

Jaume Plensa a través de su relación con Joan Brossa: *tres cartas del escultor al poeta*

***Jaume Plensa a través de la seva relació amb Joan Brossa: tres cartes de l'escultor al poeta**

****Jaume Plensa through his relationship with Joan Brossa: three letters from the sculptor to the poet.**

Rocío Plana Freixas
Campus Iberus
Universidad de Zaragoza.
Mariadelrociopf2010@hotmail.com
ORCID <https://orcid.org/0009-0002-1744-4612>

Rebut/ Received /Recibido: 26/03/2024

Avaluat / Peer reviewed / Evaluado: 23/10/2024

Publicat / Published / Publicado: 17/01/2025

© The author(s)

© of the edition: *on the w@terfront*. Universitat de Barcelona

Licence



**Com citar/ How to quote/ Como citar/ Comment citer/
Come citare**

Plana Freixas, Rocío. "Jaume Plensa a través de su relación con Joan Brossa: tres cartas del escultor al poeta". *On the w@terfront*. Barcelona. Universitat de Barcelona vol. 67, p. 38-104. [ISSN on-line: 1139-7365].

DOI: <https://doi.org/10.1344.2025.67.01.2>

Resumen

El presente estudio forma parte de una investigación más amplia sobre la relevancia de la literatura para los proyectos de arte del escultor Jaume Plensa en el espacio público internacional, con especial atención al papel esencial que juega la poesía en su escultura en términos de identidad y representación.

Así, teniendo en cuenta el papel precursor del poeta visual Joan Brossa a la hora de llevar la poesía a la ciudad de forma duradera con sus intervenciones urbanas, hemos querido aquí indagar en la breve, pero fundamental relación que ambos artistas mantuvieron a través de tres cartas inéditas del escultor al poeta, escritas entre septiembre de 1979 y noviembre de 1982.

De la profunda afinidad entre los dos artistas que se desprende de la lectura de dicha correspondencia, así como de las referencias compartidas al contexto político-cultural de la Transición española en que fueron escritas, extraeremos algunos de los presupuestos ideológicos y constantes creativas más relevantes en Plensa. Entre aquellos, destaca el valor otorgado a la Cultura sobre la política para el progreso de la sociedad y entre estas, la relación que la poesía y el arte tienen en Plensa con lo desconocido y su capacidad, como decía Brossa, para acercarnos a nuestros orígenes e identidad, así como también la presencia del agua como imagen y elemento integrador en su discurso y planteamiento artístico. Junto a los textos propuestos, analizaremos asimismo en profundidad dos obras iniciales del artista que nos permitirán concretar en estrategias estéticas los principios definitorios hallados en sus misivas a Brossa. Todo ello dará pie a establecer importantes conexiones entre los inicios de su carrera y su producción posterior, muy especialmente con algunas de las obras que le han situado en el panorama internacional de la escultura urbana, revelándose así una extraordinaria coherencia en la trayectoria del escultor.

La lectura actual de estos textos pone además de manifiesto la actualidad de Brossa y la relevancia de la propuesta de Plensa, subrayando la apuesta de ambos artistas por dos de los valores más esenciales para nuestra sociedad: la defensa de la diferencia y el reconocimiento de una realidad plural, dos aspectos indispensables para preservar la esencia del espacio público como lugar de relación y centrales a las intervenciones del escultor en el corazón de nuestras ciudades.

Palabras clave: *arte y poesía; identidad y representación; diferencia y pluralidad; ser y devenir.*

Introducción



Figura 1. *Ogijima's Soul* (2010). <https://setouchi-artfest.jp/>

“Un joc de miralles
Permet veure l’altra banda del poema”
(Joan Brossa en Gimferrer, 1988, 14)

A pesar de su amplia y celebradísima trayectoria internacional, el reconocimiento nacional hacia la obra de Jaume Plensa se hizo esperar: si bien en 1997 recibía el *Premi Nacional de Cultura d’Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya* no fue hasta el año 2012, tras más de tres décadas de recorrido artístico, que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte concedía al escultor el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 2013, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le otorgaba el Premio Nacional de Arte Gráfico y el MECD volvía a galardonarle, esta vez, con el prestigioso Premio Velázquez de las Artes Plásticas, equivalente al Premio Cervantes de literatura en el ámbito de las artes. En 2015, el escultor recibía el Premio Ciudad de Barcelona en la categoría de proyección internacional de la ciudad e ingresaba como Académico de Honor de la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, con la presentación de *L’Escultura plensiana o l’art de sensibilitzar l’espai* a cargo de María Rosa Vives i Piqué. Finalmente, en 2018, Plensa era nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona; exponía *Invisibles* en el Palacio de Cristal del Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (siendo la organización de esta exposición, a través del MNCARS, parte del Premio Velázquez recibido en el año 2013); y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona celebraba una gran retrospectiva de su obra desde la década de los 80, *Jaume Plensa* (1 diciembre, 2018-22 abril, 2019). Era sin duda el año español de Plensa, los museos de arte contemporáneo más destacados de la capital y de la Ciudad Condal le daban la bienvenida. Desde entonces, la presencia de su obra en las calles de nuestro país no ha dejado de crecer y el prestigio alcanzado dentro de nuestras fronteras, reflejado en sucesivos y variados reconocimientos, es casi equiparable al logrado en el exterior.

Creemos que en sus inicios (etapa poco estudiada y sin embargo muy esclarecedora), se hallan algunas de las claves que explicarían su éxito dentro de los circuitos del arte e, inclusive, el porqué de la demora en nuestro país; pero, sobre todo, la excelente acogida de su obra pública entre la ciudadanía a nivel global. A finales de los años 70 y principios de los 80, nos encontramos con un jovencísimo pero reflexivo Plensa que, ya desde un principio, recurre a la literatura para interpretar la realidad que le rodea; un artista en un momento de crisis, aún titubeante entre su dedicación a la pintura o a la escultura y que, tras su estancia en Berlín, dejará atrás la forja para indagar en la técnica y significado del fundido del hierro; un escultor en ciernes que coincide con un ya prolífico poeta visual, Joan Brossa no solo en tiempo y espacio (inicio de la década de los 80, Barcelona) sino, sobre todo, en otorgar a la Cultura, con mayúsculas, un papel esencial en el curso de la sociedad.

Se da la curiosa coincidencia de que aquella gran retrospectiva de Plensa en el MACBA que recién mencionábamos, estuvo precedida por la muestra *Poesía Brossa* (29 mayo- 23 septiembre, 2018): ambas exposiciones revisaban el trabajo multifacético y multidisciplinar de estos dos artistas, poniendo el acento en aspectos no formales de su obra. En el caso de Brossa, se enfatizaba su poiesis o modo de hacer por encima de las categorías académicas con que se ha intentado clasificar lo inasible de su obra, haciéndola dialogar con la poética de otros artistas, Marcel Mariën, Nicanor Parra e Ian Hamilton-Finlay; y en el caso de Plensa, las obras expuestas (que a menudo estaban salpicadas de textos, palabras, letras e inclusive silencios) evidenciaban la tensión existente entre lo que se ve y lo que no se ve. Ni en una ni en otra exhibición se hacía referencia alguna que pudiera darnos pie a relacionar a ambos artistas, del mismo modo que tampoco existen estudios que pongan su obra en paralelo, a excepción del estudio de María J. Arija (2012) que la autora hace extensivo al poeta chileno Nicanor Parra y en el cual de parte habilidosamente sobre la imbricación entre las artes. Sin embargo, ya existían en los archivos del museo tres cartas del escultor al poeta, escritas entre septiembre de 1979 y noviembre de 1982 (a las que en adelante nos referiremos como C1, C2 y C3), las cuales nos permiten hablar de la breve, pero relevante relación que existió entre ambos artistas.

En 2010 y con la inestimable ayuda de Glòria Bordons, hallamos estos manuscritos entre los variopintos archivos de la Fundació Joan Brossa, antes de que estos pasaran al MACBA en el año 2012 junto al resto de fondos de la Fundación, tras firmar ambas instituciones un acuerdo de comodato a veinticinco años para la promoción y conservación de la obra del poeta. Nos consta que, en el verano de 2017, el director del museo, Ferran Barenblit telefoneó a Plensa tras recibir el archivo Brossa para comunicarle, casi anecdóticamente y mientras preparaba la muestra *Poesía Brossa*, la existencia de unas cartas suyas al poeta. Entretanto y sin saberlo, nos preparábamos para la entrevista que pocos días después mantendríamos con el escultor para abordar, precisamente a partir de estos textos, su relación con Joan Brossa. El 3 de agosto de aquel año pudimos por fin reunirnos y facilitarle las cartas que él mismo había dirigido al poeta en sus inicios: su lectura, traducción y comentario de las mismas fueron sumamente esclarecedores para nuestro estudio, revelándonos durante la conversación que mantuvimos la existencia de otro texto más allá del texto escrito.

Leer dicha correspondencia en nuestros días resulta relevante por dos razones: de un lado, la afinidad que se deja ver entre ambos artistas nos permite identificar algunas de las primeras inquietudes de Plensa, las cuales a lo largo de los años han devenido en importantes presupuestos ideológicos y constantes creativas del escultor, lo que confirma la coherencia de su trayectoria; y por otro lado, las referencias al contexto histórico en

que se desarrolló aquel vínculo, la Transición española, subrayan la importancia que tuvo la atmósfera político-cultural de ese momento como marco inicial para su propuesta. Al hilo de nuestro análisis sobre las misivas que Plensa envió a Brossa, nos detendremos en dos de sus obras más significativas en aquella primera etapa: *Estructures* (Fundació Joan Miró, 14 mayo-1 junio, 1980), mencionada en C1 y primera exposición de renombre del escultor y *Llibre de vidre* (1982), coetánea a las mismas y única colaboración entre los dos artistas. Las conclusiones que se desprenden de la lectura de aquellos textos junto con la concretización que permiten de las mismas estas obras iniciales, nos posibilitarán establecer asimismo una serie de correlaciones con sus trabajos más recientes y, muy especialmente, con algunas de sus esculturas públicas más aclamadas.

Tras la salida a Berlín de Plensa ambos interrumpirían el contacto, pero la admiración seguiría siendo mutua. Si bien aquí no pretendemos forzar el posible influjo que el poeta haya podido tener o no en la obra del escultor; sí creemos que, en lo esencial, la poética urbana elaborada por Plensa seguiría la estela de Brossa, a quien

si en su aventura de los poemas visuales o de los poemas objeto, otros artistas de todo el mundo y de diferentes generaciones lo habían acompañado en el atrevimiento de llevar la poesía al mundo de la plástica, en el campo de la poesía urbana, de cariz permanente, fue un pionero (Bordons, 2008, 19).

Desde este reconocimiento y sin ser nuestra intención entonces la de detenernos en las similitudes formales o conceptuales que hayamos podido detectar entre algunas de sus obras, nos disponemos aquí a atender a la actitud que ambos artistas adoptaron en este camino de experimentación artística, a aproximarnos a su sentir y a sus creencias para así descubrir, en su lugar, la corriente subterránea que emana de ellas y de una forma profunda los relaciona. En este ejercicio de retrospección, comprobaremos además la actualidad del camino elegido por Brossa, así como la relevancia del seguido por Plensa, en tanto ambos apostaron por dos de los valores más esenciales para la sociedad actual: el reconocimiento de una realidad plural y la defensa de la diferencia, indispensables para preservar la esencia del espacio público como lugar de relación y claves para interpretar las intervenciones del escultor en el corazón de nuestras ciudades.

1. Análisis de C1 (18 de septiembre, 1979): desde la poesía, el arte o la magia.

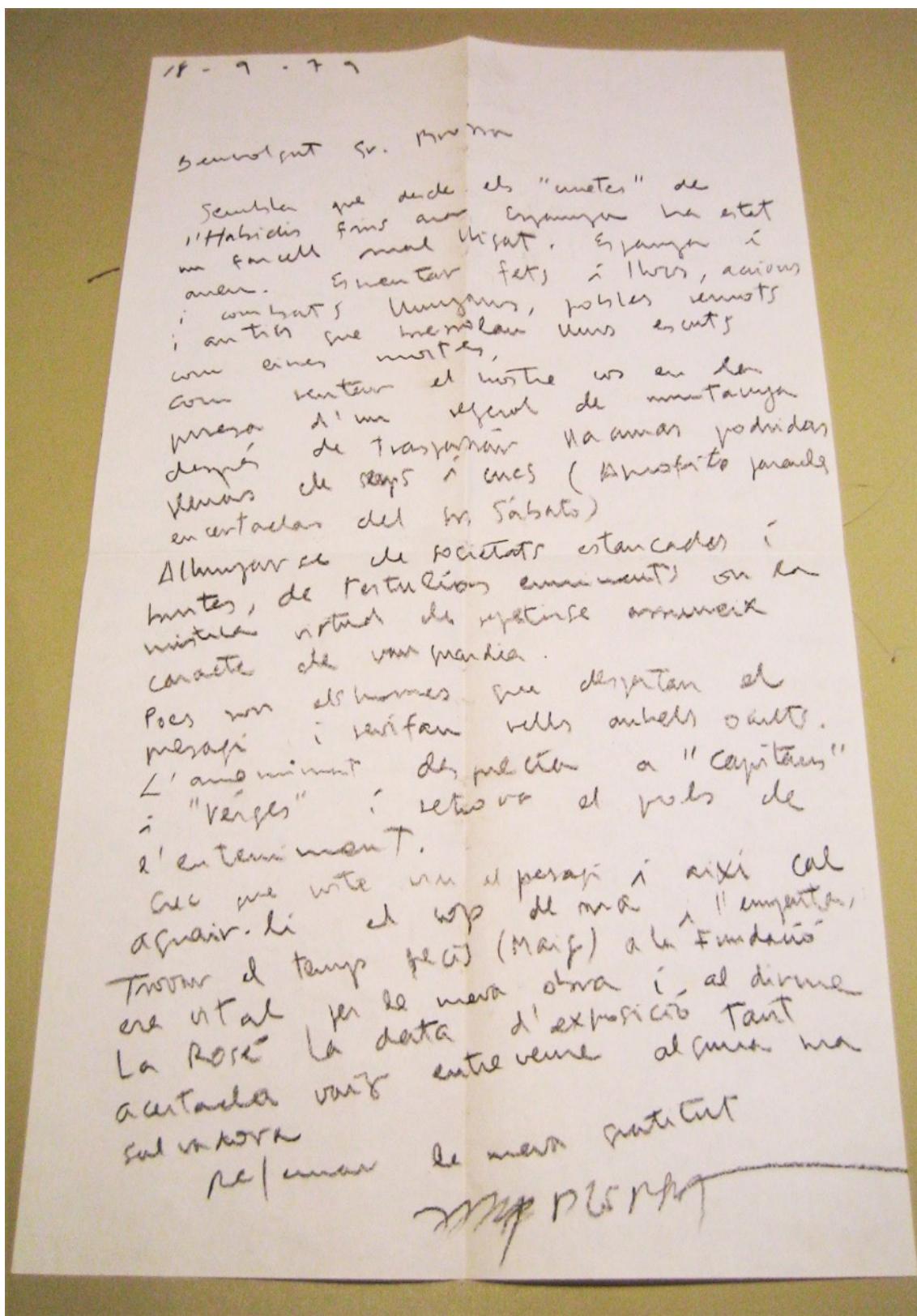


Figura 2. Fotografía de C1: 18/09/1979. Autora (2010)

18.9.79

Estimado Sr. Brossa:

Parece que desde los “cunetes” de *Habidis* hasta ahora España ha estado como un fajo mal atado, España y alrededor. Comentar hechos, acciones y combates lejanos, pueblos remotos y antiguos que acunan sus escudos como herramientas muertas, como lavar nuestro cuerpo en la pureza de un riachuelo de montaña después de traspasar lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos (aprovecho palabras extraordinarias de Sábato).

Alejarse de sociedades estancadas y sucias, de tertulias donde la mística virtud de repetirse asume el carácter de vanguardia. Pocos son los hombres que despiertan el presagio y reviven viejos anhelos ocultos, el anonimato desprecia a “capitanes” y “vírgenes” y reencuentra el polvo del entendimiento.

Creo que usted vive el presagio y de esta forma hace falta preservarle el golpe de mano y la incógnita. Encontrar el tiempo preciso (mayo) en la Fundación, era vital para mi obra y al decirme la Rosé la fecha de exposición tan acertada entreví alguna mano salvadora.

Reafirmar mi gratitud.

PLENSA¹

Tras el laberíntico lenguaje utilizado por Plensa en esta primera carta a Brossa aguarda una realidad no menos inescrutable: la exploración de la condición humana desde el arte, la poesía o la magia. Precisamente, es la correlación entre estas tres ópticas la llave que nos va a abrir la puerta a la afinidad que Plensa encontró en sus inicios con Brossa, para quien “la màgia -que no és sinó un altre nom de la poesia— sempre ha servit per invocar misterioses relacions; ens remetem als orígens. Com les rondalles, ens allibera i ens fa tornar a les arrels de la propia identitat” (Brossa, 1987, 133). Sus inicios, etapa que abordamos aquí y que coincide con los años finales de la Transición española y los albores de la democracia en nuestro país, dan cuenta de ello y ya en esta carta escrita el 18 de septiembre de 1979, Plensa recurre a dos singulares obras literarias para aproximarse a la realidad que le rodea: *Gàrgoris* y *Habidis. Una historia mágica de España*, de Fernando Sánchez Dragó (1978), Premio Nacional de Ensayo en 1979 (el mismo año en que Plensa escribe a Brossa esta carta) y *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato (1961), elocuentemente incluida en el estudio de Mercedes Suárez, *La América real y la América mágica a través de su literatura* (1996). Del análisis a que da lugar la conjunción en C1 de estas dos obras, las referencias a la realidad político-cultural del momento y la mención de la exposición *Estructures* de Plensa, llegaremos a conclusiones tales como la importancia de considerar la relación que la poesía y el arte tienen en Plensa con lo desconocido, su capacidad como decía Brossa, de acercarnos a nuestros orígenes y por tanto a nuestra identidad (dos aspectos importantísimos para sentirnos representados y parte del espacio que habitamos); o, también, la necesidad de considerar el contexto político-cultural de aquel entonces como marco inicial de su trayectoria, la cual se desarrollará durante los años más álgidos de la globalización como una mediación de

1 La transcripción y traducción es nuestra, con asistencia del artista.

contrarios en la que el silencio es poético y no físico, siendo así la suma de afirmaciones individuales y no la negación colectiva lo que posibilita conectar las partes con el todo².

1.1 A propósito de Habbitis.

“Parece que desde los “cunetes” de Habbitis hasta ahora España ha estado como un fajo mal atado, España y alrededor” (C1), comienza diciendo Plensa. Con esta frase inicial, el escultor cuestiona el relato oficial³ sobre nuestros orígenes en un momento crucial de la Transición española, aún tambaleante entre un gobierno aglutinador y la inminente construcción del Estado de las autonomías; y, además, lo hace con una referencia a la entonces recién publicada obra de Sánchez Dragó, Gárgoros y Habbitis. Una historia mágica de España (1978), la cual tomaba su título de Gárgoris y Habis, fábula más antigua de Occidente. Esta leyenda ancestral ibérica formaba parte del amplio corpus que el autor proponía relacionar con un supuesto inconsciente colectivo preguntándose, ya en la introducción de su extenso ensayo, si procedía detenerse en los hechos cuando una memoria más profunda y convincente nos provee de mitos (Sánchez Dragó, 1981).

