

# Orden y desorden en La Ciutat del Sol de Joan Brossa

Manuel Aramendía Zuazu, Jose António Asensio Fernández  
y Eulalia Grau Costa

Universidad de Barcelona, Dpto. de Escultura

## Resumen

Al encabezar este artículo con el título *Orden y desorden en La Ciutat del Sol de Joan Brossa* queremos ver aquellos aspectos dinámicos de la obra. En esta ocasión el peso de la reflexión recae sobre el carnaval y los símbolos dinámicos de cambio que aparecen reflejados en la citada obra. Es especialmente relevante la simbología usada por Brossa en esta obra, ya que la ponen en relación directa con los anhelos de ilustración propios de la Revolución francesa, en el contexto gris y represivo de la España franquista de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil Española.

El artículo incorpora una puesta en escena de la obra para hacerla representable con numerosas licencias interpretativas:

- Incorporación de un prólogo o *presentación* que ayude al espectador a situarse en la serie de acciones que va a presenciar y un epílogo que subraye la naturaleza inconformista del planteamiento brossiano.
- Descomposición de la acción en un doble foco, de manera que el aspecto temporal queda enfatizado por la presencia de la memoria y el proyecto futuro encarnados por un colectivo de abuelos con sus nietos.
- Puesta en escena nuevos símbolos como el baile del minuetto interpretado por Edipo, su padre Layo y su abuelo Labdaco según una iconografía medieval.
- Introducción de varias referencias a lo femenino.
- Identificación de Arlequín con su doble o personaje en sombra vestido con frac y sombrero de copa.

*Descriptor:* danza-teatro, orden, desorden, simbología, sombrero de copa, Carnaval, Revolución Francesa.

## Abstract

With the title of this article, "*Orden y desorden en La Ciutat del Sol de Joan Brossa*", we intend to investigate the dynamic aspects of this piece. In this occasion, the bulk of the thought goes to the carnival and the dynamic signs of change that appear in this work. It is specially relevant the symbology used by Brossa that somewhat resemble the Enlightenment desires typical of the French Revolution, in the bleak and represive context of the Spain of Franco and the years following the Spanish Civil War.

The article includes a staging for the piece that with numerous interpretative licences makes it representable:

- It includes a prologue that helps the spectator place itself in the action that will happend briefly after. And an epilogue that emphasises the inconformist thought of Brossa.
- Break of the action into a double focus, so the temporal aspects is reinforced with the presence of memory and a future project, embodied by a group of grandparents and their grandchildren.
- Staging of new elements like the minuetto dance performed by the characters of Edipo, his father Layo and his grandfather Labdaco, following medieval iconography.
- Introduction of various references to feminism.
- Matching of the Arlequin character with its double, or shadow character, dressed in tail-coat and top hat.

*Keywords:* theater dance, order, disorder, symbology, top hat, Carnival, French Revolution.

*La Ciutat del Sol* es una obra calificada como danza-teatro perteneciente al conjunto denominado *Normes de mascarade* que Joan Brossa escribió entre 1948 y 1950. No hay texto, solo nos da las indicaciones esquemáticas, estructurales podríamos decir, caracterizadas por una serie de acciones que devienen significativas en el contexto general. Describimos a continuación las acciones brossianas tal como nos las propone el autor. Es remarcable el hecho de que los cambios de escena están marcados por la entrada y salida de actores y los cambios de decorado:

- *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 dalts un personatge de frac, amb copalta i capa . S'aixeca i s'en va per l'esquerra. Pausa.*
- *A poc instant apareix per lèscotilló el mateix personatge i se'n va per la dreta.*

TELÓ<sup>1</sup>

Aquí 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. Es preciso poner en relación su obra poética y teatral con las corrientes de pensamiento imperantes en la primera mitad del siglo XX<sup>2</sup>.

Al encabezar este artículo con el título *Orden y desorden en La Ciutat del Sol de Joan Brossa* queremos ver aquellos aspectos dinámicos de la obra que pueden quedar poco desarrollados en un modelo de análisis estructural. En esta ocasión el peso de la reflexión recae sobre el carnaval y los símbolos dinámicos de cambio que aparecen reflejados en la citada obra.

