

Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius

Edició d'Isabel Marcillas-Piquer i Biel Sansano

Escenes Europees, 3

PUNCTUM

La col·lecció «Escenes Europees», dedicada als estudis teatrals, fou un dels resultats del projecte investigador del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona (2009 SGR-1034), coordinat pel Dr. Francesc Foguet i Boreu, i compta amb el següent comitè editorial:

COMITÈ EDITORIAL:

Direcció: Núria Santamaria (UAB)

Antonia Amo (Universit  d'Avignon)

Enric Ciurans (Universitat de Barcelona)

Francesc Foguet (Universitat Aut noma de Barcelona)

Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)

John London (Queen Mary, University of London)

Isabel Marcillas (Universitat d'Alacant)

Francesc Massip (Universitat Rovira i Virgili)

Veronica Orazi (Universit  di Torino)

Gabriel Sansano (Universitat d'Alacant)

L'edició d'aquest volum ha estat possible gràcies al programa d'«Ajudes per a l'organització i difusió de congressos, jornades i reunions cientifiqu s, tecnol giqu s, human stiqu s o art stiqu s de car cter internacional» de la Generalitat Valenciana (AORG/2019/105), i ha comptat amb la col·laboració del grup de recerca Memòria, Identitats i Ficcions (VIGROB 121-UA), de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV-UA), de la Facultat de Filosofia i Lletres i del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. Agraïm especialment la col·laboració de l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD), de València.

A més, cal fer constar el suport de la Institució de les Lletres Catalanes i la col·laboració de la Fundació Joan Brossa.

Primera edició: maig de 2022

  2022, dels textos, els seu autors

  2022, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per Quadrati

Impr s per Graphycems

ISBN: 978-84-120749-4-9

DIPÒSIT LEGAL: L 364-2022

Taula

Reformulacions teòriques i estètiques al voltant del teatre de l'absurd	7
ISABEL MARCILLAS I BIEL SANSANO	
Pas i notícia de l'Enric Gallén amb motiu de la seva jubilació com a docent	11
MARIA MORENO I DOMÈNECH	
Del teatro del absurdo al teatro de la perplejidad (pasando por la Posmodernidad)	17
ENRIQUE HERRERAS	
Theatre and Theatricality in Joan Brossa's <i>Poesia escènica</i>	41
JOHN LONDON	
Joan Brossa i l'òpera	71
VERONICA ORAZI	
Ricard Salvat i el teatre de l'absurd: una esmena a la totalitat	85
FRANCESC FOGUET I MANUEL MOLINS	
Guerra freda i teatre de l'absurd: <i>Partits pel mig</i> , de Xavier Fàbregas	107
ENRIC CIURANS	
L'abstracció com a forma de concreció. Una aproximació a <i>Cruma</i> (1957) i <i>Homes i No</i> (1958)	119
MARIA MORENO I DOMÈNECH	
Notes sobre la campanya de la facció popularista dels independents contra el teatre de l'absurd (1961-1976)	135
RAMON ARAN VILÀ	
Poeticitat i teatralitat: hipernaturalisme i neoexpressionisme en el teatre de Bartra	155
ALBERT MESTRES	
<i>Tot esperant Godot</i> , Beckett i el Teatre Experimental Català (1966, 1970)	173
ENRIC GALLÉN	

La recepció del teatre de l'absurd a les Illes Balears ANTONI NADAL	211
La estética del fracaso de Samuel Beckett y su influencia en la escena de Buenos Aires y la Ciudad de México RICARDO GARCÍA ARTEAGA	221
Cossos textuais i joves infeliços: per a una lectura de <i>Kassandra</i> (2008), de Sergio Blanco HÉCTOR MELLINAS	245
<i>Paso Doble</i> , de Miquel Barceló i Josef Nadj: accionisme, ritu de fang i cossos tràgics MARTÍ B. FONS SASTRE	253
Participants	267

Joan Brossa i l'òpera

VERONICA ORAZI

Università degli Studi di Torino

Resum: Des de la meitat dels anys 40 a la fi dels 60, Brossa va compondre més de tres-centes peces, que els estudiosos han dividit en dos grups: teatre de text i teatre d'acció. Després, només va escriure teatre d'una manera circumstancial, com per exemple peces en col·laboració o per amics com ara Totò, Hausson o Núria Candela. Pel que fa a les peces relacionables amb l'òpera, es tracta de propostes innovadores que subverteixen la mateixa concepció del gènere dominant als anys 40 i 50 i en realitzen la desestructuració i recodificació, obrint noves possibilitats estètiques, expressives i temàtiques. Això es demostra a través de l'anàlisi de *Caça de raça* (1945, revisada el 1962), *Els quatre elements* (1947, revisat el 1964) i *El ganxo* (1957).

Paraules clau: Joan Brossa, òpera, teatre català contemporani, innovació dramaturgica avantguardista.

Joan Brossa and the Opera

Summary: From the mid-40s to the late 60s, Brossa wrote 323 plays, which scholars have divided into two groups: text theatre and action theatre. In the following years, he composed occasional plays, for example collaborations or works for friends such as Totò, Hausson o Núria Candela. As far as plays that are somehow approachable to the opera are concerned, these offer innovative proposals that profile themselves as deconstruction and recoding of the reference genre. Indeed, they subvert the dominant idea of the genre typical of the 40s and 50s and open new aesthetic, expressive and thematic possibilities. This will be demonstrated through the analysis of *Caça de raça* (1945, revised in 1962), *Els quatre elements* (1947, revised in 1964) and *El ganxo* (1957).

Keywords: Joan Brossa, opera, contemporary catalan theatre, avant-garde dramaturgy innovations.