Con el entrecamillado de la palabra “cunetes” en su misiva a Brossa, Plensa se haría eco de este mismo planteamiento al estar señalando con este gesto la polémica existente por aquel entonces en torno a los “curetes” o “cunetes”, denominación que distinguía entre el origen cretense o ibérico, respectivamente, del pueblo de Tartessos cuyo rey Gárgoris era padre de Habis (también conocido como Habbitis). Discusión que a su vez estaba relacionada con otra controversia de mayor calado para nuestro análisis en la que Fernando Gascó, en su estudio de la misma leyenda originaria, distinguía entre fondo histórico y fondo mitológico a partir de las nociones que de ambos conceptos habían manifestado el historiador Menéndez Pelayo y el polígrafo Joaquín Costa, proponiendo finalmente que *“la heterogeneidad -tanto por sus orígenes como por el contenido de los elementos que componen la leyenda- invita a considerar una respuesta que atienda a esta diversidad”* (1987, 193). Al establecer un paralelismo entre los “cunetes” de Habbitis, que restringía los orígenes del pueblo Tartesso y el “ahora” de aquel entonces, Plensa se hacía eco de la propuesta de Gascó y con su expresión *“España ha estado como un fajo mal atado”* (C1) evidenciaba el corte de la raíz y la falta de cohesión del país. No obstante, si bien este asunto remite ineludiblemente al debate sobre *“el problema de España”*, el escultor va a extenderlo en su carta a *“España y alrededor”* (C1) dando así cuenta desde un principio de su amplitud de miras, un rasgo definitorio de su propuesta.

1.1.1 La Transición o el entendimiento: la irreverencia de mirarse al espejo y comprometerse con la realidad⁴.

Leyendo bajo esta óptica los dos primeros párrafos de C1, podemos identificar dos campos semánticos bien diferenciados cuyas expresiones o términos se corresponderían, por una parte y en representación de la Historia o fondo histórico, con el enunciado que recién comentábamos *“España ha estado como un fajo mal atado”* (C1); y, por otra y en representación de la Memoria o fondo mitológico, con el camino que según Plensa

2 El compositor Hector Parra, al comentar su obra *Breathing* (2016), inspirada en el mundo plástico de Jaume Plensa y, en particular, en la obra del escultor con el mismo título, *Breathing* (2005), así como en sus textos poéticos, afirma: “el silencio me conecta al todo” (Russomanno, 2016).

3 Las palabras de Plensa contradicen la histórica frase que pronunciara una década antes el dictador Francisco Franco en su discurso de Navidad de 1969, “todo está atado y bien atado”.

4 Discurso de Pepe Mujica, ex presidente de Uruguay en la VIII cumbre de la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), celebrada el 4 de diciembre de 2014 en Guayaquil, Ecuador.

había elegido Brossa. Así, encontramos “hechos” frente a “anhelos ocultos”; “sociedades estancadas” y “tertulias” donde la repetición se confunde por avanzadilla frente a “hombres que despiertan el presagio” y “presagio”; “capitanes y vírgenes”, en referencia directa a la simbología patriótico-religiosa del Antiguo Régimen frente a “anonimato”; y, finalmente, “escudos como herramientas muertas” frente a “entendimiento” (C1). Siendo este también el camino que escogería el escultor: “He buscado volver al principio de las cosas para entender qué me toca hacer a mí” (García, 2019), afirma Plensa.

La magia no era sino el espacio “entre”, la burbuja de aire, el camino del medio: una alternativa desconocida a lo ya conocido. El mismo Plensa ha reconocido lo mucho que el polémico y extenso ensayo en cuatro tomos de Sánchez Dragó le impactó por ser “una historia de la España primitiva, pero desde puntos de vista más esotéricos o mágicos” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017). Y es que es importante señalar que a pesar de todo lo criticable que pudiera ser *Gárgoris y Habidis* (y no lo fue poco), se trataba ante todo de un relato de la España múltiple fruto de distintos saberes y diversas culturas, una búsqueda de “absolutos diversos” en palabras de Eduardo Haro Ibars y una obra abierta donde la imaginación juega un papel muy importante. Así, esta heterogénea y heterodoxa “historia mágica de España” se prestaba a ser “espejo para inteligentes” (Haro Ibars, marzo 1979, 54), es decir, “espejo para caminantes que, como Sánchez Dragó, buscan el rostro de una verdad que solo puede ser la suya propia” (Haro Ibars, septiembre 1979, 42): Plensa y Brossa.

La prestidigitación, decía este último, es el único arte en que el espectador ignorante es más difícil de engañar que el espectador inteligente, porque este último ve en cada juego un reto para su mente tras el cual, “los momentos que llegan por dentro nos sirven de espejo para encontrar el centro de cada trecho de camino” (Brossa, 1987, 3). Con estas palabras, el poeta nos habla de la magia, el arte o la literatura como medios para alcanzar el entendimiento; una idea que ya había condensado en su epígrafe al poemario *Els Miralls* (1970), del también poeta Pere Gimferrer: ‘un juego de espejos permite ver al otro lado del poema’. Gimferrer se refería a aquella interiorización como la “microatmósfera” o “microclima” que aspiraba a crear en el interior del lector, a la cual este llegaba dejando actuar a las palabras y siguiendo su movimiento, no tratando de entenderlas (Díaz de Quijano, 2018, párr. 7). Esta especie de encantamiento era explicado por Pablo Picasso en 1923 cuando afirmaba: “We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know the manner



Figura 3. J. Brossa fotografiado en 1977, Antoni Bernad. ABC (22/02/2001)

*whereby to convince others of the truthfulness of his lies*⁵(1946, 10) y el mismo Plensa corroboraba esta idea en su ponencia de clausura del I Congreso Internacional Arte y Contexto Social de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid: “*Yo creo que todo el arte tiene esta capacidad maravillosa de mentir para que pueda ser verdad. Es decir, todo lo que parece tan cercano a veces es una ilusión*” (3:39:40-3:39:49, 2023), declaraba.

Así, de este mundo de apariencias que tanto Brossa como Plensa nos presentan y de la búsqueda de la verdad a que ambos apuntan, deducimos que el caos-reflexivo resultante de las visiones o espejismos provocados por el artificio de su obra buscaría entonces que el lector-spectador viera más allá de la palabra escrita o de la imagen que se representa. Si bien en la forma encontraremos la mayor parte de las veces grandes diferencias entre Brossa y Plensa, lo cierto es que en el fondo subyace una actitud muy similar según la cual “*l’art és vida y la vida és transformació*”⁶. Brossa hablaba de esta capacidad transformadora de la vida y el arte a través del ilusionismo, mientras que Plensa lo ha hecho a través del deseo y el sueño en piezas como *Dèsir* (1991) y *Firenze II* (1992), pieza que lleva inscrita la palabra *Rêve* (‘sueño’ en francés): la ilusión, el deseo y el sueño son presentados por los dos artistas como motores de cambio de la realidad. El discurso poético que Plensa enarbola nos invita a encontrar el estado previo y necesario para que se dé esa transformación, basta visualizar sus cuerpos en posición de recogimiento, sus enormes testas con los ojos cerrados en actitud de ensoñación y la voz del escultor diciéndonos “*Te invito a que imagines el silencio*”⁷. En una suerte de escamoteo, las palabras de Brossa semejaban trucos de magia que volteaban la realidad y de igual forma, el escultor nos plantea nuevas perspectivas desde donde mirarla que inciden en la naturaleza cambiante de la misma.



Figura 4. Detalle de los diferentes efectos de los cuerpos de letras de J. Plensa (4.a) *Roots* (2014). <https://jaumeplensa.com>; (4.b) *Overflow* (2013). <https://colección.abanca.com>; (4.c) *Nomad* (2010) <https://www.shutterstock.com>; (4.d) *Thoughts* (2013). <https://www.flickr.com>

En sus cuerpos de letras, los caracteres parecen derretirse o anclarse a tierra, esparcirse e inundar el suelo o elevarse como en un twister entre otros efectos ópticos; como en el paso de las secuencias de un montaje cinematográfico, la realidad se transforma cuando

5 Traducción al inglés de las declaraciones hechas por Pablo Picasso a Marius de Zayas en una entrevista en 1923, editadas inicialmente como “Picasso Speaks: A Statement by the Artsist” en el nº 5 de la revista neoyorkina The Arts (315-326) de ese mismo año y reeditadas por Alfred H. Barr, Jr. como “Statement by Picasso: 1923” (9-12) en la versión extendida del catálogo de la exposición *Pablo Picasso. Forty Years of His Art* (MoMA, New York, November 15, 1939- January 7, 1940) en *Picasso. Forty Years of His Art*. New York: The Museum of Modern Art (MoMA), 1946.

6 Joan Brossa la atribuía a Leopoldo Fregolí, transformista italiano (1967-1936).

7 Propuesta del escultor a los visitantes de su exposición en La Pedrera, “Jaume Plensa. Poesía del Silencio” (Desde el 31/03/2023 hasta el 23/07/2023).

sabemos mirar. También sus cabezas silentes presentan una apariencia etérea a pesar de su rotunda materialidad gracias a la elongación de sus rostros y al polvo de mármol sobre la resina de poliéster, como *Dream* (2009); crean “una “ilusión de volumen” que se diluye al cambiar de perspectiva” (Zafra, 2019) a partir del aplastamiento de sus volúmenes, como *Carla* (2019); juegan con lo que se ve y lo que no se ve, como las tres cabezas de malla expuestas en *Invisibles* (16 de noviembre, 2018- 3 de marzo, 2019); e inclusive algunas de estas piezas parecen oscilar entre ser escultura, dibujo u holograma, como *Wonderland* (2013). Pero Plensa va más allá y declara: “mi visión de *Wonderland* es invitar a todos a experimentar la escultura: creo que la arquitectura de nuestros cuerpos es el lugar de nuestros sueños” (Plensa en escenart Architects, 2014, párr. 3). Con esta invitación, Plensa desdibuja la frontera entre lo ilusorio y lo real evidenciando la plasticidad del límite de acuerdo a la noción que de este tenía el escultor Eduardo Chillida, para quien no era impedimento sino posibilidad.



Figura 5. *Dream* (2009)
<https://jaumeplensa.com/>



Figura 6. Elongación y aplastamiento de volúmenes en *Carla* (2018). Autora (2023).



Figura 7. Visibilidad e invisibilidad en *Invisibles* (2018-2019). <https://jaumeplensa.com/>

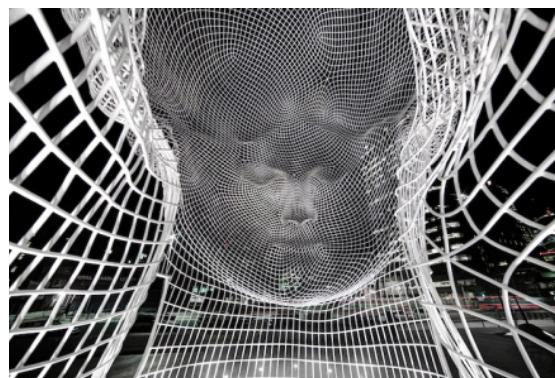


Figura 8. J. Plensa: *Wonderland* (2013).
<https://escenarq.wordpress.com/11/02/2014/>

Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la mencionada *Dream* (2009), un proyecto que es en sí metáfora del poder transformador de la mente: con su intervención, Plensa regeneró el espacio colindante a la mina de carbón de Sutton Manor, que en su día clausuró el gobierno de Margaret Thatcher provocando la depresión económica de la pequeña localidad de St. Helens. Ahora, una gran cabeza blanca cuya superficie irradia renacimiento deja atrás el pasado y convoca al futuro, alzándose en lo alto de una colina sobre la antigua mina, como una enorme emanación de luz y aire nuevo, tan anhelados ambos cuando se está bajo tierra. Además, como resaltó el día de su inauguración Alan Davey, Director Ejecutivo del Consejo de Arte de Inglaterra que financiaba este proyecto de arte público: “The enthusiasm of the miners in St. Helens shows exactly how art can

créate a sense of belonging and pride in the places where we live, and improve our quality of life" (Dreamsthelens, 2009, párr. 11), algo a lo que sin duda contribuyen las numerosas actividades que se han seguido organizando en torno a este nuevo hito de la comunidad. Se puede decir entonces que el lugar "entre" de las esculturas plensianas nos invita a una lectura relacional y transformadora de nuestro entorno.

1.1.2 El ser de España: de lo desconocido a la raíz.

Esta maniobra de desdibujar la línea divisoria entre realidad y sueño recuerda al surrealismo y, en efecto, Haro Ibáñez señalaba que el trabajo de Sánchez Dragó "no habría sido desdeñado por los surrealistas", decía "no hay más que recordar al Bretón de los últimos años, preocupadísimo por el ocultismo y la simbólica de la magia occidental, como alternativa al trillado pensamiento racionalista" (septiembre 1979, 43). Ahora bien, Brossa distinguía entre "ser" surrealista y "estar" surrealista: "hi ha gent que és surrealista y gent que està surrealista; els uns lo porten a la base de la sang i són autèntics; els altres només en segueixen la moda", siendo entonces solo desde esta doble condición ético-estética el verdadero surrealismo o, en palabras del poeta, "la creença en la realitat de les visions, la substitució del món exterior per la realitat interna –la única realitat, segons Law" (Pont Ibáñez, 2001, 28).



Figura 9. *Awilda, Olhas los meus sonhos* (2012).
www.jaumeplensa.com

el Pan de Azúcar y el Corcovado y, a pesar de la indudable belleza que la rodea, sus ojos cerrados evocan otra belleza, la del mundo interior "que es única, como el agua, que es algo que nunca puedes ver dos veces porque siempre está en movimiento" (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017), dice Plensa recordando a Heráclito. No obstante, el escaso o nulo conocimiento sobre el verdadero origen de esta pieza se debe a que el curador de la muestra se encargó de "asesinar" su obra (en palabras del mismo Plensa), al decidir por cuenta propia que "Awilda", nombre también escandinavo, era la hija de

En la búsqueda de esa realidad, Brossa inició "una evasión reflexiva hacia el origen o, si lo preferís, hacia lo desconocido" (Brossa, 1987, 136) por la que Plensa también se interesaría. En los años setenta el escultor sentía una fuerte inclinación por el sincretismo religioso, cuenta que "cuando tenía veinte años estaba obsesionado con la mezcla de religiones, la macumba, el candomblé, el yoruba; toda la mezcla de la cultura afro con el cristianismo" (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017). En una anécdota de aquel entonces, el artista se remonta a su primer viaje al extranjero, a São Paulo y a Río, en Brasil donde descubrió este mundo y particularmente el culto a Yemanyá, divinidad del mar a la que treinta y ocho años después dedicaría su reconocidísima pieza *Awilda, Olhar los meus sonhos* (2012) a partir del retrato de una niña originaria de Santo Domingo, República Dominicana, emigrada a Barcelona. Su testa emerge del mar entre

un rey vikingo del s. V que, según cuenta la leyenda, huyó con sus amigas disfrazadas de marineros surcando los mares. Esta distorsión y apropiación oportuna, quedó además fijada por escrito en los carteles que explicaban la obra a lo largo y ancho de la playa de Botafogo, borrando del todo su verdadera identidad al ser desde entonces otra "Awilda" en la historia. Al hilo de este relato, Plensa subrayaba además su asombro y decepción por el gesto evasivo del anfitrión hacia los recovecos del Brasil que él había conocido treinta y ocho años atrás- "*un curador de categoría internacional, este es el drama*", enfatizaba Plensa (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017). En esta ocasión y, en su lugar, el artista era introducido, por ejemplo, a la nouvelle cuisine de la ciudad carioca, del idioma aborigen tupí kari-oca, 'hombre de fuera'.

Si extrapolamos este suceso acaecido al otro lado del Atlántico al perenne y engorroso problema de España, abordado en la obra de Sánchez Dragó como un país múltiple del cual ninguna de "*las dos Españas*" es la verdadera sino la que no fue o no llegó a ser, sirve notar que el adjetivo "*imaginario*" (que alude a todo aquello existente solo en la imaginación) ha sido transcategorizado (es decir, convertido a sustantivo) y acuñado por las ciencias sociales para hablar del conjunto de mitos y símbolos que construyen la identidad nacional de un pueblo. Este imaginario colectivo es el que se proponía explorar el ensayista y el que atrae la lectura de Plensa. Además, no por casualidad, de los cuatro tomos que componen la obra de Sánchez Dragó, es en el volumen dedicado a la España mágica, Gargoris, donde aparece el ensayo sobre el problema de España en el que Torrente Ballester considera que la identidad española es una atribución ajena y se lamenta de la imposición forzada de "*la unanimidad sobre la variedad, la ortodoxia sobre la heterodoxia, lo común universal sobre lo peculiar*" (Torrente Ballester en Sánchez Dragó, 1981, 11). Tanto Brossa como Plensa huyen de los estereotipos sobre lo catalán y lo español, lo que actualmente se denomina la "*marca Barcelona*" o "*la marca España*" o lo que viene a ser lo mismo, "*la utilización de la cultura por el Estado o por quien ejerce el poder como instrumento para alcanzar sus fines*" que, según Alaez Serrano, se consigue "*subyugando e intentando aniquilar el ser íntimo radicado en el inconsciente colectivo*" (2016, 490). La relación de la cultura con el político, concluye Plensa, ha sido siempre dramática y el problema de España, según el artista, podría resumirse en la asunción de que la pertenencia es un asunto de estima y sensibilidad cultural, no de legislación.



Figura 10. *Awilda, identidad única y múltiple.* (10.a) *Awilda in Salzburg* (2010), <https://www.puntafinanews.com/>; (10.b) *Awilda* (2014); (10.c) *Awilda en Chicago* (17 junio 2014-22 diciembre 2015); (10.d) *Awilda en Miami* (2016), <https://jaumeplensa.com/>

La propuesta de Plensa nos habla del uno en todos y del todos en uno, de un concepto de identidad fluida e itinerante del cual *Awilda* sería un buen ejemplo. Observando su

obra, nos encontramos con que, a partir de un mismo modelo, el escultor crea piezas en diferentes materiales y con diferentes acabados o desplaza una misma pieza por distintos destinos convirtiéndola en nómada. En ocasiones-y este es el caso de la niña dominicana emigrada a Barcelona- ambas circunstancias confluyen: un mismo modelo da lugar a una pieza única que se traslada de un lugar a otro, pero también a otras distintas que, a partir de ese modelo inicial, se han ido transfigurando. Inicialmente, Plensa esculpió su rostro en mármol blanco con vetas grises en *Awilda* in Salzburg (2010), después en resina de poliéster y polvo de mármol blanco en *Olhar nos meus sonhos, Awilda* (2012) y, finalmente, en basalto en *Awilda* (2014). La misma pieza expuesta en Brasil estuvo presente en la exhibición *1004 Portraits* (17 junio 2014-22 diciembre 2015) del Millenium Park de Chicago por el décimo aniversario de *The Crown Fountain* (2004) y actualmente, ya de forma definitiva, está ubicada de espaldas al Pérez Art Museum de Miami, en la Florida mirando al mar en *Looking into my dreams, Awilda* (2016). Sus esculturas, a través de los diferentes materiales, acabados, destinos e incluso títulos para una misma y a la vez distinta *Awilda* dibujan un recorrido entre lo singular y lo plural acorde al concepto de identidad y representación de nuestra época.

1.2 Referencia a *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato: el uno, la dualidad y el universo.

En el primer segmento del segundo párrafo de C1 Plensa compara el impacto que le produce la lectura de Sánchez Dragó, “comentar hechos, acciones y combates lejanos, pueblos remotos y antiguos que acunan sus escudos como herramientas muertas” (C1) con el efecto que Brossa confería a la magia (a la poesía, al arte) que, ‘como las leyendas, nos libera y nos hace volver a las raíces de la propia identidad’. Es decir, para Plensa, leer Habidis y Gargoris. Una historia mágica de España (1978), de Sánchez Dragó es “como lavar nuestro cuerpo en la pureza de un riachuelo de montaña” (C1) en aquellos momentos posteriores a los que, seguidamente, describe con una alusión directa a Ernesto Sábato, “después de traspasar lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos (aprovecho palabras extraordinarias de Sábato)” (C1). Ambas referencias, tanto la que Plensa hace a la obra de Sánchez Dragó al comienzo como esta otra que hace a la de Sábato, estarían por tanto relacionadas en esta carta que Plensa escribe a Brossa y le servirían al escultor para examinar la realidad que le rodea.

