otro ego queda reducido a la categoría de objeto. En el polo opuesto encontramos las tesis de Merleau-Ponty, para el cual la relación existencial y el compromiso que implica hacen que todo ser deba reconocer a otro ego como un semejante y no solo como un objeto. Esta capacidad de percibir el propio entorno será una pieza clave a la hora de resolver la problemática relación de Arlequín con el personaje del frac en *La Ciutat del Sol*.

Merleau-Ponty rompe el círculo vicioso de la consciencia objetiva —toda consciencia es consciencia de algo— mediante la consciencia perceptiva que lo conduce al compromiso existencial entre el sujeto y sus circunstancias. Sabedor de que la percepción del color varía correlativamente a la percepción de la iluminación y la superficie de los objetos organizados en el campo perceptivo, afirma que no existe una percepción de colores puros sino que estos solo se dan en su interrelación estructural con otros aspectos de la cosa que aparece (Merleau-Ponty, 1985). En definitiva, la experiencia perceptiva del sujeto es siempre experiencia de estructuras, antítesis de las posiciones nihilistas y de sus derivas antisociales de hipertrofia del ego como única realidad a tener en cuenta. El *sobrerrealismo* de Brossa, como la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, establece un teatro de relaciones donde se genera, a pesar del vacío o precisamente por ello, un nuevo sentido del ser que se expresa en forma de proyecto social necesariamente ético.

Teoría matemática de conjuntos

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, encontramos los estudios del matemático Felix Klein que nos propone un modelo matemático para el estudio del comportamiento de los grupos complejos, perfectamente aplicable a los grupos humanos. Este modelo se conoce como *grupo de 4* o *grupo de Klein* y aporta una estructura directamente vinculada con la matemática moderna de conjuntos que clarifica enormemente el modo en que se desarrollan la identidad y las relaciones humanas dentro de los grupos o pueblos. Al reflexionar sobre el pensamiento salvaje y los valores normativos de las sociedades amazónicas, el propio Lévi-Strauss utiliza dicho modelo para afirmar que:

«La explicación científica corresponde siempre al descubrimiento de un ordenamiento. La *puesta en estructura* poseería entonces una eficacia intrínseca cualesquiera que sean los principios y métodos en que se inspira». (Lévi-Strauss, 1964, 28).

Si bien el concepto matemático de grupo fue desarrollado anteriormente por Camille Jordan, fue Klein (2006) el que descubrió que cada geometría es el estudio de ciertas propiedades que no cambian cuando se les aplica un tipo de transformaciones. A estas propiedades las denomina invariantes. Entre la aproximación a la realidad de Arthur Schopenhauer, que consideraba la realidad musical como la imitación analógica de un modelo irrepresentable —la voluntad—, y la ausencia de modelo de Friedrich Nietzsche encontramos el modelo múltiple de la geometría:

- La *geometría euclidiana* se comprende como el estudio de las invariantes mediante el grupo de los movimientos rígidos —simetrías y giros.
- La *geometría afín* como el estudio de las invariantes mediante el grupo de traslaciones —por ejemplo, la traslación de un punto a otro de un vector.
- La *geometría proyectiva* como el estudio de las invariantes mediante el grupo de las proyectividades, lo cual permite estudiar las figuras geométricas al margen de su medida y fundamenta matemáticamente los métodos de la perspectiva que habían desarrollado los artistas del Renacimiento.
- La *topología* como el estudio de las invariantes mediante el grupo de funciones continuas y de inversas continuas. Mientras en la geometría euclídea dos objetos se pueden considerar equivalentes mientras podamos transformar uno en otro mediante isometrías —simetrías, giros, traslaciones—, en topología dos objetos son equivalentes en un sentido mucho más amplio: a condición de no romper ni separar lo que estaba unido o de no pegar lo que estaba separado, la topología considera equivalentes dos cuerpos si podemos pasar de uno a otro mediante pliegues, estiramientos, encogimientos, torsiones, etc. y ambos tienen el mismo número de trozos, huecos e intersecciones.