1 Introducció

El primer volum de la poesia escènica de Joan Brossa va aparèixer, com sabem, el 1973 (Brossa 1973; després es van editar els altres cinc volums: Brossa 1975, 1978, 1980, 1983*a* i 1983*b*; Fàbregas 1973). Segons es va comentar en aquella ocasió, per fi es començava a publicar «una obra fonamental per al teatre català pràcticament desconeguda» fins aleshores (Serrat 2017, 7; Gomis 1958; Obiols 1961; Puig 1963; Roda 1964; Gomis 1975; London 1992; Abellan 1994; Planas 1995; Ley 1999; Planas 2002; Meseguer 2003; Planas 2003 i Coca 2019), paraules encara aplicables a la major part dels textos de l'autor per a l'escena, tant

perquè rarament s'han estrenat com perquè, quan es van escenificar, de vegades se n'hi va presentar una proposta allunyada parcialment o totalment de la voluntat brossiana (Cantieri 1960; Audí 2018; Bordons 2014 i Bordons 2001). És el cas, per exemple, d'*El ganxo* (1957), de què parlaré més endavant com va recordar Josep M. Mestres Quadreny, que en va compondre la partitura el 1959: en una entrevista amb Xavier Serrat en el mes de desembre de 2016, el compositor va recordar que «després d'alguns intents frustrats, s'havia programat al Foyer del Gran Teatre del Liceu (sense escenari, doncs)» (Serrat 2017, 8). Recentment, en els últims set anys, Arola Editors ha publicat els divuit volums de la poesia escènica de Brossa, acompanyats d'un prefaci o estudi introductiu d'un especialista, que permeten disposar d'edicions fiables i d'aprofundiments crítics actualitzats (Brossa 2012a, 2012b, 2012c, 2013a, 2013b, 2013c, 2014a, 2014b, 2014c, 2016a, 2016b, 2016c, 2017a, 2017b, 2017c, 2018a, 2018b, 2018c).

De fet, Brossa «considerà el seu teatre com a “poesia” escènica» (Brossa 2017b, 171) i en *El capità*, publicat a *Inquietud* de Vic el 1958 i reproduït a *Vivàrium* (Brossa 1972, 82), va afirmar «jo entenc el teatre com una activitat retreta dintre regions poètiques» (Brossa 2017, 173). Des de la meitat dels anys 40 a la fi dels 60, l'artista va compondre més de tres-cents peces «de llargada molt desigual», que els estudiosos han dividit en dos grups, és a dir teatre literari o de text i teatre d'acció (Brossa 2017b, 173). Després, només va escriure teatre d'una manera molt circumstancial, com per exemple les peces en col·laboració amb Josep M. Mestres Quadreny o per amics com ara Totò, Hausson o Núria Candela, entre d'altres (Brossa 2017b, 171-172).

Pel que fa, en particular, a les peces brossianes relacionables d'alguna manera amb l'òpera, és evident que es tracta de propostes tan innovadores que en realitzen la desestructuració i recodificació i acaben per «subvertir la concepció dominant del gènere als anys 40 i 50» i «obrir noves possibilitats estètiques [...], expressives [...] [i] temàtiques» (Serrat 2017, 20).

El volum XIV de la poesia escènica brossiana —ballets i òperes, amb pròleg de Xavier Serrat, editat per Héctor Mellinas i publicat per Arola Editors el 2017— recull *Caça de raça*, escrita el 1945 i revisada el 1962; *Els quatre elements* del 1947, revisat el 1964; i *El ganxo*, redactat el 1957 i per al qual —com deia abans— Josep M. Mestres Quadreny va compondre la partitura el 1959.

2 L'òpera

Per a entendre el potencial rupturista de Brossa respecte al gènere operístic i la natura i el pes de les innovacions radicals que caracteritzen les seves òperes, era necessari realitzar una comparació entre els elements constitutius i accessoris de l'òpera i els textos brossians, per a identificar i definir les estratègies creadores i experimentals de l'autor aplicades a aquest tipus de producció.

Sintetitzant en extrem, les característiques principals de l'òpera són la coexistència de música, cant i text: la música l'interpreta un conjunt d'instruments de dimensions variables (de pocs elements fins a una gran orquestra) a partir d'una partitura; el text —o sigui el llibret— és expressament concebut per a ser cantat (en àries o recitatius); el cant pot ser individual (com ara en les àries) o *d'ensemble* en els *momenti d'assieme* (duets, trios, quartets, concertants, cors, etc.). Originàriament, el cant s'estructurava en números tancats (àries, duets, concertants, cors, etc.) entrelaçats pels recitatius o parlats melòdics; a partir del s. XIX, desapareixen els números tancats i s'imposen la melodia infinita i el *Leitmotiv*.

Per tant, l'element fonamental de l'òpera el representa l'estreta relació entre música(-cant) (amb una partitura) i text (el llibret). Tot i això, també el decorat, el vestuari i la coreografia (aquesta especialment important en alguns subgèneres com ara l'*opéra-ballet* del s. XVIII o bé les experimentacions contemporànies) són components de gran relleu. Finalment, cal recordar que l'òpera també es pot representar en forma de concert, prescindint de la posada en escena.

En repassar les característiques del gènere operístic i la seva gènesi i evolució, hom s'adona immediatament que des dels seus orígens aquest va mostrar tendències experimentals de vegades realment revolucionàries, les més suggeridores de les quals són:

La recuperació a Itàlia, a la fi del s. XVI i durant el s. XVII, de la tragèdia clàssica a través de l'adhesió de música i text (com demostren l'*Orfeo* de 1607 i, sobretot, *L'incoronazione di Poppea* de 1643 de Monteverdi) i l'aparició del melodrama a partir de la tradició pastoral-arcàdica i mitològica; i, poc després, a França, la creació d'un nou tipus d'òpera, la *tragédie-lyrique*, transposició musical de la declamació teatral típica de Racine i Corneille (pensem en Lulli).