Plensa confiesa haber sido un apasionado de Sábato y, según el artista, la trilogía del autor formada por *El Túnel* (1948), *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón el exterminador* (1974) le habría impactado muchísimo (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017). En “*El dragón y la princesa*”, primer capítulo de *Sobre héroes y tumbas*, encontramos la frase “como residuos pegajosos y nauseabundos sobre aguas estancadas y podridas” (Sábato, 2004, 19) que, sin ser exacta a la reproducida por Plensa “lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos (aprovecho palabras extraordinarias de Sábato)” (C1) parece ser la fuente de esta, teniendo en cuenta el préstamo a que hace referencia Plensa, así como el hecho de que aquella pertenezca al libro más destacado por el escultor durante nuestra conversación, de entre los tres que constituyen la trilogía. Pero no estamos solo frente al hecho de un préstamo literario, sino ante un ejemplo de transversalidad en Plensa que merece la pena ser analizado en profundidad.

Donald L. Shaw estudió la metáfora del abismo en *Sobre héroes y tumbas* y en su estudio destaca el predominio de esta imagen en el pasaje citado de “*El dragón y la princesa*”, de donde decíamos procede la referencia de Plensa; así como también el uso de la palabra “abismo”, , la cual reaparecería obsesivamente a lo largo de todo el texto. Se

da la circunstancia, además, que el mismo escultor recurre con igual frecuencia a este concepto en varios de los escritos con que acompaña algunas de sus obras de principios de la década de los 90, ya sea a través del mismo vocablo “*abismo*” o de otros de similar connotación como “*frontera*”, “*muralla*”, “*puerta*”⁸, etc., indicando en cualquiera de los casos la existencia de algo que separa y se aspira a superar. Una aspiración que el artista habría mantenido en el tiempo, como así corroboran sus palabras en una de sus más recientes entrevistas: “*Mi voluntad ha sido siempre la de crear puentes, entre personas, entre culturas, entre épocas*” (Díaz-Guardiola, 2024), con las que el escultor aludía a la “*idea de que el arte tiene una capacidad enorme de regeneración y de futuro*” (Díaz-Guardiola, 2024, párr. 13), visión que como veremos coincide con la de Sábato.

En esta ocasión, Plensa establece una clara distinción ya desde el primer párrafo de C1 entre el agua que fluye, “*la pureza de un riachuelo de montaña*” y el agua estancada, “*lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos*” (C1), con la que además de facilitarnos la comprensión del análisis de Shaw y, por ende, revelarnos la importancia de la cita de Sábato en su carta a Brossa, nos proporciona dos importantes claves. Por un lado, la importancia del ser y el devenir (representada en el agua en constante cambio y movimiento), como preocupación esencial del arte frente al estado de las cosas (representado en el agua estancada y corrompida), asociado al poder: con esta diferenciación, Plensa apunta a la escisión existente entre política y cultura, tema muy recurrente en su discurso además de muy significativo en su relación con Brossa. Y, por otro lado, la necesidad de buscar la propia verdad (también representada en la pureza de ese riachuelo): a este respecto, Plensa cuenta que cuando en los años 80 expuso en Arco unas pequeñas piezas muy primitivas hechas a martillo y forja, Chillida se acercó a su stand y le dijo que mantuviera esa pureza.

“Me he mantenido en algo para mí muy importante, que es la búsqueda obsesiva de quién soy yo y hacia dónde voy. Unas veces he sido más puro que otras. Con frecuencia me he contaminado. Pero también eso lo busco. Hay una mezcla. Y en realidad todo es pureza en la medida en que hay una coherencia con uno mismo”.
(Plensa en García, 2019)

Unas palabras que concuerdan con la admiración que él mismo le profesa a Brossa en C1 por haber escogido un camino propio. Ambos indagarán en los orígenes y se dejarán “contaminar” en el curso de su quehacer artístico, no dejando de ser “*puros*” en el sentido de ‘auténticos’.

1.2.1 . El abismo exterior o con los otros: la incomunicación.

Ahora sí, pasamos a ocuparnos de Shaw. El escritor y crítico literario identifica el uso de la metáfora del abismo, en primer lugar, en el contexto de la relación de los personajes con los demás, alejados unos de otros por abismos y añade que “*otras imágenes que expresan el mismo concepto son, inevitablemente, las de islas en medio de un océano de soledad, o personas separadas unas de otras por muros altísimos*” (Shaw, 2016, 987). La metáfora de la isla utilizada por Sábato resuena con fuerza en una afirmación de Plensa, según la cual “*as a human beings and as artist we are like islands –isolated, probably in the same ocean, but with a very specific geography*” (Stoeber, 2006, 45); mientras

⁸ Ver, por ejemplo, sus reflexiones sin título datadas en Barcelona, 1992 o en Leeds, 1993 y sus escritos acompañando su obra “LA NEIGE ROUGE” (París-Berlín, 1991) o TWIN MEMORIES (París, 1992); todos ellos publicados en Ahrens (2003).

que la visualización de la metáfora del muro nos sugiere el poema corpóreo de Brossa, *Incomunicació* (1994).



Figura 11. J. Brossa: *Incomunicació* (1994). *El Periòdic* (27/07/2013)



Figura 12. *7 Poetes* (2014), de Jaume Plensa. <https://www.tripadvisor.es/>

Ahora bien, esta obra de Brossa estaría curiosamente relacionada con otra de Plensa desde la cual el escultor parece tratar de revertir esta situación, sin renunciar a la relación entre individualidad y colectividad que establece en su anterior aseveración. Así, mientras que *Incomunicació* de Brossa (tras un largo itinerario) está ubicada actualmente y desde 2016 en el vestíbulo inferior del *Consell General* o nuevo Parlamento de Andorra, quizá jugando con la ironía que tanto gustaba a Brossa como símbolo de lo que no debería ocurrir allí; *7 Poetes* (2014) de Plensa se sitúa al frente de esta misma recámara, en la plaza Lèdia Armengol, en un plano exterior y superior al del vestíbulo que alberga la pieza de Brossa, recordándonos también la necesidad de diálogo. Las piezas que componen el conjunto escultórico de Plensa recuerdan por su posición de recogimiento en lo alto de un poste a los antiguos estilitas del imperio bizantino: cada una de ellas representa una de las siete parroquias de Andorra y adopta una disposición diferente respecto del grupo, acentuada por el distinto color que adquieren con la iluminación nocturna. “*Com si tinguessin una conversa en silenci; és una excusa perquè la gent miri amunt. Sempre anem mirant avall, les figures conviden a mirar amunt*” (*S'inagura el conjunt escultòric*, 2014, párr. 2), explica el escultor.

De esta misma invitación a trascender o de cómo salvar ese abismo que nos separa nos habla Castel, personaje de *El Túnel*, primer libro que abre la trilogía de Sábato: “*para el artista, existe el arte. Más específicamente, para el escritor, existe el lenguaje*”, a lo que más adelante el autor añade que los objetos que representan las artes figurativas constituyen “*temblorosos y transitorios puentes (como las palabras para el poeta) para salvar el abismo que se abre entre el uno y el universo*” (Sábato, 1982, 654). Los calificativos usados por Sábato para describir los “*puentes*” tendidos por la literatura o el arte apelan a la fragilidad y lo efímero, que poco tiene que ver con el poder o sus aspiraciones. A este respecto, Julià Guillamon (2019) apunta que en los convulsos años de la Transición la recuperación del filósofo Josep Calsamiglia alcanzó gran valor simbólico dentro del debate sobre el artista y la ciudad, trasladado por aquel entonces desde la filosofía y la sociología al debate cultural:

La política no salva, la política como instrumento de reforma del hombre ha fracasado. Pienso que es mucho más importante la regeneración moral del país, que nos tiene que preocupar mucho más que la actividad política. La salvación y la re-

generación del hombre pasa por la disolución del poder, no por su apología (Josep Calsamiglia en Guillamon, 2019, 105).

Los intelectuales habían perdido la fe en la política y el crítico literario señala que el eco de las palabras de Casalmiglia resuenan en una serie de artículos de Josep Ramoneda, publicados entonces en *La Vanguardia* y recopilados posteriormente en el volumen *Mitològiques* (1984). De estos textos, nos interesa aquí rescatar dos ideas principales: de un lado, la necesidad de “*desmitificar el estado y dar la palabra a la sociedad civil*” (Guillamon, 2019, 105) y, de otro, la realidad de “*una sociedad sin un proyecto integrador*” en que “*la cultura podría aportar unos valores comunes para superar esta fractura*” (106). El primer planteamiento se relacionaría con la escisión entre Cultura y política anteriormente señalada, una cuestión estrechamente relacionada con el título de aquel estudio en curso más amplio que mencionábamos al inicio sobre la relevancia de la literatura para los proyectos públicos del escultor, “*Jaume Plensa: el poder de la palabra en el espacio público*” (Autora). El segundo planteamiento tiene sus riesgos, ya que “*descubrir la unidad de la aventura humana conlleva algunos peligros*” (Guillamon, 2019, 106), especialmente “*después de traspasar lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos*” (C1), como le escribe Plensa a Brossa parafraseando a Sábat en referencia a la oscura época que España había atravesado. Y este va a ser el reto de estos dos artistas, el de dar con una propuesta que no repita

un modelo en el que el conjunto tenga más importancia que las partes, en el que la homogeneidad se imponga sobre la diferencia, en el que los valores de la armonía y el orden desplacen la presencia singular de la libertad (Guillamon, 2019, 106).

Y, en su lugar, responda a la realidad auténtica del ser y las cosas.

1.2.2 El abismo interior o con uno mismo: la escisión entre Cultura y política.



Figura 13. J. Plensa: *Freud's Children* (2001). <https://nickkahler.tumblr.com/> (23/08/2014)

En segundo lugar, Shaw habla de otro contexto en el que aparece la palabra «*abismo*»: la interioridad de los personajes individuales, es decir, cada uno de nosotros tendría también su propio abismo interior. Aquí, el crítico se detiene a analizar los tipos de lenguaje, de los cuales nos interesan solamente dos por ser estos aclaratorios para descifrar la densa cita de Plensa en C1: el lenguaje de los combates y el lenguaje de la suciedad. Según Shaw, el primer tipo de lenguaje se refiere al soldado, en su significado más amplio de persona que lucha que, en Sábat, debiéramos interpretar como “*lucha existencial*”. No obstante, la idea de lucha en C1 no se desprende de la obviedad del léxico “*combates*” sino del reto de reencontrar el entendimiento asumido desde la lejanía, desde el anonimato, es decir, para Brossa y para Plensa “*creació vil dir lluita*” (Brossa, 1988, 218).

Del segundo tipo de lenguaje, dice Shaw que el autor lo utiliza como medio de relacionar los demonios de unos personajes con los de otros, a modo de puente tendido entre las distancias que los separan. Por ejemplo, para realizar la instalación *Freud's Children* (2001), Plensa pensó inicialmente en Freud como responsable del conflicto afectivo de varias generaciones y, una vez acabada, admitió haberse acordado del *Inferno* de Dante, de la gente sufriendo en las sórdidas aguas y el lodo. Sin embargo, lo que le devuelve la belleza a la obra y nos interesa aquí es esa agua en circuito cerrado que recorre y comunica cada una de las partes del cuerpo que forman parte del montaje de esta obra, el sustrato común. Esto nos daría las claves para interpretar su uso del lenguaje de lo putrefacto al final del primer párrafo en C1, “*como lavar nuestro cuerpo en la pureza de un riachuelo de montaña después de traspasar lagunas podridas llenas de serpientes y gusanos*” (con referencia directa a Sábato) y al principio del segundo, “*alejarse de sociedades sucias y estancadas*”. Sin duda, Plensa compartía con Brossa la lectura del ensayo de Sánchez Dragó y la decisión de “*alejarse de sociedades sucias y estancadas*”, pero es la expresión “*nuestro cuerpo*” la que permite al escultor relacionarse con los demás dentro de ese espacio social sucio y estancado de aquel momento. Vemos en ello un indicio temprano del enfoque biopolítico⁹ en la obra de Plensa, según el cual cada cuerpo o “*very specific geography*”, en palabras del artista, se entiende como parte de un cuerpo más amplio, esto es, de un Estado. Pero no es un Estado a modo del cuerpo político de un país, sino otro distinto que es a la vez espiritual y corpóreo de acuerdo al concepto de biopolítica entendida como política de la vida y, sobre todo, de la cultura de las sociedades.

Esto nos lleva al siguiente aspecto que quisiéramos subrayar: la dualidad que Plensa rescata del capítulo de Sábato, “*el dragón y la princesa*” relacionada con la expresión “*madre-cloaca*” que el personaje de Martín utiliza para referirse a su progenitora. Martín es un personaje ninguneado por su madre, cuyo resentimiento le lleva a afirmar: “*siempre fui un estorbo, desde que nací*” (Sábato, 2004, 19) y la cloaca es un símbolo recurrente de la miseria moral en la obra de Sábato, por lo que tiene bastante sentido que el artista recordara este texto de Sábato en el contexto del año 1979. Creemos que en la lectura de Plensa subyace la idea del problema de España antes comentado y, muy particularmente, en relación al aspecto de la cultura: para Plensa, la cuestión de la pertenencia es una cuestión de estima, no de leyes, ajenas como son a la idea de politización del cuerpo secundada por la obra del escultor y articulada fundamentalmente en la cultura. Así, Plensa se serviría de la compleja dualidad urdida por Sábato para exponer, ya desde sus inicios y a través de su relación con Brossa, la desvinculación de la política del arte y, por tanto, de los intereses de los ciudadanos.

Esta desavenencia es claramente uno de los puntos de encuentro entre Brossa y Plensa. De hecho, creemos que, especialmente la figura del poeta, se aproximaba en aquellos años al retrato que Pere Gimferrer hizo del artista que se niega a aceptar lo que le impone la dinámica social y, en su lugar, prefiere indagar en la búsqueda de su propia verdad:

“Esta actitud, cuando no es simple pasividad, sino alejamiento crítico, encuentra desarmados a quienes tienen como resorte la inercia de ser y de hacer sin preguntarse antes si este ser o este hacer son verdades absolutas (...). Quien opera la gran negativa, en un mundo dogmático, es a menudo la persona más lúcida: el intelectual que resulta incómodo a unos y a otros, por ejemplo, porque cree que su papel es la crítica independiente” (Guillamon, 2019, 112).

9 El concepto de Biopolítica puede implicar dos ideas distintas, aquí nos referimos al concepto de Biopolítica utilizado por el filósofo sueco Rudolf Kjellén; no al utilizado por Michel Foucault.

Una actitud que Plensa le reconocería cuando le escribe: “*creo que usted vive el presagio y de esta forma hace falta preservarle el golpe de mano y la incógnita*” (C1). Esta intuición se confirmaba casi cuatro décadas después en la rueda de prensa para la presentación de *Poesía Brossa* en el MACBA, en la que Pedro G. Romero destacaba la tremenda actualidad de Brossa, desde cuya obra puede leerse el presente: «*El recorrido antiturístico que proponía Brossa en 1979 como colofón de les Festes de les Lletres está al hilo de las noticias de este verano*» (Grandas, 2017), es decir, del debate sobre el turismo avivado en la capital catalana aquel verano de 2017. En contraposición a la “*marca Barcelona*” que ha desencadenado un turismo masivo y problemático en la ciudad, Brossa proponía un itinerario alternativo: su propuesta era un recorrido desde lugares singulares como la perrera municipal, la tienda El Rey de la Magia o la Estación de Francia hasta otros más conocidos como las Golondrinas, la Boquería, el Liceo o el Tibidabo. Una propuesta con la que Plensa demostraba estar de acuerdo, en esencia, apenas un año antes del colapso turístico de la capital condal, “*Barcelona necessita una injecció de cultura i deixar descansar Gaudí*” (Doria, 2016, 67), protestaba el escultor. Y es que para Plensa, apunta Sergi Doria, el problema de fondo no radicaría tanto en el turismo sino en la pereza de los políticos reticentes a dialogar con los artistas: “*Barcelona no hauria de ser different d'altres ciutats amb gran afluència turística com Londres o París... En aquests moments té un indubtable carisma internacional, però li manca la força cultural i els recursos econòmics de Londres i París*” (Plensa en Doria, 2016, 67). Las dos carencias que critica Plensa tienen como consecuencia, según Doria, un arte público clientelar, localista y mediocre que, por otra parte, denotaría una gestión cultural no abierta a la clientela no habitual o al mecenazgo, esto es, una falta de autonomía. De ahí que no nos resulte difícil identificar la propuesta antiturística de Brossa con la crítica anticultural (que no anti-Cultura) de Plensa, para quien la “*força cultural*” implicaría la conciliación de la política con la cultura, lo que redundaría asimismo en una relación más próxima entre el arte y los ciudadanos.



Figura 14. *The Crown Fountain* (2004). <https://www.atlasobscura.com/>

Creemos que un buen ejemplo de superación en Plensa de los dos tipos de abismo propuestos por Shaw en su estudio de la narrativa de Sábato, el abismo con los otros y el abismo que, como ser humano y artista, sentiría el escultor con la política sería *The Crown Fountain* (2004); obra de la que, además, se cumplen actualmente veinte años. Se trata de una video-escultura instalada en el Millenium Park de Chicago que consta de dos torres de cristal y pantallas LEED, enfrentadas la una a la otra y separadas por una lámina de granito negro. Las pantallas proyectan de forma pausada los rostros de mil ciudadanos de Chicago mientras el agua resbala en la verticalidad de las torres yendo a parar a la lámina central, que sirve como elemento integrador entre ambas y también

brota ocasionalmente de las bocas de las dos imágenes, como si se tratara de gárgolas modernas. Sin duda, es el proyecto más ambicioso del artista, no sólo por lo arriesgado de la propuesta sino también por la dimensión del discurso que nos traslada con esta pieza. Supuso un punto de inflexión en su trayectoria, por confluir en ella muchas de las ideas que a lo largo de su carrera el artista ha buscado materializar –muy especialmente aquí, recordamos su “*voluntad de crear puentes*”– y por ser punto de partida para gran parte de sus producciones posteriores–“*it became a point of departure for how I thought about the body in the 10 years since*” (Borrelli, 2014, párr. 11), afirma Plensa. Así, más allá del reconocimiento internacional al que le lanzó y de la demanda que le ha propiciado en el mercado, conviene preguntarse cómo podemos explicar el enorme impacto y acogida de *The Crown Fountain*.

En primer lugar, destaca como una obra que es en sí misma espacio público. Plensa apunta no en pocas ocasiones al espacio vacío existente entre la arquitectura y la política, algo especialmente evidente en gran parte de las ciudades estadounidenses. Este vacío el artista lo llena con la idea mediterránea de plaza y, con un concepto actualizado de la fuente tradicional, crea un lugar transitable donde interactuar que es a la vez metáfora de vida e integración. A este respecto, *The Crown Fountain* puede considerarse, sin duda alguna, “*one of the most successful examples of the strength and democratic expansion of art in our time*” (Jiménez, 2010, 115). Qué ha sucedido o qué sucede en un lugar, cómo colaborar a la trascendencia del sitio, son preguntas que de entrada no parecieran ser relevantes a la hora de calcular la escala y, sin embargo, son elementales para Plensa cuando se enfrenta a la ejecución de un proyecto en el espacio público. Aunque en escultura, tradicionalmente, la escala se ha asociado con el espacio, Plensa defiende la importancia del tiempo, entendido como época. En *The Crown Fountain*, el escultor no sólo crea un espacio físico, sino que crea un lugar íntimamente ligado al concepto de ciudadanía global.