Actualmente, la teoría de grupos es una de las áreas matemáticas con más aplicaciones, desde las ciencias exactas hasta la música (Mazzola, 2002), pasando por la antropología, la lingüística y la poesía, en particular la poesía escénica de Joan Brossa. Los grupos de Klein estudian diferentes casos, pero aquí nos bastará como referente el grupo G que es el más general. Estos grupos tienen al menos cuatro elementos o subgrupos. En cualquier grupo humano que estudiásemos se podrían distinguir más de cuatro subgrupos, pero cuatro es el mínimo suficiente para comprender la base de las dinámicas sociales. Estos cuatro subgrupos se constituyen por diferenciación social y pueden aludir a diferencias de sexo, de gremio, de edad, de clase, de religión, etc. Esta misma diferenciación social la emplea Joan Brossa en su poesía escénica para definir sus personajes, tal como atestigua Bordons en sus estudios sobre la poesía escénica de Joan Brossa:

«Els personatges d'aquestes històries són generalment anònims i apareixen sota categories d'edat, parentiu, relació o ofici, com ara "noi", "noia", "vell", "vella", "mare", "venedora", "client" o "amic". En els diàlegs s'esmenten noms de caràcter popular: Pep, Enriqueta, Prudència, Munda, Nicolau o d'altres enigmàtics com ara els cognoms amb que s'anomenen els "amics" d'Olga sola: Tolosa, Súrria o Berlua, alguns dels quals topònims que actuen gairebé com a antropònims simbòlics». (Bordons, 2012c, 13).

Klein nos propone los cuatro subgrupos de la siguiente manera: $G = (e, a, b, ab)$, cuyas principales características de relación podríamos enunciarlas así:

- Estos subgrupos son homogéneos, es decir que tienen la misma influencia en el grupo o la misma consideración de valor.
- Interaccionan todos con todos; esto es, no se da exclusión y cuando aparecen las relaciones de oposición estas no determinan que un subgrupo acabe con otro, sino que da pie al reparto de roles en la sociedad.
- Son idénticos a sus inversos. Un individuo se identifica con el subgrupo al que pertenece, aunque no se confunde con él. La relación de inversión conecta lo individual con lo social idéntico. Se trata de relaciones de pertenencia del tipo de asociaciones gremiales, sindicatos y origen de no pocos apellidos en los cuales se nombra al individuo por su lugar de origen.

En cuanto a la dinámica general de estos grupos, Klein nos dice que es de naturaleza cíclica. O, lo que es lo mismo, que estas sociedades tienen una fundación, un desarrollo y un declive en el cual la sociedad se regenera dando pie a ritos y festividades y afirmando por ello una constitución elástica y con cierto margen para los cambios. Este es el sentido del carnaval que celebra el fin del tiempo, el desorden de todos los estamentos sociales y naturales y la refundación de lo social, y que debe ponerse en conexión con el papel de la máscara y el disfraz en la obra de Brossa. Veamos ahora cuál es el valor de cada subgrupo:

- «e» es el elemento neutro que no se puede manifestar por sí solo. Corresponde a la idea de identidad que todo grupo posee. El inverso de «e» no es su negación sino aquello en que se concreta la acción de identificarse. La identidad se vincula a un tiempo, a una memoria o a un proyecto. Por lo tanto, el inverso de la identidad es el tiempo. En cierto sentido podríamos vincular este elemento y su inverso con la tercera dicotomía que aparece en el curso de lingüística de Saussure. En ella se estudia la relación temporal del lenguaje y se relaciona la diacronía o estudio del lenguaje a lo largo del tiempo con la sincronía o estudio del lenguaje en un determinado momento: «e» vendría a ser la identidad en sincronía, mientras que el «inverso de e» sería la identidad diacrónica con todas las implicaciones de culto a los antepasados y de consciencia histórica de la identidad.
- «a» podría ser cualquier elemento diferenciable, por ejemplo un hombre. Este hombre se identifica con su inverso, el grupo de hombres en el que el individuo se diluye y a su vez este subgrupo de hombres representa un tema.
- «b» es opuesto a «a». Ocupa otra posición que no excluye a «a» sino que se relaciona con él. Siguiendo con el ejemplo anterior, para «a» tendremos como opuesto «b» una mujer y el inverso con el que se identifica sería el grupo de mujeres con el que forma un subgrupo social.
- El cuarto subgrupo, esencial para la salud de cualquier sociedad, es el producto de «a» y «b», es decir «ab», en el cual tema y oposición no se anulan sino que forman algo nuevo. Si tomamos el contenido de «a»=hombre y «b»=mujer, «ab» podría ser la institución familiar. El inverso de esta institución en el que la casa individual se funde o se identifica es el poblado, la ciudad o, si hablamos de caseríos o masías, el valle.