Sin duda el asunto principal de esta obra gira en torno al orden social y la alternancia de modelos en los que tal orden se sustenta. La naturaleza sintética y elíptica de esta serie de obras de danza teatro, que Brossa realizó en pleno franquismo, requieren de una lectura creativa y de un proceso de reflexión que haga posible desarrollar los principios activos que Brossa puso en juego. Es muy significativo que el énfasis de la obra no recaiga en el mundo del trabajo, sino en dos modelos de fiesta en clara oposición: El carnaval de origen popular, eruptivo e incontrolable, y por otra parte, el minuetto, de origen aristocrático, perfectamente

pautado y previsible. Ambos modos de fiesta trastocan el orden social basado en el trabajo. Pensemos que en el imaginario popular el orden se asociaba a la secuencia temporal de los trabajos; al yugo que la naturaleza imponía a los hombres si estos querían sobrevivir y posteriormente al yugo que el señor imponía a sus súbditos ya socializados. El orden por otra parte es garantía de que las cosas son y serán de un determinado modo y aporta una seguridad frente al sentimiento de la propia debilidad individual. Los individuos socializados se erigen en comunidad y establecen una relación con las fuerzas naturales a través de un mediador que ha demostrado su valía por su inteligencia, su fuerza o su vinculación con las fuerzas divinas.

Estas dos tipologías de fiesta, tal como podemos verlas a finales del siglo XVIII, en los preámbulos de la Revolución francesa, surgen como reacciones complementarias en un ambiente de incumplimiento de las tareas sociales. Vemos un ambiente cortesano, despreocupado de la realidad, que se celebra a sí mismo en un clima hedonista reacio a asumir cualquier responsabilidad y la reacción de una fiesta de carnaval en la que se pasa del cambio simbólico de poderes al cambio real que conduciría al derrocamiento de la Monarquía y a la instauración de la República. Sobre el papel de la fiesta de Carnaval como válvula de seguridad simbólica frente al alboroto y desorden real de la población V. I. Stoichita y A. M. Coderch nos dicen:

*“Las inversiones típicas del Carnaval cumplían su papel en la medida que eran pasajeras y su violencia era relativa. La propia obscenidad, con su valor de catarsis se dulcifica en el siglo XVIII. Se golpea con peladillas o con confetti, si se arroja agua, ésta suele ser perfumada, y aunque se sigue proclamando rey, durante estos días, a un loco o a un pobre, tal como requería la tradición, o Papa u obispo a un niño, si se ejecuta a alguien se hace in effigie. Desde la Edad Media la violencia es latente, y si se tolera ahora es por su función de “válvula de seguridad”, o de manifestación simbólica capaz de reemplazar, o de evitar alborotos y revueltas sociales reales. Sin embargo el paso de la violencia simbólica a la revuelta social se dio más de una vez.”<sup>3</sup>*

Brossa retoma el carnaval y lo reelabora para devolverle el carácter de utopía que un día tuvo y que lamentablemente perdió. Esta necesidad de renovación la encontramos en Brossa y en Bakhtine, quien en 1940 reflexionaba sobre el carnaval destacando la importancia de la inversión periódica que propone el carnaval, del que derivan elementos estéticos propios de la risa y la anarquía:

*“Desde la segunda mitad del s. XVII se asiste a un proceso de deterioro, de bastardía y empobrecimiento progresivo de las formas de ritos y espectáculos carnavalescos en la cultura popular. La particular visión carnavalesca del mundo, con su universalidad, sus proezas, su carácter utópico y su orientación hacia el futuro, empieza a transformarse en simple humor festivo. La fiesta ha dejado de ser la segunda vida del pueblo, su renacimiento y su renovación temporal.”<sup>4</sup>*

Este ajuste de cuentas de la sociedad con sus gobernantes, cuando estos muestran su inutilidad, tiene sabrosos ejemplos muy anteriores al siglo de la ilustración. En la antigüedad el

señor era garante de que el comportamiento de los dioses fuese benévolo con la comunidad e incluso de que el orden temporal de las estaciones se mantuviese invariable. Por su poder de mediación divina el señor era responsable de que las lluvias llegasen a su debido tiempo y que las cosechas fuesen abundantes. El no responder a estas expectativas de orden podía suponer la fulminante caída de una dinastía en la antigua china imperial. El origen de los grandes jardines imperiales chinos, caracterizados por la construcción artificial de enormes lagos, no era el disfrute cortesano, aunque de hecho ese fuese uno de los usos, sino garantizar la recogida de aguas pluviales en previsión de tiempos de sequía. Es decir, garantizar la fortuna de las cosechas de las que dependía la comunidad.