En el s. XVIII, s'imposa l'estructura o el sistema a números tancats, basat en l'oposició entre àries i recitatius —com en la producció de Scarlatti i Händel—, en l'abolició parcial dels virtuosismes canors que s'havien tornat preponderants i en la redacció de llibrets més coherents i elaborats, gràcies a les reformes de Metastasio i de Gluck, per consolidar el component textual i dramàtic; mentrestant, a Nàpols neix l'òpera *buffa*, peculiar derivació de l'*intermezzo*, que presenta temes d'origen popular, amb compositors com ara Paisiello, Cimarosa, el mateix Scarlatti, Pergolesi, Rossini i Donizetti; a França es difon l'*opéra-ballet*, amb recitatius lliures, cors i danses, com ara a *Les Indes galantes* (1735) de Rameau.

Al s. XIX Wagner rebutja els números tancats, crea el *Wort-Ton Drama*, on música i cant es desenvolupen com a un *continuum*, i introdueix el *Leitmotiv*; i a França neixen el *gran-opéra*, l'*opéra-comique* i l'*opéra-lyrique* (amb Gounod, Berlioz, Saint-Saëns, Bizet i Massenet); des de la meitat del segle, també es difon l'opereta, caracteritzada per l'alternança de parts musicals i dialogades i la vivacitat musical i coreogràfica, expressió del gust cultural de la burgesia francesa i austríaca *fin de siècle* (històries sentimentals ambientades en la bona societat del temps); a Itàlia, es desenvolupa el melodrama, amb figures com ara Rossini, Bellini i, sobretot, Verdi.

A principi del s. XX, a més de l'òpera verista (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, etc.), emergeixen tendències com ara l'òpera impressionista (pensem, per exemple, en *Pelléas et Mélisande*, de 1902, de Debussy) o les experimentacions de la música atonal (com ara *Erwartung*, de 1909, de Schönberg). Des dels anys 20, la crisi del llenguatge musical afecta també l'àmbit operístic: alguns compositors recreen la tradició del XIX, altres la rebutgen i investiguen nous tipus de teatre musical, fins i tot amb voluntat polèmica (com passa amb la recuperació de les estructures amb formes tancades —àries, recitatius, etc.); aquesta profunda reelaboració culmina amb les avantguardes dels anys 50-70, que neguen la mateixa idea d'òpera. Successivament l'interès pel gènere ha tornat a créixer, també des d'una perspectiva tradicional.

A més, com que l'operístic es revela un gènere híbrid, des de la seva aparició intel·lectuals, músics, compositors i llibretistes van disputar sobre el predomini de la música o del text i sobre el paper cada cop més rellevant d'altres components, com ara la dansa i els

aspectes relacionats amb la posada en escena (decorat, vestuari, experimentacions audiovisuals, etc.).

Així doncs, els canvis contundents que van caracteritzar el desenvolupament d'aquest gènere des del seu naixement van incidir profundament en la seva concepció, evolució i producció. Per tant, es tractava d'avaluar des d'aquesta perspectiva el grau, les tipologies i les característiques de les revolucionàries innovacions brossianes, concretades—per exemple— a *Caça de raça*, *Els quatre elements* i *El ganxo*.

3 Experimentacions brossianes

3.1 *Caça de raça*

Caça de raça, escrita el 1945 i revisada el 1962, és una òpera parlada en tres actes i disset quadres, per a deu actors—segons es llegeix en el subtítol—, els quals interpreten fins a cinquanta-cinc personatges, on a més apareix una «colla de carnestoltes i de ballarines». L'element principal que es desprèn del subtítol contrasta amb un del trets constitutius del gènere, és a dir, el paper fonamental de la música, i reafirma el potencial subversiu de Brossa i la seva voluntat de recrear aquest peculiar llenguatge escènic fins i tot prescindint d'una de les seves característiques essencials. Pel que fa a l'acció, aquesta recorda «les farses i els sainets i també la *Commedia dell'Arte*» (Serrat 2017, 23; George 2018), com demostra l'interès pels elements de la tradició popular, que ja havien aparegut, per exemple, a l'òpera *buffa* a partir del s. XVIII. A més, els nombrosos i variats personatges recorden tradicions culturals, èpoques històriques, estaments socials i professions que produeixen un evident anacronisme, aprofitat per l'autor per a trencar qualsevol lògica o paradigma representatiu. També en aquest cas, l'anacronisme es converteix en una eina per a tractar un tema específic, és a dir, el rebuig de les convencions socials de l'època i la denúncia de la dictadura que fa sentir tot el seu pes en l'existència dels personatges, fins i tot en les seves relacions sentimentals i, en general, en la vida del poble oprimat, per a expressar un clam a favor de la llibertat i la justícia. En aquesta circumstància, però, el tema s'enfoca a través de la subtemàtica amorosa, que constitueix el punt d'observació privilegiat des del qual es desenvolupa el macrotema.