Figura 15. Muestra de la multiplicidad de rostros en *The Crown Fountain* (2004) (15.a)<https://elojodelarte.com/>; (15.b y 15.c) <https://historia-arte.com/>; (15.d)<https://crystalfountains.com/>

En este sentido, es destacable que el archivo fotográfico escogido por el artista para ser desplegado en esta obra refleje con veracidad la variedad de edades u orígenes, la diversidad de razas, etnidades y culturas de la ciudad de Chicago. Una panorámica de la pieza, inserta entre los árboles de Millenium Park y los altos edificios que la rodean, nos deja verla como un espacio entre esa naturalidad y esa artificialidad: Plensa humaniza esa relación “entre” la arquitectura y la política. Humaniza los edificios al ponerle rostro a esas dos torres que semejan ser continuación de los mismos en el conjunto arquitectónico y humaniza el concepto político de ciudad en el s. XXI, al erigir no un monumento ni un

memorial, sino un archivo-homenaje al ciudadano anónimo que, junto con otros miles y con la relación que todos ellos comparten, construye la ciudad.

En segundo lugar, la configuración de *The Crown Fountain* defiende y propone la idea de diálogo y, como en muchas de sus obras, el artista la acompaña de un discurso muy poético que en esta ocasión nos remite al pasaje del libro IV de *Gargantúa y Pantagruel* en el que Francois Rabelais nos habla de las “*palabras heladas*” de la primavera ártica. Estando en alta mar, Pantagruel comienza a escuchar voces de hombres, mujeres, niños y caballos a las que siguen algunos cañonazos que nadie más oye, el piloto informa de que han alcanzado “*el confín del mar glacial*”, atrás dejan el frío invierno de la batalla que heló todas esas voces y entonces, lanza a cubierta a manos llenas palabras heladas como grageas de colores que, al calentarlas un poco entre las manos, se fundían como la nieve y podían ser oídas.



Figura 16. Capturas de *The Crown Fountain* (2004) sin agua, en invierno.(16.a) <https://elojodelarte.com/>; (16.b) <https://jaumeplensa.com/>

Es la imagen que evocan las dos torres con rostro escupiendo agua, son como dos grandes bloques que se deshielan con la calidez de ese espacio “entre” habitado por las muchas personas que a diario lo transitan. El mismo que, en la estación más fría, permanece “helado” (sin agua) gracias a una tecnología muy específica que responde a las distintas condiciones climatológicas. Por encima de su extraordinaria imaginación y comicidad, Rabelais fue un gran humanista a la búsqueda de un tipo de individuo que se alejara definitivamente de los razonamientos abstractos y “helados” (sin lugar a discusión) de los escolásticos de la Sorbona, al reencuentro de la calidez con lo humano. Por la misma razón, es difícil admitir a Plensa como un artista conceptual, menos aún conceptista, por lo que estamos de acuerdo con su negativa a admitir esa etiqueta; de la misma manera que de Brossa se ha dicho que era hermético, siendo profundamente popular. Según Bajtín, la obra de Francois Rabelais tiene como base la cultura del carnaval y precisamente la sistematización de la cultura carnavalesca delineada por Bajtín nos sirve no sólo para explorar el texto de Rabelais sino también la inversión del orden que explicamos en este proyecto de Plensa en el espacio público, donde lo anónimo, lo común, lo humano le sirve al artista para conectar con lo social. Mientras la cultura oficial vigila el respeto del canon, la cultura popular activa los mecanismos transformadores de la literatura y el arte. Con sus górgolas del s. XXI, Jaume Plensa concreta lo que la cultura popular realizaba antaño desde la plaza pública, le devuelve la voz al pueblo.

1.3 *Estructures* (1980): la “mano salvadora” de Joan Brossa.

En el último párrafo de C1 Plensa hace referencia a su exposición *Estructures* en el Espai 10 de la Fundació Joan Miró (14 mayo-1 junio, 1980), la cual según la crítica “fue su primera exposición individual, donde comenzó su investigación sobre volúmenes y tensiones” (Segade, 2014, 98). Más allá de este comentario, el interés que ha recibido la primera exposición de renombre del escultor no se corresponde con la importancia que creemos tiene en el conjunto de su obra por ofrecer ya indicios suficientes de algunos de los aspectos y líneas de experimentación fundamentales en Plensa.

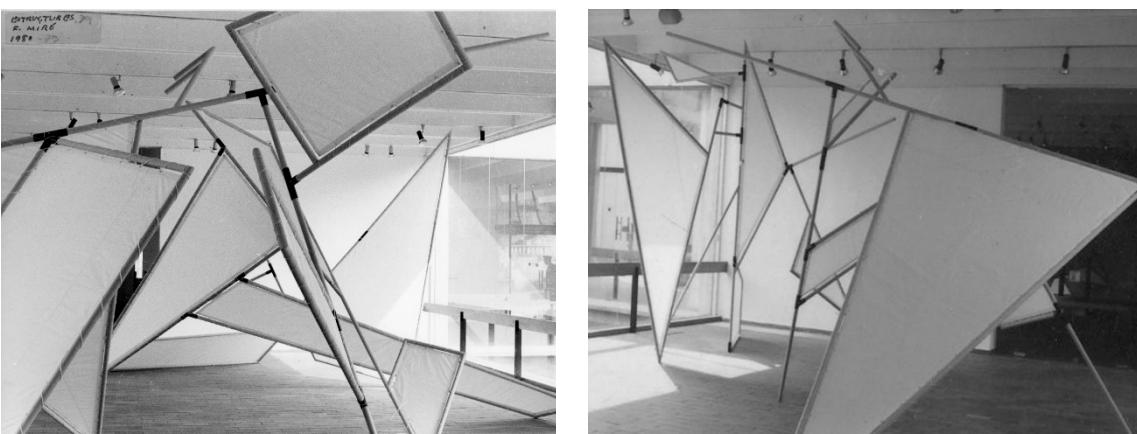


Figura 17. J. Plensa: *Estructures* (1, 2). Plensa Studio Barcelona.

En primer lugar, vale la pena destacar que entre aquellas “*iniciativas no institucionales que precipitaron la introducción en España de un arte nuevo*”, la inauguración de la Fundació Miró (Barcelona, 1975) ha sido mencionada como uno de los “*ejemplos que han sido trascendentales para el arte y la escultura española coetáneas*” (García Guatas, 2012, 47) y la exposición de Plensa de 1980 como una de las primeras que tuvieron lugar allí. Este espacio nació en 1978 en respuesta a la voluntad de Joan Miró de crear una sala experimental dedicada a jóvenes artistas independientes: inicialmente, estuvo destinada al Àmbit de Recerca o ‘ámbito de investigación’, un grupo de artistas emergentes que participaron en la programación de la fundación en sus primeros años y, tras la reforma del edificio en 1989 (obra del arquitecto y urbanista Josep Lluís Sert), pasó a llamarse Espai 13 hasta nuestros días. El 35 aniversario de ambos espacios se conmemoró con la exposición “*Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se: Històries de l’Espai 10 i l’Espai 13 de la Fundació Joan Miró*¹⁰” y entre las obras expuestas, se volvió a proyectar un audiovisual sobre la exposición de Plensa que, ya en su día, fue parte importante de la misma como enseguida veremos.

Pedro Larrègle, encargado del archivo de la Fundació, nos indica que falta mucha documentación antigua, más si cabe sobre los años que aquí nos interesan y, por las consultas que hemos podido realizar, intuimos que este período coincidió además con un momento de reestructuración dentro de la propia fundación. No obstante, sí pudimos comprobar que el ciclo del Espai 10 del curso 1979-1980 fue comisariado por el Àmbit de Recerca, que llegó a contar con más de ochenta miembros y tuvo que constituir una comisión al cabo de unas pocas reuniones (desconocemos qué miembros de dicha asamblea participaron en este comisariado). Por otra parte, nos consta que “*Rosé*” en C1 es Roser Baro, conservadora de

¹⁰ *Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se: Històries de l’Espai 10 i l’Espai 13 de la Fundació Joan Miró* es el título del catálogo y la exposición comisariada por Manuel Segade en 2014 con motivo del 35 aniversario de este espacio artístico experimental en dicha fundación.

la Fundación Miró y gestora del Espai 10 en aquellos momentos mientras que, según nos indica Larrègle, Brossa junto a Francesc Vicens, Joan Baixas, Josep Maria Mestres Quadreny, Jordi Pablo y Albert Ràfols Casamada formaba parte por aquel entonces de la Junta de Actividades, que desde mayo de 1977 se hizo cargo de la programación. Larrègle¹¹ explica que su creación fue vista por algunos miembros del “*Àmbit de Recerca*” como un golpe de estado, una designación a dedo (aquí hay que tener en cuenta que, hasta ese momento, la Comisión Delegada del Patronato había sido la encargada de la programación). No obstante, como hemos podido comprobar en la carta que Brossa dirigió a la Comisión ya en abril de 1977 (Brossa, 2013), el poeta velaba por los intereses de los jóvenes artistas a quienes, parece ser, por aquel entonces “*el responsable o responsables de les activitats, estraient el voler de Miró,obliden forca sovint*” (386), protestaba Brossa, quien acto seguido reivindicaba la voluntad de Miró con respecto a este laboratorio de creación: “*posar en contacte l’artista amb el seu públic*” (386-387).

El poeta, además de defender el proyecto de Plensa como miembro de aquella Junta, supo verla con la misma luz que el escultor: “*encontrar el tiempo preciso (mayo) en la Fundación, era vital para mi obra y al decirme la Rosé la fecha de exposición tan acertada entreví alguna mano salvadora*” (C1), le agradecía Plensa. Merced a su visión, podemos aquí descifrar una obra que nos conecta con el sentir más profundo del escultor a partir del texto incluido en el catálogo de la exposición, firmado por Tomás Bosch y de las imágenes que se tomaron de la misma¹².

1.3.1 “Mòdul-unitat”: la fragmentación del universo y la búsqueda del detalle.

Estructuras - Jaume Plensa i Suñé

Yo conocí a Jaume Plensa poco antes que su obra...

Nuestro primer encuentro, fortuito, si bien es necesario, no estaba estrictamente y puramente vinculado con su condición de artista.

Aún y con todo, su personalidad me atrajo de forma tan poderosa y en tan poco tiempo como el que toma pronunciar esta media docena de palabras: “¿sabes? Yo quiero mucho el barrio...”

Conocí de repente una carga de sensibilidad poco común y propia tan solo de quien es capaz de crear y llevar a cabo la obra que ahora expone en la Fundación Joan Miró.

Le visité en el estudio cuando estaba inmerso en los preparativos de esta exposición. Tuvo a bien que yo le hiciera el escrito y quiero hacer, aquí, mención de sus palabras por la sencillez y profundidad de su alcance: “¿Puedes prepararme un escrito para explicar mi obra a aquellos que, puede ser, no puedan venir a verla?”

Tengo mis dudas de que Jaume Plensa haya rumiado tan solo un instante la responsabilidad que afectuosamente cargaba a mis espaldas: explicar su obra a quien no la podrá ver...

También le hice entender que nunca, dentro de mi actividad literaria, había ejercido la crítica de arte; su respuesta volvió a ser sencilla y natural: “Mucho mejor, así no estarás contaminado ni empeñado de frases hechas y vocablos estandar...”

11 Consulta realizada a Pedro Larrègle, encargado del Archivo General de la Fundació Joan Miró (mayo 2017)

12 Ambos documentos fueron cedidos por cortesía del estudio del artista para la realización de esta investigación.

Me animó la idea. Naturalmente, acepté su propuesta.

Hablar de la obra sin mencionar al autor me resulta imposible.

La obra se aprecia con más riqueza y finura cuanto más cerca nos encontramos del conocimiento íntimo de su autor. Cualquier obra es así y no se otra forma, porque así es su creador y no se otra forma...y Jaume es así: “¿sabes? Yo quiero mucho el barrio...”

Así de austero, así de sensible y así de profundo: “yo quiero mucho el barrio”.

Enamorado de lo más próximo en el tangible. Apasionado indagador de todo lo lejano, del infinito, de lo desconocido. Entiende la naturaleza como un elemento de códigos. Fragmenta la inmensidad y descubre el detalle. Siempre sorprendido cuando reaviva lo inevitable “¿por qué?”. Una vez acabada la obra deja de sentirla suya...y sigue!

Se puede entender la obra que Jaume Plensa presenta en esta exposición, atendiendo a sus palabras, como un “módulo-unidad”, divergente en la forma, idéntico en el contenido, que funciona independientemente o en íntima relación con los otros. El paralelismo de intersecciones entre los espacios que abre y limita, es obvio y reiterativo. El posible cambio de posición de la estructura del módulo, redondea y complementa su metáfora poética (destrucción de la conciencia y creación del propio espacio con su propia división) permitiendo la interferencia del espectador sobre el fraccionamiento provocado con la modulación del espacio, reconvirtiéndolo con su interferencia física y mental.

Los planos que componen, toman la forma triangular como una constante geométrica. Puede ser que aquí encontremos el punto de partida de un análisis formal en estrecha relación con el sentir del autor.

Plensa toma el triángulo como una forma ideogramática de su principio elemental y místico: “el triángulo es la única figura que me permite dosificar el contenido agresivo en la medida en que debe expresarse”.

Así podremos observar cómo el triángulo deviene el tema formal y medular, en la obra, de la que se excluye, absolutamente, y en consecuencia lógica, la presencia de la línea curva, precisamente así su acto volitivo de aceptar únicamente la línea recta “como medida de todos los tiempos”.

Así, entonces, la obra de Jaume Plensa se desarrolla dentro de un sentido de concepción lineal, en la división de los espacios que contienen suponemos un fragmento preseleccionado del universo como unidad absoluta.

Cada una de sus obras, así pensadas, es entonces continuidad de la anterior y principio de la siguiente conformándose en un módulo integrable en el conjunto formal de toda su obra y, al final, un resultado de la experiencia anterior. Su inquietud creadora es notoria. La constante insatisfacción de lo que ya ha hecho y su propósito de conseguir lo que presenta es el “motor rectus” de su obra.

Su “a ver si a la próxima lo consigo” es la más firme promesa de futuro que este joven artista, enamorado de su barrio, nos brinda en cada “última obra” suya.

Tomás Bosch¹³

¹³ Traducción nuestra del texto crítico de Tomás Bosch “Estructures. Jaume Plensa i Suñé”, escrito con motivo de la exposición del escultor en la Fundación Joan Miró (14 de mayo al 1 de junio, 1980).

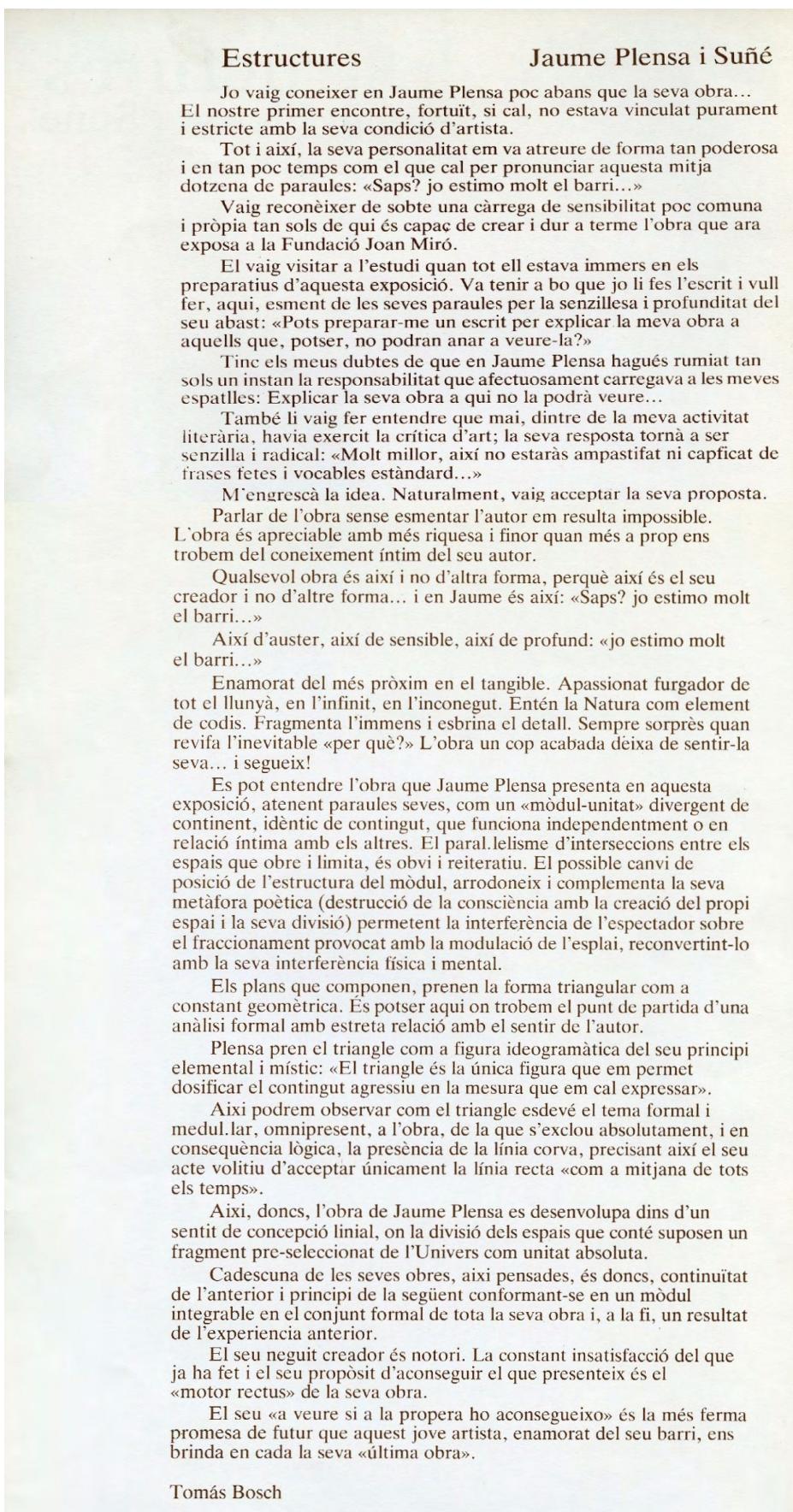


Figura 18. Texto del catálogo *Estructures*. Jaume Plensa i Suñé (14 de maig al 1 de juny). Espai 10-Fundació Joan Miró. Plensa Studio Barcelona.

Si visionaria fue la intervención de Brossa, no lo fue menos la lectura que Bosch hizo de *Estructures*. Al escritor le sirvieron los tres mismos calificativos con que describía al artista -sensible, austero y profundo- para articular su crítica; según decía, “*su obra se aprecia con más riqueza cuanto más cerca estamos del conocimiento íntimo de su creador*” (1980, s.p.). En primer lugar, la sensibilidad nos habla de la gran voluntad de entendimiento con que el artista se enfrenta a sus proyectos, que en esta ocasión se traduciría en la relación de afecto que el artista expresa por el espacio que acogerá su obra y en la consideración hacia aquellos que no la presenciarían *in situ*, un claro ejemplo de que en Plensa la ausencia se permuta en presencia y ha de ser tenida en cuenta. En segundo lugar, la austedad como rasgo distintivo de su obra se aprecia en la ausencia de accesorios innecesarios, lo que demuestra que a pesar de valerse de todos los medios de su tiempo existe una clara tendencia en Plensa hacia la esencialidad; como Brossa, quien, regido por la sobriedad creativa, afirmaba: “*por falta de medios aprendí a dar mucho con poco. (Y siempre he entendido que para obtener lo máximo posible hay que apuntar a lo imposible.)*” (1995, 72). Finalmente, la profundidad es el rasgo que más nos interesa desarrollar aquí en tanto sintetiza lo que hasta ahora hemos ido comentando: la voluntad de Plensa por encontrar su propia verdad, instándonos a través de su obra a encontrar también la nuestra.