La luz de la ilustración es un nuevo sol que surge desde las ciudades y que nos debe alertar frente el uso de los símbolos nada inocente y cargados de capas de lectura superpuestas en *La Ciutat del Sol* de Joan Brossa. Es relevante entender que el carnaval, por si solo, es permisividad y oposición a la norma, pero cuando esta energía de carácter temporal y simbólico se da en un contexto de claro desprecio a las clases gobernantes por su ineficacia y estupidez, se transforma en verdadera fuerza de cambio que pasa del plano simbólico al real con inusitada violencia.

El lenguaje estabiliza y ordena las conquistas de orden sociales, el saber que dicta como y cuando se han de hacer las cosas, el rango de los individuos y sus estirpes en el conjunto social. El lenguaje es un sistema de valor fruto de la memoria, pero con poca o ninguna capacidad de ser usado como materia de ningún proyecto que quiera indagar en el nuevo orden que el futuro siempre parece esconder. Por eso mismo, la renuncia al lenguaje dialogado en una obra de teatro y su sustitución por la descripción de acciones cabe ser entendido como anhelo de cambio y deseo de un tiempo nuevo. El tiempo por venir es, si efectivamente se trata de un tiempo nuevo, desorden germinal y fructífero. El orden se vive como una conquista perpetuada en el seno social que lastra las ansias individuales de ocupar un lugar en la consideración social. El desorden desde esta perspectiva podemos entenderlo, pues, como el anhelo individual y proyectivo de un nuevo orden soñado.

Hay otra forma de vivir el desorden como festividad, inversión de valores y licencia general. Esto responde al sentimiento colectivo surgido cuando el tiempo por venir se prevé idéntico al vivido, con todas sus obligaciones y yugos. Lo curioso es que este desorden colectivo festivo se sitúa en dos extremos temporales: Como relajación posterior al ciclo laboral agrario y como relajación anterior a la dureza de las restricciones previsibles en el tiempo de cuaresma. Las fiestas patronales y el carnaval responden a estos dos tiempos que tan bien encajan en el ciclo solar anual. En la proyección imaginaria de la fiesta se realiza un rito de pasaje o de renovación temporal. Víctor I. Stoichita y Anna Maria Coderch reflexionan sobre la proyección imaginaria de la fiesta en estos términos:

*“En esta proyección imaginaria de la fiesta se efectúa un complicado rito de pasaje. Un primer aspecto afecta a la esencia misma del Carnaval. Éste es, por definición, un rito festivo que celebra la renovación periódica del tiempo. El carnaval desencadena las energías, invierte las jerarquías, confunde los individuos en una masa dinámica. En una palabra, actúa sobre el Tiempo, proponiéndose como un*

*período intermedio entre el Antes y el Después. El segundo rito de pasaje que se dibuja en filigrana en la nostálgica descripción de Madame de Stäel, es el acontecimiento que origina la prohibición de celebrar esta fiesta, prohibición enormemente significativa, puesto que la Revolución (la inversión histórica real) reconoce en la fiesta carnavalesca su doble simbólico (e imaginario). Pero existe un tercer umbral y éste es el Fin de Siglo y el comienzo del otro, con lo que la ceremonia del final se inserta en el plano (aparentemente) abstracto del calendario. La reflexión sobre este “tiempo-gozne”, sobre este tiempo que se invierte, es inevitable... Entre el (último) Carnaval real que describe Goethe y el (primer) Carnaval imaginario de Madame de Stäel, se cuela la Revolución francesa.”<sup>5</sup>*

De lo que no cabe duda es de que la dialéctica orden/desorden se corresponde perfectamente con la dialéctica sociedad/individuo y de que giran al unísono como caras de una misma moneda. Vemos pues que la técnica de encadenamiento de acciones por si misma tiene también una intención definida. La yuxtaposición carnaval-minuetto es, socialmente hablando, potenciadora del efecto renovador del tiempo de carnaval, pero también nos permite entender que la revolución sólo es tal en su celebración, en su fiesta, en el cambio que propone. Pero una vez realizado, es la propia revolución la que se niega a admitir en su seno cualquier germen de inversión y de alteración. Esta reacción de freno al impulso revolucionario una vez cambiado el orden político parece reposar en el enigmático personaje de frac, sombrero de copa y capa que Brossa pone en escena ocupando el eje vertical del escenario.