Els diferents quadres presenten l'argument i el pensament brossià des de perspectives diverses i complementàries, emfatitzades pel desdoblament i la multiplicació d'alguns personatges (Cirugià 1 i 2; Explorador 1 i 2; Caçador 1 i 2; Dona 1 i 2; Personatge 1, 2 i 3; Home 1, 2 i 3; Sultana 1, 2 i 3 i Dama 1, 2, 3 i 4), com ara quan la Dona 1 al·ludeix a «la por de morir ofegats» (Brossa 2017*b*, 93) o en el duet entre els Cirugians 1 i 2, que critiquen la persistència del règim i les seves recaigudes negatives en la societat (Cirugià 2 «el franquisme ja dura massa», «aquí no hi ha normalitat, sinó tirania», «i de la pitjor mena», «tantes interrupcions han arribat a eternitzar-lo»; Brossa 2017*b*, 98) o també quan l'Actor afirma que «només hi ha una clau per a comprendre el dictador, i aquesta clau no té altre nom que aquest: cinisme» (acte I, fi del quadre III; Brossa 2017*b*, 99) o quan en el diàleg entre els Homes 1, 2 i 3 llegim: Home 3 «Hola! Què tal, com anem?» [...], Home 1 «Ja ho veus, entretenant-nos», Home 2 «Obeint un mateix amo» [...], Home 3 «[...] Això és l'extrem de la propaganda» (Brossa 2017*b*, 117).

En alguns casos, Brossa expressa aquesta crítica antisistema fent servir cartells o paraules i expressions escrites en qualsevol suport, com ara quan apareix l'Home-anunci amb un cartell on es pot llegir «Espanya ¡Una! Espanya ¡Grande! Espanya ¡Libre!» i al darrera «¡Arriba España!» (acte II, acotació al començament del quadre IV; Brossa 2017*b*, 114), o quan l'acotació que encapçala el primer quadre de l'acte III descriu un «fons blanc amb un gran NO pintat de negre» (Brossa 2017*b*, 123).

Els personatges més humils i marginats, com ara el Pallasso o el Vagabund, ofereixen una visió més honesta i contrasten amb la societat que els rebutja. En canvi, altres figures, per exemple els més joves o els més grans —la Noia, l'Avi o la Vella—, que sovint apareixen a la fi dels quadres, critiquen el posicionament ideològic d'altres personatges alineats amb el poder que s'han expressat precedentment, per a contrastar convencions o plantejaments i expressar les seves reflexions crítiques en veu alta.

L'obra presenta també elements metateatral, com ara l'aparició en escena dels tramoistes (Brossa 2017*b*, 95, 97 i 136) de què, en alguns casos, s'adonen els mateixos personatges que fins i tot interactuen amb ells, com passa quan en una acotació es llegeix «Baixa una sala. Mentre els tramoistes posen el mobiliari, arriben [...] l'Home i la Dama primera [...]» la qual, notant la presència dels tramoistes, diu, dirigint-se

a l'Home, «Veus? Encara és massa aviat» (acte I, quadre I; Brossa 2017b, 95). Després, una altra acotació explica que «els tramoistes s'enduen el mobiliari i s'aixeca la decoració» (acte I, quadre II; Brossa 2017b, 97). En una altra acotació llegim «l'equip de tramoistes va desmuntant la decoració i emportant-se'n els mobles. La Vella es retira en una banda. Quan s'enduen els balancins la Vella sanglota. A l'últim la decoració puja. La Vella plora i s'eixuga els ulls» (acte III, quadre V; Brossa 2017b, 136). Fins i tot sembla que els personatges puguin o desitgin sortir de l'obra, com ara quan en el final el Saltimbanqui i la Noia afirmen que, «esbotzant la porta i la paret», sortiran «a l'altra banda» (acte III, quadre V; Brossa 2017b, 137), és a dir, fora de la peça.

3.2 *Els quatre elements*

Els quatre elements és una *Opereta sense música* com es llegeix en el subtítol, escrita el 1947 i revisada el 1964, en què apareixen tretze personatges, una Veu i tres figurins (el Gos, el Xai i el Cavall). En ella la negació del component musical reafirma un cop més la voluntat d'esborrar un dels trets fonamentals del gènere —en aquest cas, el subgènere de l'opereta— per a investigar quines possibilitats innovadores de recrear-lo s'hi poden concretar. Una novetat ulterior la representa la connotació dels personatges, que mostren una certa inclinació a la reflexió sobre la seva condició socioeconòmica i política. Alguns d'ells fins i tot experimenten una certa evolució al llarg de la representació, fet totalment anòmal respecte al cànon del subgènere de referència.

També l'escenografia contribueix a aquesta operació de subversió, a partir de l'obscur teló de fons, inspirat en les pintures salvatges (1935-1936) de Joan Miró, pressentiment dels anys tràgics de la Guerra Civil i de la Segona Guerra Mundial. Aquest teló de fons descriu un món que està experimentant un canvi profund i els forats que hi apareixen —a través dels quals els actors treuen el cap— susciten la impressió d'una metamorfosi dramàtica. Tot i així, aquesta pràctica experimental aplicada a l'escenografia compagina més aspectes innovadors, com ara la coneguda aproximació a les arts plàstiques o l'allusió a manifestacions populars i atraccions de fira. D'aquesta manera, Brossa aconsegueix inserir el personatge en la realitat inquietant de la pintura i ho fa ja

durant els primers parlaments, generant des del començament una sensació inquietant i opressiva, trencada per la figura de la Vella, que exigeix als altres personatges un esperit de rebel·lió i després desapareix significativament per l'escotilló (com passa també amb altres figures dels ballets).