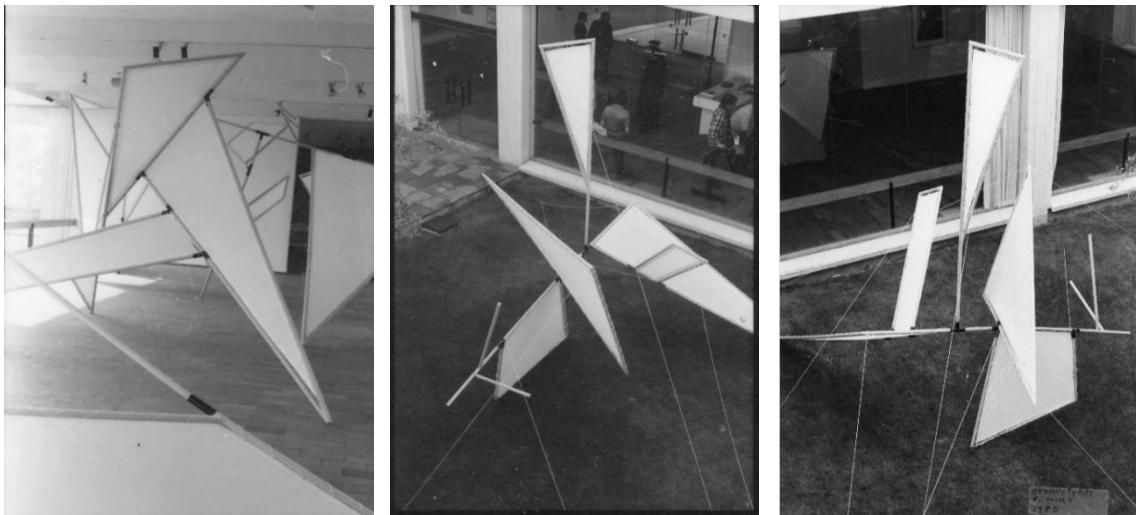


Figura 19. Plensa: *Estructures* (3, 4, 5). Plensa Studio Barcelona.

La estructura de *Estructures*, valga la redundancia, es un ensamblaje de madera y telas en la que el triángulo es una forma geométrica constante. Sus puntos de conexión aparecen resaltados y permiten diferentes combinaciones, multiplicadas a su vez por el efecto cambiante de la luz sobre la pieza, que ofrece al visitante la libertad de elegir su propia disposición. Bosch define a Plensa como un “*apasionado indagador de todo lo lejano, del infinito, de lo desconocido*”, es decir, del Universo como unidad absoluta (representado en el conjunto de la estructura, que sería apenas una fracción del mismo); que “*entiende la naturaleza como un elemento de códigos*”, es decir, por descifrar. Ante esta vía de conocimiento, tan amplia y misteriosa, Plensa “*fragmenta la inmensidad y descubre el detalle*”: sus partes son representadas por las distintas formas triangulares y las relaciones entre estas, por los puntos de conexión del ensamblaje. El proyecto de investigación *Estructures* fue explicado por el mismo Plensa como un “*módulo-unidad*” que era diferente en la forma, pero idéntico en contenido, pudiendo funcionar de forma independiente o en relación íntima con los otros, explica Bosch. Si pensamos que el módulo es un elemento adoptado convencionalmente como unidad de medida para determinar las proporciones entre las diferentes partes de una composición, el cual se repite sistemáticamente en

el espacio; el hecho de que la estructura ensamblada permita el cambio, pudiendo el espectador con su intervención física y mental cambiarla, redondearía según Bosch la “*metáfora poética*” de Plensa -la “*destrucción de la conciencia y creación del propio espacio con su propia división*”. Es decir, con un enfoque nietzscheano, el escultor está enfrentándose y enfrentando al espectador a sus propias estructuras mentales en un esfuerzo por demoler, repensar y poner en duda los conceptos que las constituyen, determinando nuestra visión del mundo e inclusive de nosotros mismos. Pensar dichas estructuras nos permite conocernos y leer nuestro mundo, pero aquí hay que tener en cuenta que, si bien toda conciencia es distinta a otra conciencia, los conceptos universales incitan a la mayoría de las conciencias a actuar de la misma manera. “*Esta es la llaga sobre la que repara Nietzsche: es absurdo seguir generando una humanidad repetida al infinito. Es así como, frente a una infinidad de combinaciones fácticas, los sujetos combinan los elementos del mundo de la misma manera*”. Por lo que, en correspondencia con el pensamiento del filósofo, el escultor estaría llamando nuestra atención respecto de “*la imperiosa exigencia humana de comenzar a combinar los elementos del mundo de disímiles maneras*” (Florito Mutton, 2018, párr.5).

En aquel ejercicio que proponía el filósofo de repensar lo constituido pretéritamente y que Plensa claramente recoge en *Estructures*, existe la posibilidad de toparse con la incertidumbre y es aquí donde el camino de experimentación artística que inicia Plensa adopta un papel destacado. A la posibilidad de reinventar los conceptos desde uno mismo, Nietzsche añadía la de “*valorizar el arte como instrumento de creación*” (Florito Mutton, 2018, párr. 4), punto en el que Plensa coincidía plenamente con Brossa, quien entendía “*l'art i la literatura com un mitjà de coneixença, de conscienciació, un exercici de sensibilitat i desvetllament*” (Brossa, 2013, 384). Es en ese camino a tientas donde la heterogeneidad formal del conjunto de su producción artística adquiere solidez: “*Cada una de sus obras, así pensadas, es entonces continuidad de la anterior y principio de la siguiente conformándose en un módulo integrable en el conjunto formal de toda su obra y, al final, un resultado de la experiencia anterior*”, explicaba Bosch. Como un inmenso calidoscopio que fragmenta y multiplica la realidad, su obra nos permite ver en profundidad e intuir la totalidad, incidiendo así desde este ““módulo-unidad” divergente en la forma, idéntico en el contenido” en la idea de Plensa de que es más lo que nos une que lo que nos separa. *Estructures* funciona como el “*joc de miralles*” a que se refería Brossa y, casi como una ecuación en física, el artista representa una fracción de universo en la que el cifrado de relaciones entre sus distintas partes puede variar con nuestra intervención, que dependerá de la luz con que la miremos.

1.3.2 Importancia y simbolismo de la luz en Jaume Plensa.

El anhelo por abrazar todas esas perspectivas, visibles o no a nuestros ojos y la consideración que Plensa da a la luz en su escultura son dos hechos íntimamente relacionados en su obra. “*Es que es muy importante, cuando tú puedes controlar la luz en un espacio no pasa nada, pero cuando la luz está ahí, es muy importante*” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017), insiste el artista, que en estas ocasiones apurará su deseo por materializar la idea de tal modo que nuestra percepción supere la imagen escultórica que nos presenta.

Ya desde sus inicios, es posible rastrear esta íntima obsesión de Plensa por la relación que se establece entre su escultura y la luz. Así, a la posibilidad de contemplar su instalación con luz natural durante el día o con luz artificial por la noche, Plensa va a ofrecer una tercera opción al público que visita *Estructures*: un audiovisual de la instalación durante el día para ser proyectado en el mismo Espai 10 de la Fundació Joan Miró de noche. La

importancia de esta cuidadosa maniobra de Plensa, mediante la cual atrapa y retiene la luz de mayo para el público que visita la exposición en horario de tarde, reside en que con ello está ofreciendo al espectador otra perspectiva distinta de la misma realidad que se le presenta ante sus ojos, es decir, le está facilitando con ello una visión de totalidad.



Figura 20. (20.a) *Estructures* con luz natural y (20.b) con luz artificial, además de proyectada en un video diurno por la noche. Mercé Estruç- cesión fundación Miró.

Este detalle suma profundidad a un planteamiento al que ya de por sí la figura constante del triángulo, el resalte de los puntos de articulación y la libertad de combinaciones entre los mismos habían otorgado gran calado. Podemos decir entonces que en *Estructures* existe una manifiesta voluntad de verlo todo, inclusive o, particularmente, aquello que permanece oculto a nuestros ojos, lo que no se ve. En esta pieza inicial (y podríamos decir, piedra angular de su producción) queda probado que el esfuerzo de Plensa por incluir y conciliar todos los puntos de vista parte de la raíz misma de su quehacer artístico, un empeño que irá configurándose, cada vez más, desde lo invisible. De modo que, paulatinamente, símbolos como el triángulo en *Estructures* o incluso los distintos alfabetos que en años más recientes han hecho que sus esculturas sean reconocibles, habrán de desaparecer para dar paso solo a aquello que de verdad puede representarnos como seres diferentes, en igualdad, que pertenecen a un todo: nuestras ideas y nuestros sentimientos.



Figura 21. *Invisibles* (16 de noviembre de 2018- 3 de marzo de 2019), Palacio de Cristal.
<https://jaumeplensa.com>



Figura 22. *Ogijima's Soul* (2010).
<https://jaumeplensa.com>

Dos obras, más actuales, son un buen ejemplo de la importancia que Plensa da a la incidencia de la luz para la percepción de sus obras: la exposición *Invisibles* (16 de noviembre de 2018 - 3 de marzo de 2019) en el Palacio de Cristal y “*Ogijima’s Soul*” (2010), un particular pabellón para la salida y llegada de los ferries en el muelle de la isla japonesa del mismo nombre. La muestra *Invisibles* esperó a hacerse realidad desde 2016, año en que Plensa recibió el Premio Velázquez, condecoración que incluía una exposición

en el Reina Sofía. La razón de esta larga espera no fue un capricho de Plensa sino su esmero por el detalle: el artista quería que su exposición tuviera lugar con la peculiar luz de invierno entrando por los enormes ventanales del Palacio de Cristal e iluminando sus tres colosales cabezas de malla que no “*ocultan lo que hay detrás, sino que lo absorben y pasa a formar parte de ellas*” (Achiaga, 2018). El magistral manejo que Plensa hace de la luz a la hora de mostrarnos su obra nos da una nueva apreciación de la misma, que parece transformarse ante nuestra mirada: hasta las seis de la tarde en invierno, la luz natural entra por la estructura del edificio y más allá de los horarios del museo, la iluminación nocturna de las piezas convierte el Palacio en una vitrina que deja a la vista las singulares presencias (que no ausencias) que insinúa su exposición en penumbra. Por su parte, la totalidad del pabellón “*Ogijima’s Soul*” o ‘el alma de Ogijima’ también se nos hace presente, podríamos decir que casi de un modo mágico, cuando su cubierta cóncava de letras blancas se proyecta sobre la oscuridad del agua en determinados momentos del día, pero, sobre todo, al caer la noche por efecto de la iluminación artificial. El pabellón y su “*sombra blanca*” o ‘alma’ forman una concha completa que materializa el cálido y acogedor mensaje de bienvenida a la isla a través de ese espacio de tránsito.



Figura 23. *Mirall* (La Llotja, 19 septiembre 2024-15 febrero 2025): detalle de la exposición desde el exterior del edificio. Jordi Moya, <https://lightecture.com>



Figura 24. *Materia interior* (Espacio Fundación Telefónica, 17 octubre 2024-4 mayo 2025): detalle de las dos últimas salas de la exposición. Autora (2024)

En dos de sus exposiciones más recientes en nuestro país, *Mirall* (La Llotja, Palma de Mallorca, 19 septiembre 2024- 15 febrero 2025) y *Materia interior* (Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 17 octubre 2024- 4 mayo 2025) la habilidad artística de Plensa se alía con la habilidad técnica de Jordi Moya de ILM BCN para dar lugar a “*un encuentro entre arte y luz*” (Torelló, 2004) que pone asimismo de manifiesto la relevancia de ésta en la recepción de su obra. En *Mirall*, la intervención de Moya a la hora de iluminar dos de las cabezas previamente expuestas en la recién comentada muestra de “*Invisibles*”, *Invisible Laura* e *Invisible Riu Riu* “no se limita a iluminar las esculturas, sino que también transforma el espacio circundante” (Torelló, 2024, párr. 5). Además, tal y como ocurría con esa otra exposición o con el pabellón de aquella pequeña isla japonesa que anteriormente describíamos, “*la magia de la iluminación se hace evidente cuando se apagan las luces del día*” (Torelló, 2024, párr. 7): en ese momento, “*se crea un diálogo fascinante entre el interior y el exterior*” (Torelló, 2024, párr.5) que replica el efecto conseguido en el Palacio de Cristal gracias al reflejo de las esculturas en los vidrios del edificio, “*atrayendo la atención de los transeúntes y convirtiendo a la Llotja en un punto focal de la ciudad*” (Torelló, 2024, párr. 6). Así, podemos decir que “*las esculturas de Plensa no solo ocupan un espacio físico, sino que también invitan a la reflexión sobre la relación entre el arte,*

el espectador y el entorno" (Torelló, 2024, párr. 7). Por otro lado, y en referencia a su exposición en el Espacio Fundación Telefónica, el artista afirma haber "*tenido la suerte en este espacio, que es como una cámara oscura, de poder trabajar la luz como hilo conductor*" ('Jaume Plensa. Materia interior', 2024, 0:45-0:51) a través de quince obras repartidas en doce salas que resumen treinta años de su trayectoria y en donde "*la luz y las sombras adquieran igual importancia*" ('Jaume Plensa. Materia interior', 2024, 0:36-0:38). Es precisamente la indiscutible articulación que se establece entre ambas en la sucesión de dos de las obras expuestas hacia el final de este recorrido lo que, según Jordi Moya (Conversación con la autora, 16/10/2024), nos indica la salida.

La escultura de Plensa está concebida para ser vista más allá de su propia materialidad, de modo que el '*juego de espejos*' que nos ofrece refleje aquello que no se ve, abarcando la totalidad de la realidad y su fuerza transformadora. El escultor y su íntima relación con la luz, en su sentido más literal pero también como metáfora del entendimiento, logra que veamos más allá de la imagen tangible que nos presenta.

1.3.3 La totalidad del triángulo: dualidad y mediación.

Dice el también escultor Arturo Berned, cuyas obras se conciben a partir de leyes matemáticas y trazados geométricos, que "*de todos los lenguajes que el hombre puede emplear, el más intrínseco a nosotros es la línea que une dos puntos*" (Martín y Peterssen, 2022, 10:58), la cual le sirve para expresar lo que pretende sin sentir la necesidad de curvarla.



Figura 25. *Cinta I* (2011), de Arturo Berned. <https://www.berned.com/>

De igual modo, Bosch indicaba que la precisa configuración del triángulo excluye la línea curva, admitiendo solo la línea recta como medida de todos los tiempos: por tanto, aquella "*tercera opción*" que Plensa ofrecía al espectador en *Estructures* (la visión diurna de la instalación en una visita nocturna al museo) estaría cargada de significado en tanto el espectador tenía la posibilidad de contemplar *Estructures* de día y de noche a un tiempo gracias al audiovisual que el artista incluía en su muestra. Este sentido de concepción lineal, iría por tanto más allá de la evidente estructura formal de la instalación, pudiéndose observar bajo diferentes formas en su producción posterior: por ejemplo, en la mirada que atraviesa todas las páginas de *Llibre de vidre* (1982), sin que pasar cada una de ellas implique dejar de ver las demás; en la fusión de letras que tiene lugar cuando desde *El Alma del Ebro* (2008) u obras similares miramos hacia arriba, encontrándonos con un twister lingüístico de letras procedentes de distintos abecedarios; o cuando al acceder

al interior de la enorme cabeza de malla de *Wonderland* (2013) expuesta en Calgary, Canadá, podemos reparar en nosotros mismos y desde allí, en la maravillosa realidad que nos rodea.

Ya en aquel entonces, Bosch apuntaba con gran acierto la posibilidad de que ahí radicara el punto de partida de un análisis formal en estrecha relación con el sentir de Plensa: “*el triángulo es la única figura que me permite dosificar el contenido agresivo en la medida en que debe expresarse*”, explicaba el escultor a propósito de *Estructures*. Esto, sin duda, nos confirma la necesidad del análisis que venimos desarrollando y concluimos que los tres ángulos del triángulo contendrían tanto el interés de Plensa por la dualidad como su naturaleza mediadora, pudiéndose calificar y justificar así su creación como una conciliación de contrarios en la que la diferencia, no obstante, no se disipa. Esta armonía, lejos de ser impuesta, es importante señalar que procede del reconocimiento de un polo en su opuesto, tal y como ocurre en *Estructures*, donde a través del audiovisual de su instalación Plensa incidiría en la idea de que, aun siendo contrarios, no hay noche sin día. La forma geométrica del triángulo, que apenas volveremos a ver como tal en su obra o su equivalente, el número tres (parte o total del número de piezas de sus instalaciones) se relaciona con todo lo que hasta aquí hemos ido señalando: su interés por esa historia mágica (o mejor dicho, oculta, de España), recordemos cómo Sánchez Dragó proponía tres y no dos Españas en su busca de “*absolutos diversos*”; el sincretismo religioso del candomblé, mezcla del cristianismo y las religiones africanas; el problema de España, una cuestión de estima y sensibilidad cultural para Plensa que, como él mismo nos explica, no debe entenderse como la ley del “*si no estás conmigo, estás contra mí*”, síntoma por otra parte de miseria moral; su voluntad de entendimiento a la hora de abordar sus proyectos de arte en el espacio público, resultado siempre de una concienzuda y bien intencionada mediación; y, en definitiva, su interés en el ser humano como individuo y en la humanidad como “*fin en sí*” al modo kantiano, en el que nos encontrarnos con los otros. Su obra abraza la diferencia y defiende la inclusividad, siendo estos dos valores fundamentales para promover la armonía en nuestra sociedad actual.

Explorar la compleja condición humana a través del arte, la poesía o la magia se traduce en Plensa tanto en el reconocimiento de la diferencia como en el afán de encontrar vías para el diálogo. En ocasiones, este se refiere a una reflexión con uno mismo, como en *Olhar nos meus sonhos, Awilda* (2012) (‘mirar en mis sueños, Awilda’) y en otras, a una conversación con los otros, de manera que a lo largo de su producción podemos encontrarnos también con composiciones escultóricas de varias piezas: dos en *Mirror* (2011), pieza a la que subyace la idea de reconocerse en el otro; tres en *I, You, She or He* (2006) que enlazaría con ese dicho mediterráneo que a Plensa le gusta recordar, según el cual en una conversación de dos siempre hay tres opiniones; o incluso siete en las siete cabezas que el artista instaló en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia en el año 2019, las cuales “*da igual desde donde las mires, siempre encuentras una perspectiva diferente*” (Plá, 2019, párr. 4), comenta una visitante. Esto adquiere gran relevancia si tenemos en cuenta que “*las diferentes capas de la memoria y la experiencia interactúan con las vidas individuales específicas, que son en sí mismas puntos de intersección entre las diferentes configuraciones sociales y culturales, tanto presentes como pasadas*” (Ginzburg y Udina, 2004, 36). Cada una de las siete cabezas pensantes-Laurelle, Carla, Isabella, Mina, Laura Asia, María y Silvia- representa un punto de vista diferente, una memoria individual única que, junto a otras, forma el continuum de la memoria colectiva. Además, la elección del número siete en Plensa no es banal: contiene el número sagrado tres y el número terrenal cuatro, simbolizando un puente a modo de diálogo entre el cielo y la tierra no

pocas veces buscado por el artista en algunas de sus obras, como en *Auch* (1991), *Blake in Gateshead* (1996) o *Bridge of light* (2002).

Esta última obra, situada en lo alto del monte Zion en Jerusalén y cuyo haz de luz se enciende para marcar el final del Sabath, nos da paso a explicar la relación existente en el arte de Plensa entre el triángulo o el número tres y la divinidad, la cual ya desde las culturas ancestrales tomaba forma en la escultura. El “*Ojo que todo lo ve*” o la visión total del mundo, la representación de un ojo encerrado en el espacio de un triángulo, aparece en muchas religiones orientales: el tercer ojo de Shiva en el hinduismo, el ojo de oro de Buda en el budismo o el Ojo de Horus u Ojo de Ra, en el Antiguo Egipto –el mismo Brossa tenía un interés particular en las lecturas sobre la cabala o sobre las religiones orientales. Pero también, en el Mediterráneo, el Hamsa del judaísmo o la Mano de Fátima en el islam adoptados como un amuleto para la protección contra el mal de ojo, así como también el Ojo de la Providencia del cristianismo: las Tres Culturas que un día contribuyeron al diálogo, al encuentro y a la convivencia han derivado en guerras, choques y enfrentamientos avivados por sentimientos individualistas y reacciones defensivas, exacerbados más si cabe por los derroteros que ha tomado la globalización hoy día. Desde este mosaico de culturas de espiritualidad perdida, Plensa propone la duda frente al dogma y nos enfrenta a nuestro propio pensamiento, buscando “*la introspección, que mi obra sea como un espejo, que el espectador cierre los ojos y se vea*”, declara el escultor (De la Peña, 2018). Si bien el contexto que vivió Brossa durante el Franquismo o el mismo Plensa en la polarizada sociedad española de la Transición es otro distinto al actual, también es verdad que aún ahora “*la gent ha de poder llegar i veure-ho tot. Hi ha d' haver oportunitats per a tothom; aquest és el procés en el qual ens movem*” (1988, 219), reivindicaba Brossa.