Esta vestimenta burguesa deriva del miedo de la Revolución francesa de ser sometida a su propia medicina: El desorden carnavalesco pone en juego la permisividad frente a la norma; el exceso frente a la cuasesma; la inversión como reacción al peso del trabajo; el travestismo como celebración de alteridad y todo ello en un ambiente de alegría y liberación de todo pesar mediante la actividad frenética. El periodo de terror de la Revolución francesa fue el freno necesario para desactivar todas las energías revolucionarias insertas en el propio seno de la revolución. Frente a la permisividad opone la prohibición y la condena de muerte como arma de persuasión, pero no se queda en la mera norma negativa, sino que genera su propia imagen de hombre acorde al ideal de orden defendido. Así cabe entender la rápida proliferación del nuevo hábito jacobino que ejemplifica su rechazo al uso del color propio de los trajes cortesanos y su sustitución por unas sobrias vestimentas negras y el uso del gorro frigio de carácter popular que evolucionará hasta convertirse en el sombrero de copa. A este respecto conviene tener en mente los autorretratos de Goya, próximo a los valores de la ilustración, portando sombrero de copa y el uso ambiguo que hace Joan Brossa de dicho sombrero, con remotas referencias a la ilustración y a su derivado-opuesto de hombre burgués.

También es significativa la ausencia de personajes femeninos en *La Ciutat del Sol*. Creo que puede ser oportuno poner este hecho en paralelo con la evolución del vestuario femenino en la Revolución francesa. En los primeros años de la revolución no era extraño encontrar mujeres entusiastas del nuevo orden sobriamente ataviadas con la vestimenta jacobina, pero conforme se consolida la revolución estas van siendo repelidas y se les niega la posibilidad de vestirse como los hombres. Esta reacción no será entendida adecuadamente si la leemos en claves de machismo dominante, me inclino a pensar que era fruto del miedo al carnaval y a la necesidad urgente de frenarlo separando meridianamente el vestuario femenino del

masculino. El vestuario femenino tomó seria revancha al volver al uso del color propio de las cortes aristocráticas y al incluir en su diseño insinuaciones a la permisividad sexual propias del carnaval mediante el invento de escotes y transparencias que se burlaban del estiramiento jacobino. Nunca había estado tan diferenciado el vestuario femenino del masculino como en la Revolución francesa, ni tan alejado del ritual carnavalesco del travestismo. Por otra parte creo oportuna esta reflexión sobre el carácter carnavalesco del travestismo dada la enorme influencia que supuso la obra de Frigoli en Brossa y que dió pie a una serie de obras conocidas como frigolismos. Frigoli era un actor italiano que visitó en varias ocasiones Barcelona mostrando sus números de travestismo espectacular, llegando a representar el solo más de 20 personajes diferentes y haciendo los cambios de caracterización a la vista del público en un tiempo record.

Las nociones de identidad y alteridad aparecen implícitas en la obra de Brossa, pero lo hacen de un modo tan hermético que resultan irrepresentables, por ello, y atendiendo a la voluntad expresada por el autor que nos ocupa de que los escenógrafos desarrollasen los esquemas que él proponía en esta serie de obras, planteo un desarrollo de las acciones propuestas por Brossa en una serie ordenada de escenas con sus respectivos cuadros en los que la conclusión de la obra pone en contacto el concepto de identidad con el de alteridad.

En los Diálogos con *La Ciutat del Sol*, incorporamos numerosas licencias interpretativas:

- Propuesta de un prólogo o presentación que ayude al espectador a situarse en la serie de acciones que va a presenciar y un epílogo que subraye la naturaleza inconformista del planteamiento brossiano.
- Descomposición de la acción en un doble foco, de manera que el aspecto temporal queda enfatizado por la presencia de la memoria y el proyecto futuro encarnados por un colectivo de abuelos con sus nietos.
- Puesta en escena de nuevos símbolos como el baile del minuetto interpretado por Edipo, su padre Layo y su abuelo Labdaco según su iconografía medieval.
- Introducción de varias referencias a lo femenino: La puerta de la luna como símbolo del sexo femenino por el que Arlequín ha de venir a la vida y un personaje femenino, Colombina, que encarna la luz del sol, el espíritu de la ilustración y la lucidez necesaria para mantener una crítica permanente a lo establecido y un retorno a la vida social equilibrada.
- Identificación de Arlequín con su doble o personaje en sombra cubierto con sombrero de copa.