També en aquesta peça, la similitud entre alguns personatges dona vida a desdoblaments i multiplicacions (com ara en el cas de la Dona 1 i 2; l'Actor 1, 2 i 3; l'Home 1, 2 i 3):

L'Home 1 representa l'acceptació passiva i la incapacitat de reaccionar, segons afirma ell mateix: «He abaixat el cap. He emmudit» [...] «Ja sé que no serveixo» (II, Faula; Brossa 2017*b*, 146). L'Home 2, en canvi, confessa l'interès de la classe burgesa per l'enriquiment, quan diu: «sóc com un esclau davant els meus interessos [...] tinc tants diners que sobrevisc només per engreixar-me» (II Faula; Brossa 2017*b*, 146). Finalment, l'Home 3 remet a la ideologia marxista («Un fantasma recorre Europa, el món!», II Faula, Brossa 2017*b*, 147; «la història de la nostra societat no ha estat altra cosa que la història de les seves lluites», III, L'armari japonès, Brossa 2017*b*, 149; «la societat ha fet de la dignitat personal un senzill valor de canvi», «el lliure desenvolupament de cadascú hauria de ser la condició del lliure desenvolupament de tots» i «avui dia, entre home i home no existeix cap altre vincle que l'interès fred i el pagament al comptat», Brossa 2017*b*, 150). Després, l'Home 3 actua com a mag fent servir un objecte clau, és a dir l'armari japonès, que entronca amb un altre gènere d'espectacle, el de màgia precisament, que permet realitzar aparicions, desaparicions i transformacions en la realitat en constant metamorfosi de la peça, acompanyades per jocs d'ombres xineses, per la mecànica del cinema antic i la projecció real d'uns fotogrames.

En aquesta obra també apareixen elements metateatral, com ara quan el Gos es demana «Qui em fa representar a mi aquest paper?» (II, Faula; Brossa 2017*b*, 147).

Tot plegat, sembla que hom assisteix a l'amplificació de la crida a la síntesi de les arts proclamada per les avantguardes, que aquí es combina amb elements de la cultura i de la tradició popular (atraccions de fira, focs artificials, etc.) i en altres casos amb gèneres teatrals i parateatral diferents (il·lusionisme, fregolisme, striptease, etc.) i també amb experimentacions artístiques avantguardistes (per exemple, el collage) i les noves formes d'expressió (com ara el cinema).

3.3 *El ganxo*

El ganxo —òpera de cambra—, escrit en 1957, «inicialment no va ser concebut per al gènere operístic» (Serrat 2017, 20) i de fet, com he dit abans, Josep M. Mestres Quadreny va compondre la partitura el 1959, després de demanar-li a Brossa de poder musicalar una peça seva. Es tracta d'una proposta «no narrativa, dinàmica i lúdica» (Serrat 2017, 20), que es presenta com a una òpera que subverteix la concepció del gènere característica d'aquells anys, negant alguns dels seus trets estètics, expressius i temàtics. L'argument proposa una profunda reelaboració d'alguns elements de la *Història del comerciant Ali, fill del joier Hassan*, extreta de les *Mil i una nits* (nits 424-434).

La ruptura amb la tradició es torna immediatament evident per la presència del Pròleg personificat que actua com a personatge (que ja apareixia en algunes peces teatrals anteriors, com ara *El maleficio de la mariposa* de 1920 de Federico García Lorca). En aquesta part, que precedeix els quatre quadres, la figura que parla es dirigeix al públic trencant la quarta paret per a afavorir l'aproximació i la identificació de l'espectador i introduir la ficció, jugant el paper d'intermediari entre aquesta i la realitat. La personificació del Pròleg pronuncia un monòleg, on exhorta els qui assisteixen a la representació a alliberar-se de la concepció tradicional de l'òpera per a deixar-se intrigar per un espectacle que vol expressar i experimentar noves possibilitats.

L'ús de les acotacions també és absolutament interessant: com sabem, en el teatre de gest, aquest element paratextual arriba fins i tot a ocupar l'espai total com a únic element per a descriure el que passa en l'escena, com ara a *l'Acte sans paroles I* i a *l'Acte sans paroles II* (1956) de Samuel Beckett. De fet, no només en l'últim dels quatre quadres que componen la peça l'Home parla, dirigint-se ell també als espectadors, mentre en els tres primers quadres Brossa prescindeix totalment de l'ús de la paraula.

4 Conclusions

L'anàlisi d'aquests elements demostra que l'escriptura brossiana aplicada a la innovació del gènere operístic presenta aspectes i concreta tendències clau, que la caracteritzen.

Per començar, cal subratllar que Brossa revisa després de disset anys dos dels textos analitzats (*Caça de raça* i *Els quatre elements*) i que no concep el tercer (*El ganxo*) com a peça operística sinó que, dos anys després de redactar-lo, el passa a Josep M. Mestres Quadreny que compon la partitura, moment a partir del qual la peça es pot considerar com a pertanyent al gènere operístic, desestructurat aprofintant la subversió dels seus elements constitutius i recodificat segons la concepció i visió brossianes.

És per això que l'element que reafirma el paper rupturista de l'òpera de Brossa el representa la negació del component musical. L'autor expressa obertament aquest *detall*, als mateixos subtítols de les seves peces: *Caça de raça* és una *òpera parlada* i *Els quatre elements* és una *opereta sense música*. Fins i tot *El ganxo* es va concebre com a peça que tan sols en un segon moment va adquirir el perfil d'una òpera de cambra, quan es va compondre la partitura, dos anys després de la redacció del text.

Aquests trets, però, no identifiquen una estratègia que Brossa manifesta exclusivament en la seva revolucionària concepció del gènere operístic, sinó tot el contrari, perquè es tracta d'una costant en les seves experimentacions. Tant és així que la seva producció evidencia que tampoc «en els ballets la pràctica de la dansa no era un element principal i en les accions musicals, la música tampoc no esdevé central» (Serrat 2017, 26). Per tant, el fet que a les seves òperes s'esborri un dels elements fonamentals del gènere —la música— reafirma una de les línies clau de l'estètica brossiana: és a dir, innovar subvertint i, en concret, subvertir negant els elements bàsics de cada gènere, desestructurat, recodificat i per tant recreat a partir dels seus mateixos fonaments, per a explorar possibilitats formals que l'autor experimenta de manera absolutament original. Perquè, de fet, a tota l'obra brossiana «no hi ha fronteres i uns fils invisibles lliguen els diferents gèneres o registres» (Brossa 2017b, 174).