Figura 26. J. Plensa: *Mirror* (2011). <https://jaumeplensa.com>



Figura 27. J. Plensa: *I, You, She or He* (2006). <https://jaumeplensa.com>

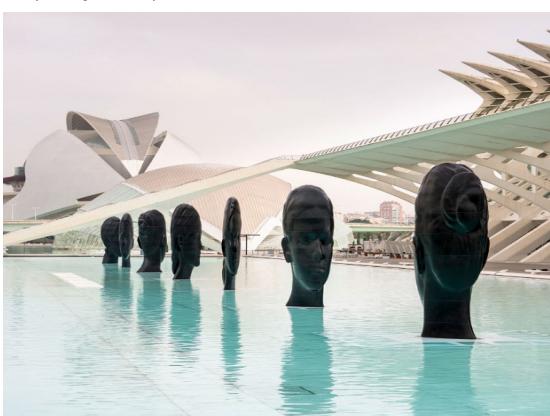


Figura 28. Jaume Plensa en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, Valencia (2019). <https://designboom.es/>



Figura 29. Figura 29. J. Plensa: *Bridge of Light* (2005). <https://jaumeplensa.com/>

2. Análisis de C2 (julio, 1982): la Cultura y la memoria del presente.

ESTIMAT BROSSA:
Tinc al riut Franch
en fonda't amb tu pel
dis curs dels focs
Florents. Est vol esti-
var les orelles !!!
T'incic desde un
probleme de la seguretat
sense una cosa tan neta a trobar
el quist a la pintura.
Tot veig vol diria que
fins avui un parentesi de
reflexió a causant de vijar
caps amb la sociabilitat
de marxar a grata tardor
a parar una llarga temps
de a Berlín. m'observo
el desig de vim l'enve
non d'aquella vintat i
caps enوارime en la vintat
decisa del seu ex personisme
salvatge.
Si tot sortis se t'ho
nivelle a dir vorets.
Una forta alvaca.
Tot's meus de 1982
PCC:RSR

Figura 30. Fotografía de C2: 07/1982. Autora (2010)

QUERIDO BROSSA:

Tengo a mi tío Franch enfadado contigo por el discurso de los Juegos Florales, te quiere tirar de las orejas!!!

Te escribo desde un pueblo de la Segarra donde me parece que vuelvo a encontrar el gusto por la pintura.

Todo esto quería que fuera como un paréntesis de reflexión acabando de atar cabos con la posibilidad de irme este otoño a pasar una larga temporada a Berlín. Me obsesiona el deseo de vivir el trajín de aquella ciudad y sumergirme en la contundencia de su expresionismo salvaje.

Si todo sale bien, te lo vendré a decir corriendo.

Un fuerte abrazo.

Torá Julio de 1982

PLENSA¹⁴

2.1 La conquista de la tradición.

La celebración de los Juegos Florales de Barcelona, institución fundamental de la tradición cultural catalana, fue interrumpida por la guerra civil española (1936-1939) y, tras la victoria del bando franquista sobre el bando republicano, quedó totalmente prohibida por la dictadura. No obstante, este certamen literario continuó celebrándose en ciudades de todo el mundo desde el exilio, convirtiéndose así para muchos en un símbolo de esperanza hasta que, con el restablecimiento de la democracia, volviera a recuperarse esta fiesta literaria. Es comprensible pues que tras la promulgación de la Constitución Española de 1978 y la construcción del Estado de las Autonomías, con el acceso de Cataluña a la autonomía en 1979, el discurso pronunciado por Brossa como presidente de la edición de los Juegos Florales de abril de 1982 (Brossa, 2013) resultara subversivo al tío de Plensa, y lo era. A principios de los años ochenta se daba “una situación de conflicto abierto entre intelectuales y nuevos poderes democráticos” (Gillamon, 2019, 102-103), el tono liberal de la nueva Constitución no impedía que el Estado impusiera sus propios criterios a la producción cultural y estos tenían poco que ver con un interés auténtico por la cultura. Para entender mejor esta circunstancia, resulta de ayuda la distinción entre civismo y civilidad que Narcís Comadira hacía en un artículo de aquel mismo año, “Civisme” (1982) la cual marcaba la frontera entre los objetivos de políticos y ciudadanos, respectivamente:

“En el caso de la Cataluña contemporánea hay que ver primero si las instituciones están al servicio de los hombres y no de ellas mismas (lo cual no parece tan claro). Se está creando un aparato institucional en Cataluña, copiado del de Madrid y bautizado con el nombre de instituciones catalanas de antes de la guerra. Y los hombres (todos los hombres) quedan fuera de él. Estamos montando un Estado que no tiene otro interés que su estancia. Y lo que interesa es el ser. El ser y el devenir” (Comadira en Guillamon, 2019, 104).

Este reclamo por el hombre y por la esencia cambiante de lo humano, junto con la manifiesta lejanía entre el modo de abordarlo desde la política o desde el arte eran también puntos centrales de la crítica que Brossa hizo al certamen y, como no, están íntimamente

14 La transcripción y traducción es nuestra, con asistencia del artista.

relacionados con la escisión entre política y cultura a que Plensa apuntaba en C1 a través de su referencia a la obra de Sábat. El poeta veía los Juegos Florales como una institución del pasado de dudosa representatividad, “avui la literatura ja no és representativa de la força creativa de cap poble” (2013, 485), recriminaba. Así, frente a la “catalanitat” (que para el poeta iba por dentro), proponía “la marca de la veritat” (2013, 485) en oposición tanto a la “marca Barcelona”, que antes veíamos el mismo Brossa eludía con su “recorrido antitúristico”, como a la “marca España” que Plensa evita. Frente a las autonomías (y manifestaba expresamente no estar en contra), Brossa distinguía la autonomía como hecho que surge del hombre dignificándolo y engrandeciendo al país “altrament el país i les institucions l’encadenen” (2013, 487), advertía el poeta. Y, finalmente, frente a unos Juegos Florales que “fan tuf de naftalina” (2013, 485) (aunque en un tiempo pasado reconociera su mérito), el poeta defendía “la poesía experimental, en les seves vessants visual i fonètica” (2013, 486). Con su intervención, quería dejar claros dos hechos: de un lado, que “el fet creatiu tingui res a veure amb els tripòjocs d’un concurs públic ni amb cap mena d’interessos externs” (2013, 487), marcando así la distancia entre el hecho creativo y un acto puramente cultural, en el que no dejaba de señalar el aumento en paralelo de la participación en el certamen con la dotación económica asignada a los premios que en esta se otorgaban; y de otro lado, que la cultura debía mirar hacia delante, “una cultura que miri endarrere es fa difícil que avanci, i tingueu per cert que alguns babaus se’n beneficien” (2013, 485), denunciaba Brossa. Y es que “la búsqueda de rentabilidad política había consolidado una tendencia al populismo que provocaba agrias quejas porque suponía que el proyecto de regeneración moral imaginado en los últimos años del franquismo no llegaría a ejecutarse” (Guillamon, 2019, 102-103).

Brossa no se conformaba y espoleaba a su audiencia comparando la celebración de los Juegos Florales con “obstinarse a viatjar en diligència en plena era atòmica o anar de cacera amb un trabuc” (2013, 485), al tiempo que demandaba un acto digno de su tiempo. Su intervención era una sólida defensa del presente a través de la omnipresente palabra “avui” ('hoy') a lo largo de su discurso y de la célebre frase de André Malraux (1959) que el poeta parafraseaba, “la tradició ha de ser entesa com una conquesta i no pas como una herència” (2013, 486). Este enfoque conectaría profundamente con la propuesta utópica de Plensa, cuya idea central nos habla de crear la memoria del futuro o, en sus propias palabras, “today’s tradition”: “I am convinced we are creating today’s tradition because we are trying to risk an idea for the future, but that idea will be tradition” (Richard Gray Gallery, 2021, 3:40), explicaba el escultor a propósito de *Utopia* (2021).



Figura 31. *Utopía* (2021), de Plensa fotografiada por Ryan Veltzing, <https://ryanveltzing.com/>

La obra en sí consiste en un conjunto de cuatro inmensos retratos de mujeres de distintas procedencias, en bajo relieve y mármol blanco de Vietnam, que el artista realizó para el nuevo Frederik Meijer Gardens Welcome Center en Michigan, Estados Unidos; pero, con aquellas palabras, Plensa trascendía la presentación misma de la pieza para explicarnos su “utopía”, no en el sentido de ser una idea imposible de materializarse, sino en el de construir desde ahora algo que será real en el futuro. Lejos de ser un proyecto personal al estilo de un “selfie mesiánico” (Molina, 2020), como algunos críticos han señalado al referirse a sus piezas de gran escala distribuidas por numerosos rincones del planeta, la propuesta de Plensa requiere de otros para ser llevada a cabo. Tal es así que, en su quehacer artístico, el escultor hace suyo el mensaje del poema “Assumirás la veu d'un poble” de Vicente Andrés Estellés cuyos versos dictan: “No diràs la teua paraula/ amb voluntat d'antologia,/ car la diràs honestament,/ iradament, sense pensar/ en ninguna posteritat,/ com no siga la del teu poble” (Andrés Estellés, 2004, 69). En este sentido, encontramos que la noción de escultura en Plensa sería muy próxima además a la que tuviera de la arquitectura el arquitecto y urbanista de origen húngaro Yona Friedman, cuya carrera se desarrolló entre la arquitectura móvil y las utopías realizables. El mismo Friedman lo explicaba en *Arquitectura con la gente, por la gente y para la gente*, un libro en el que varios estudiosos reflexionaban sobre su visión crítica del mundo contemporáneo a través de algunos de sus textos y proyectos:

“Escogí este título porque parafrasea la definición de democracia de Lincoln, una definición que es justa, pero que muy rara vez se implementa. Si tuviera que dar un calificativo a mi acercamiento a la arquitectura, sería “democrático”, en el sentido de la interpretación de Lincoln” (Rodríguez, 2011, 14)



Figura 32. *Body of Knowledge* (2010). <https://jaumeplensa.com/>



Figura 33. Composición de los diversos rostros de Plensa. <https://artikabooks.com/>

Para Friedman, la arquitectura debía concebirse con la gente y ser materializada, siempre que fuera posible, por la gente. La evidencia de que era para la gente no excluía al arquitecto, que también es gente –como recalca Friedman, pero sí implicaba que la propuesta de éste fuera validada, verificada por la gente. Esta idea de un proyecto conjunto en el que la colectividad y la individualidad se mantienen en perfecto equilibrio se evidencia en Plensa de manera notable no solo en su obra pública, sino también en su discurso: por ejemplo, al hablar de *Utopia* (2021), el artista sustituye constantemente el pronombre “yo” por el

“nosotros” al tiempo que subraya la impronta individual de cada miembro de su equipo de trabajo al indicar que “*their fingers are speaking different languages but also different sensibilities*” (Richard Gray Gallery, 2021, 3:35). Esta diversidad sería además esencial a este proyecto “*full of love and future*” con el que el escultor busca representar “*our human landscape, a space to embrace humanity and our collective dreams*” (Plensa en Richard Gray Gallery, 2021, 5:08). Dan cuenta de ello la utilización de letras procedentes de diferentes alfabetos para construir sus hombres de letras, como *Body of Knowledge* (2010) o el amplio abanico de retratos individuales con el que trabaja para dar lugar a sus cabezas, piezas cada vez más presentes en el espacio compartido de nuestras ciudades en el que todos somos uno y uno somos todos.

Podemos decir entonces que existe una correspondencia entre el vínculo que Plensa establece entre el individuo y el grupo y la reivindicación de la autonomía del “*hombre*” y la representación del “*poble*” de Brossa, quien se definía a sí mismo como “*un poeta heterodox i pluralista*” (1988, 220) cuyas palabras debieron de despuntar en aquel contexto de “*una política de Estado de la cultura que eliminaba las diferencias y el debate teórico en nombre de la concordia y la convivencia política*” (Alberto Cardín en Guillamon, 2019, 102). Es comprensible entonces que no sentaran bien a muchos, entre ellos al tío de Plensa, sobre el que el escultor escribía al poeta: “*Tengo a mi tío Franch enfadado contigo por el discurso de los Juegos Florales, te quiere tirar de las orejas!!!*” (C2).

2.2 La realidad y el lenguaje.



Figura 34. *The House of Birds* (1999). <https://jaumeplensa.com>



Figura 35. *Fotografía de Orphan War* (2002). Autora (2023).

Así, al hilo del discurso que Brossa pronunció en aquella edición de los Juegos Florales de 1982, Plensa tuvo por bien detenerse en su comentario de C2 en una figura familiar muy relevante para él: su tío Franch. Según nos contó, este le empujaba mucho a confiar en sí mismo y, de hecho, el escultor cree ser artista gracias a él: “*era un hombre muy fuerte, extraordinario, que con un material tan sencillo como el alambre, creaba objetos de una gran belleza. Estaba obsesionado con hacer jaulas de pájaros y también, del mismo material, hacía zapatos para su mujer*” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017), nos contaba. Creemos que existe cierta correlación entre aquellos dos sencillos objetos y dos obras del propio Plensa, *The House of Birds* (1999) en Tokamchi, Japón y *Orphan War* (2002), imagen elegida por La Pedrera para su exposición “*Jaume Plensa. Poesía del Silencio*” (31/03/2023-23/07/2023) en la que pueden verse un par de zapatos calados.

El escultor escoge un objeto tan cotidiano y a la vez personal como son los zapatos para hablarnos de una realidad compartida, el hecho indisoluble de la guerra y la orfandad, reflejado en la hebra silenciosa que los atraviesa y mantiene unidos al tiempo que conecta cada una de las letras de las dos palabras que dan título a esta obra, “*Orphan*” y “*War*”; mientras que en el proyecto público de Mion Nakasato, el escultor establece una conexión entre el cielo y la tierra “*through birds as a metaphor of the Untouchable*” (Plensa, 1999). Las oquedades en la superficie perforada del acero y el bronce en uno y otro trabajo dejarían intuir una realidad mucho más profunda y bella, tal y como el mismo Plensa expresa en un artículo publicado en *La Gazette Drouot* titulado “*Jaume Plensa ou l’alphabet de l’âme*” (14 mars 2019):

“Somos seres efímeros. Para mí, es vital dejar respirar al silencio, dejar que se exprese lo intocable, como el amor o el deseo. Es una especie de vínculo entre nosotros mismos, nuestra memoria colectiva y la inmensidad. Mi trabajo envía un mensaje positivo de diversidad: es una invitación a entendernos y a crear puentes entre todas las culturas” (Jaume Plensa en Domaine de Chaumont- Sur-Loire).

Precisamente, la presentación de su tío Franch, de origen judío y más en concreto la puntualización que el artista nos hace sobre su apellido- “*Franch con “ch”, no con “ck”*. Era como la españolización del nombre Frank, se hizo con “ch” pero se pronunciaba Frank” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017)- sirven al artista como punto de partida para hablarnos de un tema tan complejo como es el dominio de las culturas. “*Hubo un momento que fue el latín y ahora es el inglés y en países como el nuestro que tienen varias lenguas, a veces es desproporcionado que al Instituto Cervantes le interese un bledo el vasco, el catalán o el gallego*” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017), nos dice Plensa, que con su reflexión denota la falta de correspondencia entre realidad y lenguaje, apuntando así a la idea del lenguaje como simplificador de esa diversidad.

“El Instituto Cervantes está representado por la letra “ñ”, una letra que ya nadie puede llevar en su pasaporte porque los norteamericanos ya la hicieron suprimir. Por ejemplo, yo me llamo Jaume Plensa i Suñé, y “Suñé” está castellanizado en algún momento, porque Cataluña lleva siglos con este problema, “Suñé” en catalán se escribe “Sunyer” pero castellanizado es “Suñé”, pero en mi pasaporte pone “Sune”. Porque esto es así como te lo obligan. Y yo tengo un gran amigo sueco, que se llama Sune y a veces nos reímos, le digo, ahora me llamo como tú, Sune. Y en cambio aquí nadie dice nada, porque los americanos lo han dicho. Pero cómo puedes utilizar una letra que no existe, como símbolo de un país” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017).

Si bien claramente podemos interpretar sus palabras como una crítica a la gestión lingüística y cultural por parte del estado español, directa en este caso a la defensa a capa y espada que el Instituto Cervantes hace de la letra “ñ” como insignia de lo español, nos conviene tomar aquí otra dirección para evitar caer en una interpretación (superficialmente) política del tema que nos ocupa y perdernos en detalles que poco o nada tienen que ver con la cuestión de fondo: el valor de la cultura para el progreso de la sociedad y la instrumentalización que el poder, en general, hace de esta. La reflexión de Plensa sobre este asunto está en estrecha relación con la que los intelectuales de entonces se hacían: “*el poder solo sabe unificar. Incapaz de decir sin definir, de utilizar sin normalizar, el poder arrasa el sentido frágil y cambiante de las cosas, las convierte en*

Símbolos Universales, Valores Inmarcesibles, Principios eternos" (Xavier Rubert de Ventós en Guillamon, 2019, 101-102), exactamente como la “ñ” en que se detiene Plensa. El escultor, que no se considera independentista, pero “*tampoco españolista, porque hay un nacionalismo malentendido en el centro de España*” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017) se retrotrae a su origen catalán para revelarnos el proceso de castellanización y de posterior homogenización que sufre su apellido, seña evidente de su identidad: Sunyer> Suñé> Sune. El lenguaje como sistema conceptual en general y condensado aquí particularmente en la letra “ñ” como algo que subsume multiplicidades.

Lograr captar cómo la gran mayoría de los conceptos que han sido creados en otras épocas siguen funcionando en distancias temporales que poco tienen que ver con esos mundos pretéritos, nos hace conscientes de la mera repetición histórica de la que somos parte y nos licencia a preguntarnos si queremos continuar un hilo de Ariadna de un relato mitológico del que no somos actores. (Florito Mutton, 2018, párr. 7)

Nietzsche, para quien el lenguaje debía ser pensado no ya como algo natural sino como una invención, proponía que en el laborioso trabajo de comprender el mundo fuéramos capaces de vislumbrar los excedentes que lo rebasan. Esta pluralidad toma parte de la realidad que tanto Brossa como Plensa buscan representar, se trata de una realidad inestable y no uniforme; “*lo decididamente estable no puede construir nuestro sueño porque lo perecedero, lo que deviene, constituye una dimensión inherente a nuestra realidad*” (Gómez Pin en Guillamon, 2019, 100). Una realidad actual que, lejos de buscar una concordia impuesta brega por dejar espacios abiertos, dando cuenta de su materialidad imperfecta e inestable pero esencial al ser y no al estado de las cosas. Como ya hiciera su tío al crear bellos objetos de alambre, Plensa teje sus esculturas con hilos visibles e invisibles.