## Diálogos con La Ciutat del Sol<sup>6</sup>

### Presentación

El director de pista (DP) o alter ego de Joan Brossa : ataviado con sombrero de copa, frac y zapatos dorados entra en escena llevando una fusta de jinete en la mano.

- Redoble largo: DP sale por el hombro derecho
- Golpe de platillos que coincide con la llegada del DP al centro del escenario.
- DP levanta los brazos y exclama “Presten molta atenció senyoras y senyors”
- Le interrumpe un tema rítmico con percusión, platillos y un acorde al piano: sale por el hombro izquierdo del escenario un caballo blanco con un niño vestido de negro en sus lomos. Da una vuelta entera alrededor de DP y se coloca a la derecha. Finaliza con un golpe de platillos.
- DP levanta los brazos y exclama “Presten molta atenció senyors y senyoras”
- Le interrumpe un segundo tema-opuesto con percusión, platillos y otro acorde al piano: sale por el hombro derecho del escenario un caballo negro con un niño vestido de blanco en sus lomos. Da una vuelta entera alrededor de DP y se coloca a la izquierda. Finaliza con un golpe de platillos.
- DP continúa “Vostés seran testimonis del naixement d’ Arlequí...” Redoble largo mientras el caballo negro da una vuelta entera alrededor de DP y se coloca junto al caballo blanco. Golpe de platillos.
- DP retoma la palabra, “Veuran vostres amb els seus propis ulls el malsomni d’Arlequí...” Redoble largo mientras el caballo blanco seguido del negro dan una vuelta alrededor de DP y se colocan al otro lado. Golpe de platillos.
- Sigue DP, “Seran vostres testimonis del seu despertar...” Redoble largo mientras el caballo blanco seguido del negro dan una última vuelta alrededor de DP y desaparecen por el hombro izquierdo del escenario . Golpe de platillos.
- Acaba DP, “Amb tots vostres... Arlequí, el animal huma, el portador de la emoció teatral, inspirat en La Ciutat del Sol de Joan Brossa.” Sobre el telón de fondo se proyecta: “Dialegs amb la Ciutat del Sol” Inspirats en “La ciutat del Sol” de Joan Brossa
- Sale de escena por la izquierda, mientras se levanta el telón trasero. Simultáneamente se abren lateralmente los dos hombros para mostrar el fondo de la escena como se describe a continuación.

## 1ª Escena

### **Arlequín se hace a sí mismo.**

Arlequín ocupa el centro de la escena, está rodeado de un cuerpo de baile que se mueve líquidamente. Cada bailarín vestido de un color, pone un rombo de su color en el cuerpo de Arlequín. El cuerpo de baile actúa como líquido amniótico. La música suena dulce, sosegada, al ritmo de los latidos del corazón.

Al fondo del escenario los abuelos y nietos montan castillos con las letras N e I

### **Nacimiento de Arlequín.**

Aparece en escena una “Puerta de la luna”, vinculada a las mareas, los cultivos y a los nacimientos que simboliza el sexo femenino.

El cuerpo de baile, líquido amniótico, atraviesa la puerta de la luna. Mientras, Arlequín realiza un baile preparatorio justo antes de nacer: Se toca con la mano derecha el pie izquierdo y con la mano izquierda el pie derecho, se lleva el pulgar a la boca, bosteza estirándose, se coloca una peluca roja y sale por la puerta de la luna, dejando el escenario por la derecha.

La música suena muy vivamente. Mientras, al fondo del escenario, los abuelos y nietos montan castillos con las letras U y N.

## 2ª Escena

### **Baile de carnaval**

Sale el cuerpo de baile. Cada bailarín y bailarina está provisto de una o varias varas largas. Ejecutan un baile de bastones inspirado en el baile popular. Mientras forman un receptáculo social de varas dispuestas formando As.

Suena una música festiva.