Al parecer de Klein (2006), cualquiera de estos subgrupos formados por diferenciación puede enfermar cuando se escinde y forma un grupo cociente, y cuando uno o más de los subgrupos se escinde en un grupo cociente se anula su capacidad de interaccionar y todo el sistema colapsa. La escisión que produce el grupo cociente separa el ser del no ser como si fuesen entidades diferentes y aquí nace el conflicto. Brossa parece actuar instintivamente en la compensación de estas situaciones escindidas tan frecuentes en la sociedad española de la posguerra. Como ejemplo de esta compensación podríamos citar numerosos poemas visuales, pero uno de los más claros es el titulado *Homenaje al Che Guevara* que consiste en la serie de las letras del abecedario de las que se han excluido la C, la H y la E en recuerdo del líder revolucionario en el momento de su fallecimiento. Otro ejemplo para entender por qué se puede escindir un tema «a» o su opuesto «b» en el grupo cociente: si en el seno de una familia con dos hijos uno, que podría ser Abel, es muy querido por el padre y otro, que podría ser Caín, no lo es, este segundo querrá naturalmente ser querido. Pero si entiende que para ser querido tiene que ser Abel y ve que no puede serlo, su carácter podría escindirse en un conflicto íntimo entre lo que es y lo que no es. Probablemente acabará

negándose a sí mismo porque siendo Caín no puede ser Abel y dejará de relacionarse con normalidad con los otros subgrupos poniendo en serio peligro todo el sistema social familiar.

A escala de país, el grupo cociente tiene gravísimas consecuencias. Si un país X sueña con ser un imperio, emulando la grandeza de Roma, indefectiblemente topará con la imposibilidad de ser lo que no puede ser, dejará de relacionarse con normalidad con los otros subgrupos o países, se postulará como un pueblo en el que todo es «a» y pretenderá tener una constitución eterna. Podríamos decir que cualquier fascismo nace de un grupo cociente. La tendencia de un subgrupo a serlo todo, eliminando del panorama toda oposición, lleva a la sociedad a una dinámica enferma en la que la persecución de la unidad mediante el predominio de un fragmento toma tintes de locura. Niega las dinámicas cíclicas porque no puede admitir ser cuestionado. El orden establecido lo es de una vez para siempre y esto aporta esa idea de eternidad de inspiración divina. De un modelo cíclico pasaríamos a uno auto-fagocitado donde el crecimiento consistiría en eliminar al otro —«b»— para seguir siendo «a». En este modelo, el cuarto subgrupo «ab» es inexistente por definición. Más adelante veremos el modo elíptico en que Brossa presenta «ab» en *La Ciutat del Sol*. Tendremos que deducirlo para evitar la trampa —¿intencionada?— de una lectura maniquea de la obra.

La Ciutat del Sol

La obra que da título al presente apartado fue calificada como danza-teatro y perteneció al conjunto denominado *Normes de mascarade* que Joan Brossa escribió entre 1948 y 1950. No hay texto, solo unas indicaciones esquemáticas, estructurales podríamos decir, caracterizadas por una serie de acciones que devienen significativas en el contexto general. Describo a continuación las acciones brossianas tal y como nos las propone el autor.

- «La peça comença amb un nombre elevat però indeterminat de ballarins que dansen en grups per tota l'escena, mentre un personatge s'hi maquilla al mig fins que marxa i es dispersa el cos de ball».
- «Tot seguit i després d'ajustar-se una perruca, el personatge es presenta completament vestit d'arlequí i marxa saltant per la dreta».
- «Entren tramoistes per guarnir i preparar l'escena amb els elements característics d'una festa de carnaval».
- «De sobte, però, i quan encara no han acabat, cau davant d'ells una decoració que figura un jardí; surt el cos de ball, dansa un minuet i es retira».
- «També: Cau dels dalt un personatge de frac, amb copalta i capa . S'aixeca i se'n va per l'esquerra. Pausa».
- «A poc instant apareix per l'escotilló el mateix personatge i se'n va per la dreta».