2.3 Torá, crisis y preludio de la etapa berlinesa.

Otro punto que nos interesa comentar sobre C2, es el momento vital y artístico que atravesaba Plensa, quien en su carta a Brossa manifiesta expresamente su deseo de irse a Berlín y “*sumergirse en su expresionismo salvaje*”. El escultor escribía al poeta desde Torá, un pueblo en la comarca de la Segarra, Lérida, donde pasó algún tiempo refugiándose en la pintura durante un período de crisis personal anterior a su etapa berlinesa. No olvidemos que la década de los ochenta en España se caracteriza por un retorno a la pintura y que la escultura habrá de esperar hasta finales de esta misma década para recibir más atención, tras darse algunas innovaciones en este campo. En este sentido, Plensa no es una excepción: sin embargo, dada su evolución y la fama que ha alcanzado como escultor, se conocen más (aunque tampoco demasiado) las esculturas que entonces realizó que sus pinturas. En aquella época¹⁵, la mayor parte de “*su escultura era antropomorfa, con volumetrías expresionistas de hierro forjado o fundido que nos transportaban a paisajes humanos de ecos totémicos y primitivos*” (MACBA, s.f.) y su pintura se desarrollaba dentro de esta misma línea.

15 Las referencias que hemos podido encontrar respecto de la actividad de Plensa en aquel momento inicial de su trayectoria son más bien escasas y, la gran mayoría, de índole general; siendo casi inexistentes las críticas referidas a obras específicas de aquel entonces. La demora de su reconocimiento nacional, condensado en la última década, podría ser un factor que explicase este hecho

Queremos aquí rescatar *Hombre, III* (1983), expuesta en la muestra “*Plensa-Tàpies sobre papel*” en la Galería Jordi Pascual, Barcelona, mayo del 2017. “*Plensa, nos propone con esta obra, un viaje a través de trazos sencillos, que en ocasiones rebaja, mientras que en otras la carga de materia. Nos traslada a un mundo mítico, telúrico, recordándonos en cierto modo a la pintura primitiva, centrando su atención en el gesto y su expresividad*” (DROUOT, s.f.). Escultura o pintura, es importante subrayar que las obras que Plensa realizó durante estos años “*lo identifican como uno de los precursores del neo-expresionismo español de la década de los ochenta, caracterizado por un continuo proceso de construcción y destrucción de la forma*” (ABANCA, s.f.). Su marcha a Berlín, una de las ciudades más relevantes para este movimiento junto con Hamburgo y Colonia, supondrá un cierto distanciamiento entre el escultor y el poeta, además de un antes y un después en su trayectoria –“*A los 28 años me fui a vivir a Berlín y ahí sucedió mi epifanía*”, declara Plensa (Narro, 2018, parr. 2). El mismo escultor cuenta que durante el periodo que comprende la correspondencia que aquí estamos analizando, se veían muy a menudo, pero que después, de alguna manera, se fue distanciando:

“*Yo creo que Berlín también me alejó de él, en el sentido de que yo buscaba esta forma tan espontánea de expresión que llamaba salvaje en el momento. Yo estaba forjando en aquel momento hierro y mi exposición para la Fundación que tanto le gustó a él fue como el final de una obra y, en aquel momento, empecé otra que era cada vez más esta mezcla con el ser primario o bueno, no sé, forjar toda esta cosa que a mí me obsesionaba de lo telúrico, de la energía de la tierra, todo líquido y de pronto se enfriaba y se formaba una montaña, todo este mundo que en Berlín acabé de entender mejor y, al volver aquí, empecé con la fundición de hierro. Y claro, ya era un mundo más alejado, mucho más alejado visualmente de Brossa. Pero yo creo que espiritualmente siempre me he sentido muy cerca, es un hombre que yo admiro mucho, sí.*” (Entrevista de la autora con J. Plensa, 3/8/2017)

Antes de ir a la capital alemana, Plensa recurrió a la forja del hierro, le interesaban las técnicas antiguas y buscaba los orígenes para crear: Plensa y Brossa habían conectado en la raíz. Después, el escultor se interesó por el hierro fundido, pero no fue tanto el material o la técnica lo que atrajo a Plensa, sino el concepto, la idea de la transformación, de cómo algo líquido se solidifica. Detrás de este interés por lo telúrico, de las energías de



Figura 36. J. Plensa: *Hombre III* (1983). <https://drouot.com>

la tierra y la vibración de la materia, había ya entonces en Plensa un ardiente interés por materializar la idea que queda patente en dos grupos escultóricos con los que a finales de los años 80 y principios de los años 90 intervino las calles de Barcelona; en la actualidad, ambos han sido recuperados del olvido de una u otra manera.

El primero, de título *Escullera*, se instaló en 1988 con la urbanización de la plaza Francesc Layret, en el barrio de Verdun, siguiendo una de las máximas del arquitecto y urbanista, Oriol Bohigas i Guardiola, entonces delegado de Urbanismo del primer ayuntamiento democrático de Barcelona: “monumentalizar la periferia”, idea que más tarde el mismo Bohigas matizaría dada la heterogeneidad de la zona a intervenir y la complejidad que implicaba dicha fórmula (1986, 25-54). El segundo se instaló en el barrio del Born, en el marco de la serie “*Configuracions Urbanes*”, un recorrido cultural por los barrios de la Ribera y la Barceloneta convocado por las Olimpiadas Culturales, paralelas a las Olimpiadas Deportivas celebradas aquel año 1992 en la ciudad Condal.



Figura 37. *Escullera* (1988) en su actual emplazamiento, Los Jardines de la Vía Júlia.
<https://ajuntament.barcelona.cat>

Escullera se compone de tres figuras antropomorfas de hierro colado que recuerdan por su voluptuosidad a su anterior pieza *La Raò* (1986), realizada para la Colección de Escultura Contemporánea de Renfe-Adif en La Pobla de Segur, Lérida. En ambos casos, el uso de un único material, el hierro y el diferente tratamiento que se le da logra conferir organicidad a la pieza. Además, en este caso, la idea de grupo se logra por la evidente similitud entre las tres piezas que componen el conjunto aún a pesar de su diferencia, resaltada ésta por la distinta posición que adopta cada figura sobre las rocas sobre las que se asientan, como de espigón de puerto (respondiendo al propósito de su título, ‘rompeolas’). *Escullera* fue reubicada en varias ocasiones durante los años noventa y ninguna de las distintas localizaciones satisfizo la disposición deseada por el artista, de forma conjunta y sobre una base de agua. Tras años de padecer algunos actos incívicos y un estado de abandono por parte de los servicios municipales, el conjunto se recuperó a finales de mayo del año 2022 y después de recibir el tratamiento oportuno para su rehabilitación y conservación, se les dio un nuevo emplazamiento en los Jardines de la Vía Júlia, entre Prosperitat y su localización original en Verdun, en el Distrito de Nou Barris.

Lo interesante del rescate de *Escullera* es la connotación de nexo que adquiere más allá del propio conjunto escultórico que se presenta: de un lado, al vincular dos áreas urbanas distintas, devuelve el sentido de vía de comunicación a esta vía de tránsito- “*la Vía Júlia nos une más de lo que nos separa*”, afirma ahora sí un (casi) satisfecho Plensa (Ajuntament de Barcelona, 2022, párr. 4), cuya idea original contemplaba el agua como medio de unión de las distintas piezas de esta obra; y, por otro, como señala el regidor de Nou Barris, busca “*reorientar las tres piezas de modo que las figuras mantengan una interlocución entre ellas*” (Xavier Marcé en García, 2022, párr. 5) comparable al que la misma obra mantiene con este nuevo enclave.

Con el grupo escultórico que Plensa destinó al *passeig del Born*, el escultor se hizo eco del pasado medieval de este barrio de Barcelona que ha sabido adaptarse a las nuevas generaciones. Flanqueado por el antiguo mercado del Born y por la iglesia de Santa María del Mar, este paseo de reminiscencias medievales acoge un baúl de hierro fundido, con el que Plensa evoca las arquetas donde las entidades gremiales guardaban los enseres de más valor en catedrales o iglesias y diez balas de cañón, con las que el artista parece hacer referencia a los conflictos bélicos de la ciudad condal a principios del siglo XVII.



Figura 38. 38.a) Arqueta <https://www.lavanguardia.com> y (38.b) detalle de su cierre <https://ca.wikipedia.org> (Paseo del Born, Barcelona).

La arqueta se sitúa sobre un banco de piedra del paseo, mientras que las balas de cañón se distribuyen bajo o junto a otros bancos y, también, sobre alguno de los escalones que llevan a la nueva puerta en la cabecera de la basílica, conocida como puerta del Borne.

Si prestamos atención a los detalles, vemos que las balas están numeradas y en ellas está escrita la palabra “*BORN* en relieve, además de algunas letras sueltas. En concreto,

las balas son reproducciones de bombas del 1714, la capitulación de Barcelona, y las letras D B podrían ser las iniciales del mariscal James Fitz-James, duque de Berwick, que fue el que ordenó el bombardeo de Barcelona durante la Guerra de Sucesión española, que se convirtió en una guerra civil (Sastre, 2022, párr. 11).

En cuanto al cofre, nos llama la atención su cierre, que recuerda a un sistema ya utilizado por el escultor en su serie de obras *Boîtes de Ombre* (1991) y al concepto que esta representaba: la diferenciación entre el espacio interior, que en el caso del cofre alberga distintos objetos, desde un diario a un radio-cassete o diversos documentos, los cuales

“cuando se abra (según cuentan, dentro de varios siglos) delatarán el momento, como si fuera una cápsula del tiempo” (Sastre, 2022, párr. 13) y el espacio exterior, en el que frente al baúl pueden contemplarse varias balas de cañón bajo un banco de piedra en referencia al feroz sitio de Barcelona en 1714. De esta manera, Plensa parece incidir en la delgada línea entre la memoria particular y la memoria general, rindiendo así tributo al equilibrio que este barrio mantiene entre el antes y el después.



Figura 39. *Bolas de cañón en los bancos*, (39.a) y (39.b) <https://viajesenlamochila.blogspot.com>; y en la escalinata de entrada de la iglesia (39.c) <https://www.fundaciocatalunya-lapedrera.com> y (39.d) <https://www.lavanguardia.com> (Ángel Sastre Martínez). Paseo del Born, Barcelona.

Aparentemente, estas intervenciones en el espacio público no tendrían gran trascendencia más allá del hecho de ser obras de juventud de un reconocido artista hoy día y, sin embargo, nos dan ya algunas claves sobre el carácter de las intervenciones de Plensa en el espacio público: vamos a ver que el agua va a estar presente en muchos de sus proyectos como parte importante, esencial, para el significado de los mismos (es de notar aquí que esta carencia en *Escullera* dejó su trabajo incompleto) y también, la idea de contenedor (que incluye la del cuerpo como tal y, muy especialmente, la de la cabeza) va a ser utilizada por el artista para evocar otras realidades o lugares estableciendo así, en definitiva, una mirada relacional sobre la ciudad. De lo que no cabe duda es que, en el devenir de esta primera etapa y desde la perspectiva de lo efímero y lo cambiante, el escultor estaba construyendo “*the keys to what would later become his most recognized works, the representation of the human figure, a reflection on identity and the interaction between man and space*” (DROUOT, s.f.).

3. Análisis de C3 (14 de noviembre, 1982): un lenguaje con voluntad de investigación.

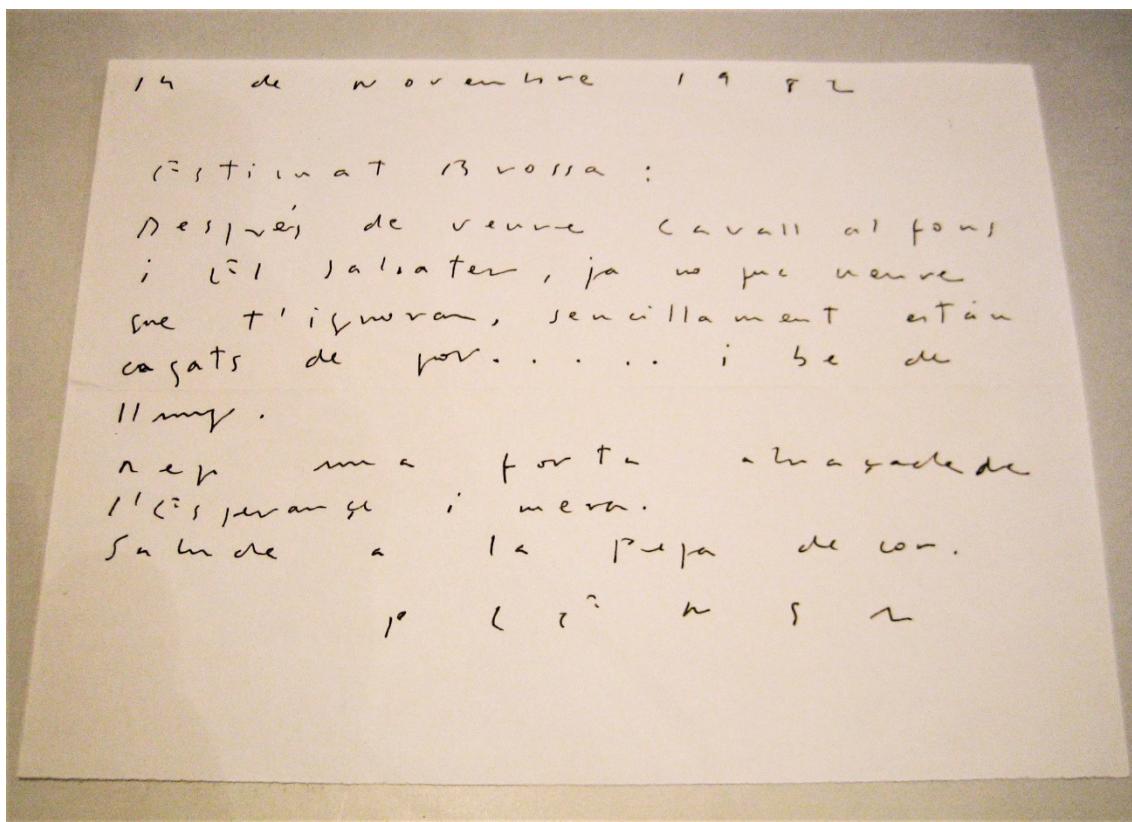


Figura 40. Fotografía de C3: 14/11/1982. Autora (2010).

14 de noviembre 1982

Querido Brossa

Después de ver "Cavall al fons i El sabater" ya no puedo creer que te ignoran, simplemente están muertos de miedo....y viene de muy lejos.

Recibe un fuerte abrazo de Esperanza y mío.

Saluda a la Pepa de corazón.

PLENSA¹⁶

3.1 Sociedad "reraguardista" y "avantguardista": : remover las aguas quietas desde el arte.

Un análisis de la cartelera de "la temporada teatral 1982-1983 en España" (Vilches de Frutos, 1983, p. 143) reflejó, ya en aquel entonces, cómo la herencia de una política teatral inadecuada propiciaba la existencia de un teatro fuertemente centralizado, el cual dificultaba la difusión de nuevas iniciativas conllevando la no renovación del público y la subordinación de las nuevas generaciones de dramaturgos al estreno de obras clásicas o extranjeras. Aún y con todo, sí hubo mejoras y a pesar de aquellos estrictos patrones de la cultura, "se desarrollaban en España algunas búsquedas que unían la experiencia

16 La transcripción y traducción es nuestra, con asistencia del artista

artística y teatral de las vanguardias históricas con las neovanguardias de postguerra europea. El más paradigmático fue, sin duda, el caso del poeta, dramaturgo y artista catalán, Joan Brossa" (Aszyc, 2016, 28-29). Las palabras que le dirige Plensa en su carta, "ya no puedo creer que te ignoran, simplemente están muertos de miedo....y viene de muy lejos" (C3) desvelan el curso de la desavenencia entre la cultura oficial y el poeta, cuya insubordinación a aquellos estándares tuvo como consecuencia que su amplia, novedosa y rica producción quedase relegada. De hecho, Jordi Coca llegó a achacar el desconocimiento general de su obra, única, precisamente a aquella "herencia": "Los mandarines de la cultura nunca han sintonizado con el trabajo del poeta que ha ido en otra dirección a la marcada por la cultura catalana que vive de planteamientos heredados de los años resistentes" (Jordi Coca en "Coloquio sobre la marginación del teatro de Joan Brossa", 1982). No obstante, como vamos a ver, "Brossa llegó a crear su propio estilo que, en el contexto de la transición democrática, fue toda una revelación" (Aszyc, 2016, 29) y las dos piezas que Plensa menciona, *Cavall al fons i El sabater*, escritas por Brossa dos décadas atrás y montadas de forma conjunta por Jordi Mesalles en 1982 en el espectáculo teatral *Brossarium-I*, llegaron a convertirse en todo un acontecimiento.

Detrás de esta breve misiva del escultor al poeta está "l'aventura que representa el fet de remoure les aigües quietes del teatre català" (Brossa, 2013, 496), tal y como expone Brossa en el texto para aquel rompedor estreno, al cual titula "Brindis per un teatre lliure de debò". En dicho texto y aún a sabiendas de que sus obras iban a pasar desapercibidas por el mero hecho de no ser un clásico o de no ser foráneo, en cuyo caso el poeta creía que habría sido más valorada su "voluntat de remoure el bosc" (497), Brossa se regocijaba de que, en las peculiares y delicadas circunstancias de la recuperación cultural catalana, el nuevo Col.lectiu de Directors y, en concreto, Jordi Mesalles hubiera apostado por un autor catalán contemporáneo que utiliza un lenguaje innovador. "De sempre, la meva lluita ha estat en dos fronts i sota dues dificultats: escriure en català i fer-ho en un llenguatge del meu temps amb voluntat d'investigació" (497), apostillaba. Y verdaderamente montar unas obras de poesía escénica suponía un gran esfuerzo en aquellos momentos, pero Mesalles, interesado en dramaturgias "extrañas" como él mismo decía, declaraba lo siguiente: "Encargos o no encargos, para mí se ha tratado siempre de descifrar misterios: misterios eran para mí *Cavall al fons i El Sabater*, de Brossa, que es un teatro con un gran sentido de la vanguardia, pero escrito, en el fondo, como parodias de sainete, y rodeado por toda una aureola de prejuicios hacia cómo podía o no podía representarse" (Abellán, 1986, 7-8). Que Mesalles use de forma conjunta las palabras "vanguardia" y "sainete", que remite a lo costumbrista para referirse a Brossa tiene mucho sentido y apunta al equilibrio dialéctico conseguido: "La comesa fonamental de la poesía brossiana -y recordemos aquí que *Cavall al fons* y *El sabater* son parte de lo que él mismo denominó "poesía escénica"- ha estat en darrer terme la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i el realisme dues tendències irreconciliables" (Pere Gimferrer en Fàbregas, 1983, 52). Así, El poeta defendía la necesidad del dramaturgo de evolucionar, de experimentar como cualquier otro artista y buscar su propio camino; renegando tanto de una sociedad "reraguardista", aquella que gira en círculos como de la que, por avanzar en espiral, es considerada "avantguardista" (497); un posicionamiento casi idéntico al que Plensa le describía en C1 cuando hablaba de "alejarse de sociedades estancadas y sucias, de tertulias donde la mística virtud de repetirse asume el carácter de vanguardia". En aquel contexto, el poeta tenía claro que resultaba más cómodo ignorar una obra que valorarla y así, el argumento de que el público no entendía su teatro servía a la oficialidad para excusar la escasísima visibilidad dada a sus textos en la escena teatral, siendo la sola falta de curiosidad del público pretexto para obstaculizar el proceso del arte.

3.2 La centralidad del cuerpo humano y la esencialidad de las cosas.

Como ya adelantamos, *Cavall al fons* y *El sabater* son obras pertenecientes al corpus de poesía escénica de Brossa o de “*poesía en acción*”, como le gustaba calificarla. *El sabater* fue escrita en 1957 y *Cavall al fons* en 1962, pero no fue hasta el 4 de noviembre de 1982 cuando ambas obras fueron representadas conjuntamente bajo el título de *Brossarium-I* en el teatro de la Sala Villarroel, a dónde Plensa acudió a verlas (*El sabater* había sido estrenada días antes con motivo del XV Festival de Teatro de Sitges).