Al fondo del escenario los abuelos y nietos montan castillos con las letras P, A y S

### **Minueto de Lábdaco, Layo y Edipo.**

Se transforma el escenario preparando el jardín para el minueto.

El linaje aristocrático de Edipo baila el minueto. Cómico, grotesco, movimientos no naturales, afectados y ejecutados por tres cojos. Lábdaco era representado con el cuerpo torcido, Layo se representaba cojo y Edipo con el pie hinchado.

Suena una música derivada de un ritmo de minueto pero interpretada con saxofones.

Al fondo del escenario los abuelos y nietos montan castillos con las letras E, N, R, A

### 3ª Escena

#### **Baile desconexo de Arlequines.**

Se descuelga de lo alto un Arlequín de rombos blancos y negros con sombrero de copa negro. Ejecutan trayectorias que se interrumpen, entrechocan, no se entienden, formando composiciones de trayectorias interrumpidas.

Música sincopada.

Al fondo del escenario los abuelos y nietos desmontan los castillos de letras.

#### **Baile vectorial de Colombina con los Arlequines.**

Sale Colombina, Arlequín cromático queda inmediatamente seducido y paralizado por la presencia de Colombina.

Colombina ejecuta una danza que el Arlequín en sombra repite de forma inversa formando siempre líneas de tres: Colombina, Arlequín cromático quieto en el centro y Arlequín blanco y negro en línea recta.

Música brillante con instrumentos de cuerda y pua.

#### **Baile armónico de Arlequines**

Arlequín cromático reconoce a Arlequín blanco y negro como su sombra y ambos realizan un baile armónico de trayectorias coordinadas.

Suena una música apta para andar casi bailando, mientras los abuelos con sus nietos avanzan al centro de la escena y se proyecta la frase entera: "Ni un pas enrera"

### Epílogo

El director de pista, que podría muy bien encarnar Jaume Sisa, canta ordenando y desordenando las palabras NI UN PAS ENRERA (NI UN PASO ATRÁS)

TELÓN

### Notas

#### <sup>1</sup> *La Ciudad de Sol*

- La pieza comienza con un número elevado pero indeterminado de bailarines que danzan en grupos por toda la escena, mientras un personaje se maquilla en el centro hasta que se marcha y se dispersa el cuerpo de baile.
- A continuación y después de ajustarse una peluca, el personaje se presenta completamente vestido de Arlequín y se marcha saltando por la derecha.
- Entran los tramoyistas para ornamentar y preparar la escena con los elementos característicos de una fiesta de carnaval

- Pero, de repente, y cuando aún no han terminado, cae delante de ellos una decoración que figura un jardín; sale el cuerpo de baile, danza un minuetto y se retira.

- También: Cae desde arriba un personaje vestido con frac, sombrero de copa y capa. Se levanta y se va por la izquierda. Pausa.

- Al poco rato aparece por el suelo del escenario el mismo personaje y se va por la derecha.

<sup>2</sup> Sobre el análisis estructural de esta obra y su conexión con el pensamiento de la primera mitad del siglo XX ver: **ARAMENDÍA, M.**: *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*. Revista ODAS (en prensa).

<sup>3</sup> **STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M., (2000)**: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela. pp. 26 y 27.

<sup>4</sup> **BAKHTINE, M., (1970)**: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. París, Gallimard, p. 43. (tesis doctoral en ruso publicada en 1940).

<sup>5</sup> **STOICHITA, V. I. y CODERCH, A. M., (2000)**: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela. p. 17.

<sup>6</sup> Bajo este título la asociación cultural XARXA I presentó un proyecto escénico que pretendía reunir en un mismo equipo de trabajo profesionales independientes, profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la UB, del Institut del Teatre, de la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC), de la Escuela de Artes y Superior de Diseño Pau Gargallo de Badalona, de la Escuela Superior de Arte y Diseño Llotja junto a profesionales del Liceu. Nació con la voluntad de proponer nuevas vías de encuentro interinstitucional, insistiendo en la necesidad de unir fuerzas en un trabajo coordinado. En suma pretendía incrementar, en la medida de nuestras capacidades, la cultura del trabajo en equipo sin renunciar por ello a las intuiciones y conocimientos específicos generados en cada uno de los saberes convocados.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 15-07-2013)