Bibliografia

- Abellan, Joan. 1994. «La poesia escènica de Joan Brossa i el sentit de l'aventura contemporània». Dins Manel J. M. Romero i Pere Bessó, eds., *Joan Brossa*, 279-287. València: La Forest d'Arana.
- Audí, Marc. 2018. «El gest i l'escena en el paper». Ponència llegida amb ocasió de les Jornades *Theatrical Poetry: Actions, Dance and Striptease*. London: Queen Mary University, 23-24 maig 2018.
- Bordons, Glòria. 2001. «Bibliografia de Joan Brossa» i «Bibliografia essencial sobre Joan Brossa». Dins *Joan Brossa o la revolta poètica*, 526-543. Catàleg de l'exposició. Barcelona: KRTU / Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya / Fundació Joan Brossa / Fundació Joan Miró.
- . 2014. «Joan Brossa, an Action Poet of the Stage». Dins: Joan Brossa, *The least important things*, s.p. Los Angeles (CA): Double Ampersand Press.
- Brossa, Joan. 1972. *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1973. *Teatre complet. 1. Poesia escènica 1945-1954*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 1975. *Teatre complet. 2. Poesia escènica 1955-1958*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 1978. *Teatre complet. 3. Poesia escènica 1958-1962*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 1980. *Teatre complet. 4. Poesia escènica 1962-1964*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 1983a. *Teatre complet. 5. Poesia escènica 1964-1965*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 1983b. *Teatre complet. 6. Poesia escènica 1966-1978*. Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62.
- . 2012a. *Poesia escènica. I. Al voltant de Dau al Set*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola.
- . 2012b. *Poesia escènica. II. Strip-tease i teatre irregular (1966-1967)*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2012c. *Poesia escènica. III. Mirades sobre l'amor i la vida*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2013a. *Poesia escènica. IV. Els déus i els homes*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2013b. *Poesia escènica. V. Ser al món l'any 1953*. Edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Jordi Marrugat. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- Brossa, Joan. 2013c. *Poesia escènica. VI. Circ, màgia i titelles*. Edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Jordi Jané. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2014a. *Poesia escènica. VII. La societat i el camí personal*. Edició a cura de Glòria Bordons i John London, pròleg de John London. Tarragona: Arola / Publicacions URV.

- Brossa, Joan. 2014b. *Poesia escènica. VIII. Teatre de carrer, postteatre i acció per a un recital de Núria Candela*. Edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Víctor Molina i Ferran Dordal. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2014c. *Poesia escènica. IX. L'ofici de veïure*. Edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Núria Santamaria. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2016a. *Poesia escènica. X. Fregolisme o monòlegs de transformació: primera part*. Edició i pròleg d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2016b. *Poesia escènica. XI. Fregolisme o monòlegs de transformació: segona part*. Edició i pròleg d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2016c. *Poesia escènica. XII. Icones per a 1962*. Edició i pròleg d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2017a. *Poesia escènica. XIII. Quatre peces atàviques*. Edició i pròleg d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2017b. *Poesia escènica. XIV. Ballets i òperes*. Edició d'Héctor Mellinas, pròleg de Xavier Serrat. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2017c. *Poesia escènica. XV. Accions musicals*. Edició de Glòria Bordons i Héctor Mellinas, pròleg de Carles Santos. Tarragona: Arola / Publicacions URV.
- . 2018a. *Poesia escènica. XVI. A la recerca d'un mateix*. Edició i pròleg d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola.
- . 2018b. *Poesia escènica. XVII. Els 50 cap per avall*. Edició d'Héctor Mellinas, pròleg de Núria León Mercader. Tarragona: Arola.
- . 2018c. *Poesia escènica. XVIII. La realitat i les seves substitucions*. Edició d'Héctor Mellinas, pròleg de Albert Mestres. Tarragona: Arola.
- Cantieri, Giovanni. 1960. «Estrenos de Jan de Hartog, Jaime Salom y Joan Brossa». *Primer Acto* 18: 55.
- Coca, Jordi. 2019. «La "poesia escènica" de Joan Brossa». Número extraordinari *Irradiacions brossianes: amb motiu del centenari Joan Brossa*. *Revista de Catalunya* 5: 59-68.
- Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*. 1972. 16. (Monogràfic dedicat gairebé totalment a Joan Brossa.)
- Fàbregas, Xavier. 1973. «Joan Brossa en terra de meravelles». Dins Joan Brossa, *Teatre complet. 1. Poesia escènica 1945-1954*, 5-58. Barcelona: Edicions 62.
- George, David. 2018. «La *Commedia dell'Arte* a l'obra escènica de Brossa». Ponència llegida amb ocasió de les Jornades *Theatrical Poetry: Actions, Dance and Striptease*. London: Queen Mary University, 23-24 maig 2018.
- Gomis, Juan. 1958. «El teatro de Joan Brossa». *Revista* 349: 4.
- Gomis, Ramon. 1975. «La poesia escènica de Joan Brossa». *Els Marges* 4: 103-106.
- Irradiacions brossianes: amb motiu del centenari Joan Brossa*. 2019. *Revista de Catalunya* 5. (Número extraordinari coordinat per Pilar García-Sedas, amb motiu del centenari.)