«TELÓ».

La primera complejidad que hemos de resolver para interpretar esta obra viene dada por la naturaleza doble de la caracterización del espacio usada por Brossa. En primer término tenemos un espacio ortogonal cartesiano cuyos ejes longitudinal —izquierda-derecha— y vertical —arriba-abajo— están definidos por los personajes que entran y salen a escena; mientras que el eje de profundidad —delante-detrás— viene dado por los sucesivos escenarios del baile popular del carnaval y el jardín aristocrático con el baile del minueto. Estos ejes aportan un primer nivel de significación superficial y una clara opción dialéctica para construir los ambientes. En segundo término, en una capa de significación más profunda, encontramos otra manera no ortogonal de representar el espacio que se basa en fórmulas tribales inspiradas en la idea de la pertenencia de cada elemento social a un orden que lo engloba. Se manifiesta como esquema o esquemas dialécticos de oposición —simétrico-asimétrico— que encajan en un grupo social. Lévi-Strauss estudió este comportamiento y su valor de orientación en los tatuajes caduceos y usó como herramienta de ordenación de sus observaciones la teoría de los Grupos de Klein, la cual aplicaré a continuación para avanzar en la lectura de los diferentes niveles simbólicos que Brossa utiliza en esta obra. Como decíamos en páginas anteriores, el grupo G de Klein o grupo de cuatro está compuesto por los elementos «e» (identidad), «a» (tema), «b» (opuesto) y «ab» (producto). Cabe recordar que Klein los designa como idénticos a sus inversos, con lo que aparece la doble relación tema-opuesto que genera un producto y la relación de cada elemento con su inverso que genera identidades. Si revisamos cada uno de estos elementos y sus inversos y los aplicamos a la obra de Brossa que nos ocupa, encontraremos que:

- «e», la identidad general del grupo, es catalana, y que el inverso de «e» es el tiempo en el que esta conciencia de identidad se defiende, es decir los años 50, en plena España franquista. Este valor de identidad, constante en toda la producción poética de Brossa, aporta a su obra un carácter reivindicativo y patentiza el compromiso político del autor con la Catalunya republicana negada por el franquismo.
- «a», el tema, viene dado por Arlequín, personaje central de la obra cuyo inverso, en el que se identifica, es el grupo popular del carnaval. Las simpatías del autor están claramente volcadas en este personaje y su grupo social, lo que dificulta la interpretación de la obra y puede inducir al error de considerar a Arlequín como bueno frente a su opuesto que será entonces visto como malo.
- «b», el opuesto, es caracterizado como personaje de frac, con sombrero de copa y capa. El ambiente social en el que se identifica, su inverso, es el baile aristocrático del minueto ambientado en un jardín clásico. Nótese aquí los diferentes niveles de oposición entre lo popular y lo aristocrático; entre el desorden del carnaval y el orden de un baile pautado como el minueto; fiesta popular y fiesta aristocrática, y el valor ambiguo del sombrero de copa, surgido en la Revolución francesa como transformación del sombrero frigio popular y

emblema del nuevo orden jacobino.

- «ab», el producto, no está representado explícitamente, lo cual puede ser debido al reconocimiento de la imposibilidad de diálogo o a la intención brossiana de estimular la imaginación del espectador mediante un juego elíptico. Sin duda, este es el elemento más complejo. Su ausencia da pie, como decíamos antes, a una lectura errónea y maniquea muy alejada del juego brossiano. Pero esta ausencia no es absoluta, ya que existe un elemento que nos permitirá interpretar el sentido de «ab» a partir de su inverso. Aquel contexto social en el que este producto «ab» se identifica nos viene revelado en el propio título de la obra: *La Ciutat del Sol*. Interpretamos que la ciudad del sol es aquella en la que todo cuerpo proyecta su propia sombra, y en ese sentido podemos entender que «ab» es la unión del personaje cromático de Arlequín con el personaje negro de frac y capa, como la unión de cuerpo y sombra opuesta o proyectada.