- Ley, Pablo. 1999. «La memoria alternativa del dramaturgo», *El País* [Cataluña], 19 gen.: 8. https://elpais.com/diario/1999/01/19/catalunya/916711654_850215.html.
- London, John. 1992. «The Theatrical Poetry of Joan Brossa». Dins Joan Brossa, *Words are Things: Objects and Installations*, 20-23. Exhibition Catalogue. London: Riversaide Studios.
- . 2003. «La imaginació i la realitat al teatre de Joan Brossa». Dins *La revolta poètica de Joan Brossa*. 198-207. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- . 2010a. *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- . 2010b. «La imaginació i la realitat al teatre de Joan Brossa». Dins John London, *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*, 67-94. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- . 2010c. «L'art com a acció». Dins John London, *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*, 95-120. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- . 2018. «El món teatral de Joan Brossa». Ponència llegida amb ocasió de les Jornades *Theatrical Poetry: Actions, Dance and Striptease*. London: Queen Mary University, 23-24 maig 2018.
- Mellinas, Héctor. 2018. «El teatre de Joan Brossa i les seves posades en escena». Ponència llegida amb ocasió de les Jornades *Theatrical Poetry: Actions, Dance and Striptease*. London: Queen Mary University, 23-24 maig 2018.
- Meseguer, Lluís. 2003. «Convivència de codis al teatre de Joan Brossa». Dins *La revolta poètica de Joan Brossa*, 224-228. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Mestres, Albert. 2019. «Brossa-Mestres Quadreny: cinquanta anys de cordada». Número extraordinari *Irradiacions brossianes: amb motiu del centenari Joan Brossa. Revista de Catalunya* 5: 109-121.
- Les mil i una nits*. 2014. Traducció de Margarita Castells Criballés. Barcelona: Proa.
- Obiols, Juan. 1961. «El teatro de Joan Brossa y la crítica». *Inquietud* 23: 7.
- Palabra y lenguaje teatral. Brossa*. 2002. Monogràfic de *Primer Acto* 287.
- Planas, Eduard. 1995. «Bases estètiques i dramàtiques de la poesia escènica de Joan Brossa». Tesi doctoral, Universitat de Barcelona.
- . 2002. *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- . 2003. «La poesia de l'escena». Dins *La revolta poètica de Joan Brossa*, 192-197. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Puig, Arnau. 1963. «Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa». Pròleg a Brossa, Joan. *Or i sal*, 6-7. Barcelona: Joaquim Horta.
- Roda, Frederic. 1964. «Teatre de Joan Brossa». *Destino* 1420 (24 oct.), 71.

Serrat, Xavier. 2017. «Brossa sota l'estora verda». Dins Joan Brossa, *Poesia escènica. XIV. Ballets i òperes*, 7-30. Edició d'Héctor Mellinas. Tarragona: Arola / Publicacions URV.

Participants

RAMON ARAN VILÀ és llicenciat en Periodisme, graduat en Llengua i Literatura Catalanes i màster en Estudis Teatral per la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualment cursa un projecte de tesi sobre el dramaturg Jordi Teixidor en el programa de Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral d'aquesta mateixa universitat, amb una Beca de Formació de Professorat Universitari. Ha editat, per a la col·lecció «Repertori Teatral Català», una antologia de *Tres textos de Jordi Teixidor* (2019), autor sobre el qual ha coordinat, amb Francesc Foguet, el Simposi Jordi Teixidor i el teatre català contemporani (2021).

ENRIC CIURANS I PERALTA és professor agregat de la Universitat de Barcelona on imparteix assignatures de l'àrea de les Arts Escèniques. Actualment és director del Departament d'Història de l'Art d'aquesta universitat, membre del grup d'investigació GRACMON dedicat principalment a la recerca a l'entorn de la Barcelona del 1900. Col·labora habitualment amb la revista *Serra d'Or* i amb d'altres publicacions periòdiques. És autor de llibres dedicats al Teatre Viu, Adrià Gual i Àngel Guimerà, a banda de altres col·laboracions amb grups de recerca de l'Estat.

FRANCESC FOGUET I BOREU és doctor en Filologia Catalana i professor de literatura i estudis teatral a la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre les seves publicacions destaquen *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939* (2005); *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite* (2010); *El teatro catalán en el exilio republicano de 1939* (2016), *Maria Aurèlia Capmany, escriptora compromesa (1963-1977)* (2018) i, amb Sharon G. Feldman, *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme* (2016).

MARTÍ B. FONS SASTRE és doctor en Teoria i Història de l'Art (especialitat Arts Escèniques) amb la tesi: *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor. Perspectives d'estudi*. Ha participat en congressos nacionals i internacionals sobre el fet teatral, amb diferents estudis i articles sobre la creació escènica contemporània i el procés creatiu de l'actor. Ha publicat els llibres: *El procés creador de l'actor* (2009),

L'actor: de l'art a la ciència (2013), *L'actor i la memòria. Arts escèniques, creativitat i neurociències* (2016) i *Arts escèniques per a la conscienciació social. Dispositius escènics, dramaturgies emergents i teatres d'invasió* (2020).

ENRIC GALLÉN ha estat catedràtic de Literatura Catalana i Història de les Traduccions a la Universitat Pompeu Fabra (1997-2021). En les dues primeres dècades del segle XXI ha editat i estudiat les *Memòries teatrals* (2001), de Narcís Oller. Amb Dan Nosell ha publicat *Guimerà i el Premi Nobel. Història d'una candidatura* (2012), i amb Carles Batlle, Adrià Gual: *Teoria escènica* (2016). Ha estudiat i editat (en col·laboració amb Gerard Guerra) el *Teatre* (2019), de Mercè Rodoreda. Ha investigat la recepció del teatre anglès i nord-americà (Beckett, Jellicoe, Shaw, Wesker, Wilder), francès (Lenormand, Cocteau), hongarès (Molnár), italià (De Filippo, Fo) i escandinau (Ibsen), entre altres.

RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR. Doctorat en Lletres (Literatura Comparada) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) i professor a temps complet en el Colegio de Literatura Dramática i en el Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. És autor dels llibres *Diagramas analíticos para la obra dramática de Samuel Beckett* (2014) i *La estética del fracaso en la obra de Samuel Beckett* (2019). Ha publicat articles en llibres i revistes tant a Mèxic com a l'estranger. Ha sigut director de més de 20 obres teatrals.

ENRIQUE HERRERAS és professor d'Ètica i Filosofia Política (Universitat de València). Crític d'arts escèniques en diferents mitjans de comunicació (*Levante EMV, Cartellera Turia...*) Membre de l'Institut de Creativitat i Innovació Educativa (Universitat de València). Ha publicat, entre altres, *Una lectura naturalista del teatro del absurdo* (1996), *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars* (2004), *La tragedia griega y los mitos democráticos* (2010), i *Notas y contranotas para una Estética Teatral. Aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo* (2016, VII Premio Internacional Artez Blai).

JOHN LONDON és catedràtic de Filologia Hispànica i director del Centre d'Estudis Catalans, Queen Mary University of London. Entre els

seus llibres figuren *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre* (1997), *Contextos de Joan Brossa* (2011), i la seva edició de *Theatre under the Nazis* (2000). Amb David George és coeditor de *Contemporary Catalan Theatre* (1996) i *Modern Catalan Plays* (2000). Ha treballat com a crític d'art i traductor. Les seves obres teatrals *Right*, *The New Europe*, *Nex* i *A Futurist Doll's House* han estat muntades a Londres.

HÉCTOR MELLINAS és professor associat al departament d'Educació Lingüística i Literària de la Universitat de Barcelona des de 2016 i ha publicat escrits sobre Calixto Bieito i Carles Santos, així com sobre les peces de Lluïsa Cunillé i de Joan Brossa, de qui ha editat el teatre complet (Arola, 2016-2020). En paral·lel desenvolupa els seus projectes teatrals com a actor i director d'escena i, actualment, col·labora amb l'Institut del Teatre de Barcelona en la creació de la Base de Dades de Dramatúrgia Catalana Contemporània.

ALBERT MESTRES és escriptor, traductor i director d'escena. Ha estrenat una quinzena d'obres, la majoria publicades. Ha publicat sis novel·les, vuit reculls de poemes, articles i dos llibres d'assaig. Ha dirigit una catorzena de muntatges escènics. Ha traduït el marquès de Sade, Villiers de L'Isle-Adam, Marcial, T. Landolfi, C. Nodier, G. Steiner, F. Pessoa, A. Baricco, J. Worms, J.P. Sartre, J.M. Synge, Th. De Quincey, J. Racine, J. Ford, P. Aretino i S. T. Coleridge. És professor de l'Institut del Teatre.

MANUEL MOLINS és dramaturg, director i assagista. Fundà el Grup 49 de Teatre Independent. Formà part del Primer Consell Assessor de Teatre de la Generalitat Valenciana i de la Comissió de Dramatúrgia del Centre Dramàtic. Ha estat professor de Dramatúrgia de l'ESADV i d'altres escoles privades. Ha estrenat 50 obres amb diferents grups i companyies; ha publicat 51 textos de teatre per a adults i infants i 23 assaigs sobre temes teatrals. Així mateix, ha rebut el Premi d'Honor de les Arts Escèniques 2018. La Institució Alfons el Magnànim ha editat el Teatre Complet en 3 volums.

MARIA MORENO DOMÈNECH és llicenciada en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada (2010) per la Universitat de Barcelona, ha

cursat el Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral (2011) a la Universitat Autònoma de Barcelona. Doctorada en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral (2016) amb la tesi "El tractament del grotesc a *Primera història d'Esther*". Actualment, imparteix classes de literatura dramàtica a l'Escola Universitària ERAM, treballa com a professora associada a la Universitat de Barcelona i a la Universitat Autònoma de Barcelona.

ANTONI NADAL I SOLER és historiador de les arts escèniques, amb obres com *Teatre modern a Mallorca* (1998), *Estudis sobre el teatre català del segle XX* (2005), *Teatre, circ, titelles: Quinze estudis d'història de les arts escèniques* (2017), *Històries de les arts escèniques a les Balears* (2019) i *El teatre mallorquí (segles XIX-XXI)* (2021). Col·laborà en el *Diccionari del teatre a les Illes Balears* (2003-2006), en l'*Anuari Teatral* (1996 i 2000) i l'*Anuari teatral de les Illes Balears* (2005-2008) i col·labora en l'*Enciclopèdia de les arts escèniques catalanes*.

VERONICA ORAZI és catedràtica de Literatura Espanyola i de Llengua i Literatura Catalanes (Universitat de Torí), directora editorial de la *Rivista Italiana di Studi Catalani*. Va rebre el Premi "Crítica Serra d'Or" de catalanística (2000) i la *Menció de la Delegació del Govern de la Generalitat de Catalunya a Itàlia* per a la promoció de la cultura catalana (2015). Va ser Presidenta de l'Associazione Italiana di Studi Catalani (2012-2015). Es dedica a l'estudi de la literatura medieval (Muntaner, narrativa breu, etc.) i contemporània (Joglars, La Fura dels Baus, Comediants, Dagoll Dagom, Casanovas, etc.). És traductora d'obres catalanes a l'italià.