Hemos visto, por tanto, un primer nivel de significación dado por los ejes espaciales; un segundo nivel dado por la relación estructural de los elementos en relaciones de oposición dialéctica y un tercer nivel de significación simbólica al que podremos acceder si escudriñamos con atención la evolución de Arlequín. Este personaje significa con sus acciones tres nacimientos o metamorfosis:

- Nacimiento físico de Arlequín: se maquilla, se pone la peluca y en definitiva construye su cuerpo gestante y metamórfico.
- Nacimiento social de Arlequín: una vez formado, sale de escena y vuelve a aparecer con el grupo de carnaval en el que se identifica. Sale de la infancia y se socializa.
- Nacimiento de Arlequín a la conciencia superior: admite la sombra como constitutiva de su ser. Se acepta y se conoce a sí mismo con sus luces y sus sombras.

Finalmente, para hacer de este magma de significación un hecho teatral representable he planteado una propuesta que se establece como diálogo activo con la estructura dada por Brossa. Esta propuesta ordenada en cuadros, actualmente en vías de publicación, nunca será la solución definitiva y única del enigma brossiano, sino que será un diálogo abierto con un hecho poético y estructural bajo el título *Diàlegs amb La Ciutat del Sol*.

Referencias

- Alonso, A. (Ed.). (2008). Prólogo. In Saussure, F. *Curso de Lingüística General* (7-22). Buenos Aires: Losada.
- Bordons, G. (2012a). *Poesia Escènica I: alvoltant de Dau al Set*. Tarragona: Arola Editors.
- Bordons, G. (2012b). *Poesia Escènica II: strip-tease i teatre irregular (1966-1967)*. Tarragona: Arola Editors.
- Bordons, G. (2012c). *Poesia Escènica III: Mirades sobre l'amor i la vida (1956-1962)*. Tarragona: Arola Editors.
- Borràs, M. L. (Com.) (2002). *Brossa i el seu temps*. Catálogo de la exposición realizada entre el 18 de diciembre de 2002 y el 15 de marzo de 2003, en el espai VolArt de la Fundació Vila Casas en colaboración con la Fundació Joan Brossa. Barcelona: F. Vila Casas y F. J. Brossa.
- Fàbregas, X. (1973). Joan Brossa en terra de meravelles. In Brossa, J. *Poesia escènica (1945-1954). Volum I* (5-58). Barcelona: Edicions 62.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1977). *Rizoma: introducción*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado Ruiz, M. (Ed.). (2010). Prólogo. In Lévi-Strauss, C. *Tristes trópicos* (11-16). Barcelona: Paidós.
- Guerrero, M. (Ed.) (2001). *Joan Brossa o la revolta poètica*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa, Fundació Joan Miró.
- Herráiz Martínez, J. M. (1993). *La conciencia en el Ensayo sobre el entendimiento humano de John Locke: actividad y pasividad*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- Klein, F. (2006). *Matemática elemental desde un punto de vista superior*. Madrid: Nivola Libros y Ediciones.
- Lasalle, J. M. (2003). *Locke, liberalismo y propiedad*. Madrid: Colegio de Registradores de la propiedad y Mercantiles de España, Fundación Beneficencia et Peritia Iuris.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

Lehmann, H. T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 12, 1-19.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México D. F. - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (2010). *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.

Marès Deulovol, F. (2006). *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.

Martínez Liébana, I. (1996). *El problema del conocimiento del mundo externo en Descartes, Locke y Berkeley*. Madrid: EOS.

Mazzola, G. (2002). *The topos of music: Geometric Logic of Concepts, Theory and Performance*. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag.

Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Planas, E. (2002). *La poesía escénica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.

Rousseau, J. J. (1973). *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Aguilar.

Sartre, J. P. (2008). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.

Saussure, F. de (2008). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

Sennet, R. (2001). *La corrosión del carácter (Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo)*. Barcelona: Anagrama.

Trevi, M. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.