Se trataba de dos obras muy distintas entre sí con las que se buscaba la aproximación del espectador a las claves del teatro de Brossa, dando buena cuenta de ello tanto la heterogeneidad de sus personajes como la cacofonía de sus voces. *Cavall al fons* tenía un contexto bien definido, trataba sobre un viejo matrimonio de jubilados que el poeta encontró en el año 1960 en un piso del barrio de Gràcia, una barriada obrera de Barcelona. *El sabater*, aun refiriéndose a la realidad concreta de un crimen pasional, tenía una gran carga simbólica y complejidad que lo hacían mucho más abierto a interpretaciones. De cualquier modo, las dos obras contaban con argumentos no muy alejados de la cotidianidad o del contenido de una página de sucesos, pero “*en Brossa l'argument és substituit per la situació; és la poesia allò que provoca l'emotivitat*” (Xavier Fábregas en Fábregas, 1983, 51). En el caso de *El sabater*, este dramatismo procede del simbolismo del telón negro utilizado al final de la obra, en representación de la muerte y en *Cavall al fons*, del discurso final del viejo. Ambas obras “*transmeten una sensació similar: la injustícia. A Cavall al fons, la frustació, la destrucció de la vida d'una generació de guerra, denunciada des de les capes populars (...).* A *El sabater s'universalitza la sensació: hi ha la denuncia de la crualetat de la societat contra l'home, i al capdavall la injustícia de l'amor*” (Fábregas, 1983, 51). De esto se puede deducir que “*el lenguatge brossià descriu una línia de pensament que va des de la societat que li ha tocat de viure fins als temes més universals*” (52), de la misma manera que los personajes brossianos salen de la mediocridad de lo cotidiano, donde la crítica social y hasta la denuncia dan cuenta de las raíces de su compromiso político, para elevarse en un discurso poético. “*Aquí està allò que Joan Brossa té de més autènticament surrealista: la transgressió de la quotidianitat, el trencament dels motlles expressius establerts, el bescanvi de la rutina per la meravella*” (Fábregas, 1983, 52). Esta transgresión de lo material y evidente en busca de lo oculto y trascendente nos dice que Brossa, como afirmara Arthur Terry, lejos de ser un autor hermético indagó profundamente en la cultura popular (Fábregas, 1983, 52).

Para establecer esta mirada profunda, Brossa parte del lenguaje cotidiano, pero lo reinventa y en este proceso: “*els objectes quotidians canvien d'identitat, les entitats abstractes prenen dimensions humans i les correspondències entre subjectes animats i inanimats són constants, fet que proporciona un ritme màgic al discurs escènic*” (Cuadrado Camps, 2001). Sandra Cuadrado Camps ha analizado el uso de metáforas en el teatro de Brossa desde un enfoque de la lingüística cognitiva y concluye que la metáfora creativa es la más usada por Brossa: asociada a otros campos semánticos más allá del lenguaje cotidiano, es a menudo vinculada por los surrealistas al poder del lenguaje para transformar la realidad. Es “*la necessitat d'anar més enllà de la raó com a mètode d'exploració. Brossa mateix ha dit que aquesta dinàmica el mena a mirar la realitat en tant que transformació, i d'aquí neix la creació artística*” (Fábregas, 1893, 52). Así, Cuadrado Camps distingue en primer lugar dos campos léxicos predominantes en una selección de las obras brossianas (entre las que se incluye las que aquí analizamos), aquel relacionado con los elementos naturales y aquel relacionado con las partes del cuerpo humano, estableciendo que los procesos metafóricos que relacionan ambos son los más productivos en Brossa. Por ejemplo,

cuando el personaje de El Amo de *El sabater*, en la escena octava y en medio de todo ese vómito de lenguaje nuevo, dice: “*Els arbres tenen tres mans*” (Brossa, 2014, 86). De esto, Cuadrado Camps deduce que “*L’adopció de nous sentits per a les parts del cos posa de manifest la centralitat del cos humà en la concepció del món*” y entrevé como constante de la poética brossiana un “*desig d’acostament a l’essència dels conceptes mitjançant la reinterpretació semàntica dels mots*” (Cuadrado Camps, 2001), lo que apuntaría además a la posibilidad de una base zen. En segundo lugar, Cuadrado Camps atiende a los procesos metafóricos, que pueden ser de imagen o conceptuales y distingue entre otros tipos aquel en el que el dominio de origen es una entidad abstracta y el dominio de destino es el cuerpo humano. Es decir, las características que definen el cuerpo humano se proyectan en un cuerpo abstracto, como ocurre en la aseveración que el personaje de la Dona hace en *Cortine de Muralles* (1951), otra obra anterior de Brossa: “*L’ànima no té peus, però el sol té una mà d’or*” (Brossa, 1973, 191-192), presentándose aquí el alma con la estructura del cuerpo humano y enfatizando así aún más su condición etérea. Esto, según la lingüista, indica que estas metáforas estarían basadas en el concepto de eterización.

La centralidad del cuerpo humano en la concepción del mundo y la búsqueda de lo esencial asociando su apariencia a formas etéreas son aspectos clave también en la poética de Plensa, que encajaría en su base con la de Brossa. En este ejercicio de abstracción, el escultor considera que “*la cabeza es el resumen de todo el cuerpo*” (Díaz-Guardiola, 2024, párr. 27)-, llegando incluso a afirmar en el escrito con que acompaña una de sus testas más conocidas, *Julia* (2018) en la plaza Colón de Madrid, que “*cada rostro nos representa a todos*” y “*nos pertenece a todos*” (Cortés, 2018, 12). Con estas palabras, expresa un interés profundo que recuerda a Brossa cuando exteriorizaba su idea de patria, “*estimo més la cosa que el símbol, la causa que la bandera, el significat que el gest*” (1988, 220), decía el poeta y da cuenta de que su obra “*es política, no con el significado de mensaje, protesta o reivindicación, sino en el sentido más puro, el de algo que pertenece a la polis, la ciudad*” (Mateu de Ros, 2019, párr. 3).



Figura 41. *Julia* (2018). <https://www.elconfidencial.com/>

Claramente, resulta imposible pensar en *Julia* (2018) o en cualquiera de sus retratos como la reproducción o imitación sin más de una forma exterior, así lo sugiere el símil que en aquel mismo escrito el artista establecía entre rostros, palabras, paisajes y sueños. Creemos que su concepto de representación podría coincidir con el del también escultor Constantin Brancusi, quien consideraba que “*what is real is not the external form, but the essence of things*” (Shanes, 2010, 3), por lo que

“The natural dement of sculpture means allegorical thinking, symbol, sacredness or the search for essences hidden in the material and not the photographic reproduction of external appearances. The sculptor is a thinker and not a photographer of some ridiculous multiform and contradictory appearances” (Shanes, 2010, 5).

Plensa, como buen escultor de ideas, utiliza también con ese fin los materiales, técnicas o tecnologías a su disposición. Así, el proceso seguido para la realización de la recién mencionada *Julia* (2018) u otros muchos de sus retratos, es el de alterar digitalmente las facciones del rostro fotografiado estrechándolas, suavizándolas y, sobre todo, alargándolas. Esto confiere a la pieza una apariencia etérea que se correspondería con el efecto espiritual que Brancusi confesó estar buscando por considerar que la belleza de la escultura no consistía en reproducir una forma física “*but rather in the revealing of something previously invisible*” (Macholz, 2018, párr. 15). Para el escultor rumano, “*the true form ought to suggest infinity*” (Shanes, 2010, 3) y en este concepto de infinitud es donde encontramos una mayor correspondencia con Plensa.



Figura 42. *Endless Column*(1938)
<https://www.instructables.com/>



Figura 43. *Echo* (2011)
<https://jaumeplensa.com/>



Figura 44. *Endless* (2023)
<https://jaumeplensa.com/>

De hecho, la crítica vio en *Echo* (2011), otro de sus retratos y, en concreto, en su “*its thick, abstracted braid*” (Kino, 2011, párr. 4) un “*Plensa’s homenatge to Brancusi’s Endless Column*”, cuya “*jagged and angular geometry, hints at the possibility of infinite repetition*” (Macholz, 2018, párr. 4). Ahora bien, conviene no quedarnos en las formas (como ambos escultores sugieren) y tener en cuenta la advertencia que Plensa nos hace desde esta pieza, la cual remitiría al mito griego de Eco, una oréade o ninfa de la montaña castigada por la diosa Hera a nunca más poder decir sus propias palabras sino a limitarse a repetir la última palabra de las conversaciones con otros: “*en momentos como estos, con tanto ruido mental y confusión (...) Ya no sabemos si lo que decimos es de verdad una idea nuestra o ecos de otros*” (Plensa en Espejo, 2018, párr. 10), nos advierte el escultor.

Con la actitud de ensoñación de sus rostros, Plensa busca fabricar silencio y nos invita a detenernos para encontrar nuestras propias palabras, nuestras propias ideas, nuestra propia verdad. Cabe decir aquí que tanto para Plensa como para Brossa, la verdad es entendida como una dialéctica de contrarios; mientras la verdad absoluta nos habla de la totalidad del mundo, las verdades relativas suponen un entendimiento parcial del mismo y lo constituyen. Es decir, las verdades relativas pertenecen al continuum de la verdad absoluta del mismo modo que una serie infinita está constituida por elementos finitos. En su reciente *Endless* (2023), Plensa pone en valor la diferencia de cada uno de ellos, único modo de que la verdad absoluta responda a la realidad diversa que nos rodea. Situada frente al Raclin Murphy Museum of art de la Universidad de Notre Dame, este pilar de letras procedentes de diferentes alfabetos muestra también esta tendencia hacia un plano superior y honra, esta vez de forma evidente, al escultor rumano, así como a todo aquello que está vivo, abierto e incompleto y, muy particularmente en esta ocasión, al conocimiento, que siempre está en continuo e infinito crecimiento.

En esta contradicción (equiparable a los “*absolutos diversos*” de Haro Ibars que mencionábamos al ocuparnos de la atracción que Plensa sintió por la lectura del *Gárgoris* y *Habidis*), Hegel admitía hallar el motor del mundo que, en su infinitud, es imperfecto y está inacabado: la verdad, nos dicen el poeta y el escultor, no es sino la naturaleza auténtica y huidiza de las cosas-como la belleza en tránsito de las mujeres que Plensa retrata. Entonces, las “*palabras en acción*” de Brossa o las “*imágenes con alma*” de Plensa, nos hablan de una condición no estática sino mutable de todo aquello que nos rodea, residiendo aquí el verdadero poder de la literatura y el arte, “*com un assaig de correspondències i una paràbola oberta a l'inconegut; tancat la corba vol dir estancar-se*” (Brossa, 2013, 442), reivindicaba Brossa.

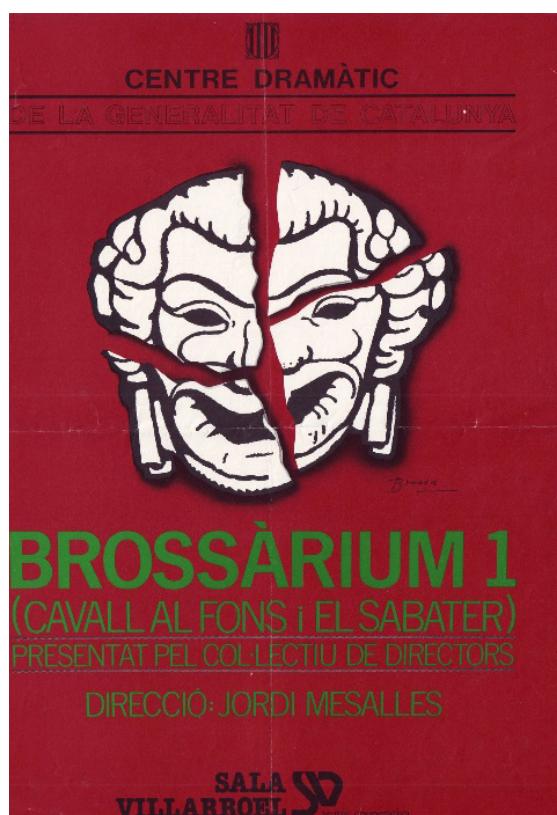


Figura 45. Cartel de *Brossarium-I*. Claudiupuchades. blogspot.com (04/11/2017)

El cartel de *Brossarium-I* y su texto de presentación reflejaban bien esta idea: de un lado, la imagen hecha añicos de una máscara de comedia como aquellas del teatro griego clásico, con una peluca al estilo de la monarquía de Luis XVI, subrayaba la necesidad de romper con las cosas distintivas de tiempos pasados; y de otro lado, el rechazo rotundo de Brossa a “*una forma tancada i conservadora d'entendre la cultura, com és ara voler una cosa per a tots els temps, en comptes d'una cosa per a cada temps o un temps per a cada cosa*” (498). El concepto de cultura como algo vivo y por tanto cambiante compartido por Brossa y Plensa chocaba con el estancamiento cultural de aquellos momentos y el poeta era consciente de la conveniencia de aquella circunstancia para algunos: “*malauradament, però, cada dia esdevé més difícil de neutralitzar l'ambició dels poderosos. Més que mai, la injustícia du la màscara de la legalitat*” (219), se lamentaba. Ante esta evidencia de la instrumentalización de la cultura por el

poder, Brossa no cejaba en su convencimiento de que la cultura es el agua que riega y hace crecer a los pueblos y así lo corroboraba una de las críticas en prensa del momento donde se destacaba cómo la obra brossiana atraía, gustaba, divertía y fascinaba al público:

Seguir diciendo hoy que Brossa no se entiende es un disparate. Yo juraría que cuantos asistieron al estreno del Brossarium-I lo entendieron, es decir, que entendieron lo que quisieron entender luego de penetrar en un mundo abierto en el que la imaginación, la imaginación del poeta Joan Brossa, brilla con luz propia. Lo demás es literatura. (De Sagarra, 1982, párr. 2)

El estreno de *Brossarium-I* había sido un estímulo para la imaginación, algo que había que temer por su gran capacidad de transformar la realidad.

4. *Llibre de vidre* (1982): la posibilidad de “veure-ho tot”.



Figura 46. J. Plensa: *Llibre de vidre* (1982). <https://www.fundacionsunol.org>

Un bastidor de latón forjado sirve de apoyo a dieciséis láminas de vidrio serigrafiadas, en la mitad de ellas se distribuyen las líneas y figuras geométricas correspondientes a ocho composiciones de Jaume Plensa y en la otra mitad, los versos de un poema de Antoni Tàpies Barba. El conjunto resultante, formado por las ocho cristaleras a que dan lugar las distintas hojas combinadas entre sí por pares y articuladas unas con otras, asemeja ser un biombo, sino fuera porque en vez de separar espacios los une. Este “*objeto insólito*”, como más adelante nos lo describirá Brossa, no nos presenta una parte de la realidad ocultando la otra, sino que nos deja verla en su totalidad, pasando ésta a formar parte de la obra. *Llibre de vidre* (1982) nos hace pensar en una puerta al infinito, atravesarla es verlo todo y más allá: unidas por bisagras, cada una de sus hojas es diferente y a la vez reminiscencia de la anterior. Originalmente, un escrito de Joan Brossa prologaba esta obra de Jaume Plensa con Antoni Tàpies Barba, presentada dentro de una caja de madera junto a la justificación de edición firmada por los autores en enero de 1982. La coetaneidad de esta pieza a las cartas que Plensa escribió a Brossa nos permite un oportuno registro visual de la sintonía que hasta aquí hemos ido desvelando entre los dos artistas y, sobre todo, de algunos de los presupuestos artísticos del escultor que pudimos

intuir a través de dichos textos y en relación al contexto político-cultural en que los escribe. Los dos artistas, en su búsqueda y camino de experimentación artística, coincidieron “en el amplio espectro situado entre dos de las posibles declinaciones de la lengua: la palabra y la imagen” (Barenblit, 2019, s.p.) y dicha coincidencia es aquí, además, manifiesta. Inclusive podríamos decir que en la forma porque, aunque tras su salida a Berlín Plensa se alejó formalmente del poeta, lo cierto es que resulta difícil leer este prólogo al *Llibre de vidre* de Plensa escrito por Brossa sin visualizar a un tiempo lo descrito, como si ya estuviéramos adentrándonos en la transparencia de sus hojas. Su análisis nos sirve de cierre a este estudio: así, si durante el mismo pudimos comprobar que el arte de Plensa es resultado de una cultura no subordinada, este ‘libro de vidrio’ es ejemplo perfecto de un arte nuevo que buscaba dar respuesta a una realidad plural invocándolo todo, dejando espacios abiertos y haciendo de la libre relación entre la producción y la recepción de la obra un factor esencial. “Aquí encontramos ya la inminente multiplicidad de niveles que Plensa pretende alcanzar en todas sus obras. En *Llibre de vidre* percibimos las metáforas de toda su producción” (Ahrens, 2003, 40). A continuación, nos detendremos en los tres elementos que lo componen: la presentación del poeta, los dibujos y estructura del escultor y el poema de Tàpies Barba.

4.1 Prólogo de Joan Brossa: “Un libro es un mapa con una escotilla”.

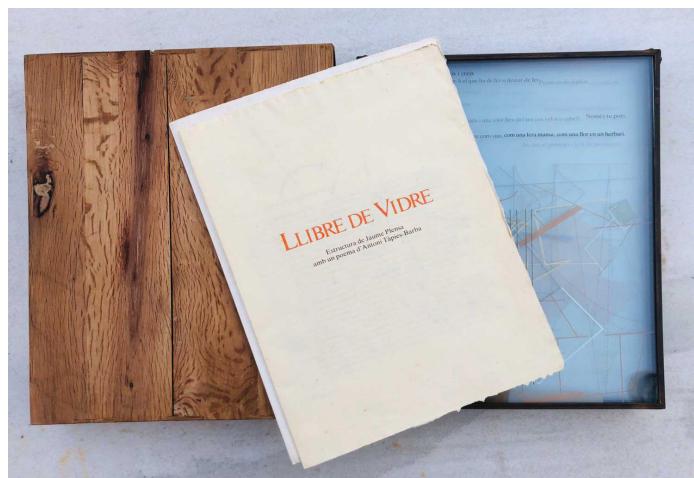


Figura 47. Detalle de la presentación de *Llibre de vidre* (1980)
<https://lanipsebooks.com/artistas/>

PROSA A MODO DE CRÍTICA

Un libro es un mapa con una escotilla. También puede haber sin, pero entonces no es un libro interesante. (Y también se puede tratar de una escotilla sin el mapa, diréis.) La escotilla sube y baja al medio del mapa, que tiene exactamente la medida del país que representa. También puede resultar más pequeño. Pero aquí hablamos de hechos evidentes. Pasemos, pues, al centro. Estamos aquí para ensayar otros medios. Me hace ilusión abrir la portada. Este libro vítreo llega de una tierra joven y, por la clara libertad que necesita, tiene que provocar un combate entre el lector-observador y la invención poética del autor –de los autores-, donde sin embargo negar o afirmar es cerrarse en un callejón sin salida. Comienza la curiosidad en el viaje a través de su cristal que une los caminos sin mudar de ventana ni menguar las notas de sus escaleras. Los versos, escritos adrede, pasan la corriente

al espesor de la cosecha. Huye adelante, por notas que validen el arte conceptual, la aventura del paisaje, y un nuevo sentido, donde el texto no acontece del todo indispensable, se erige en principio. De hecho, no obstante, el soporte concebido por el artista, aunque pesado, no priva de ningún vínculo el mensaje reflejado, que lo mantiene y lo amplía. De un vistazo, atraviese las fronteras todo roto la línea recta usual. Y, como que la felicidad no puede venir de ninguna confusión, el libro deviene una nueva adicción de intercambios entre el que recibe y el que da. Porque, aunque caminéis al azar por la calle, no por eso debéis hablar otra lengua ni por nada se ha de romper el acuerdo entre las cosas. ¿Por qué, entonces, numerar los cajones? ¿Por qué el conjunto y cada parte, las sumas y las restas, han de ser contradictorias? Esta obra de Jaume Plensa con Antoni Tàpies-Barba funde los extremos de una misma línea y crea un sistema de ecos dentro de la certeza lírica que ni los grandes ni los pequeños son incapaces de coger un chorro de agua con las puntas de los dedos.

La configuración de este libro transparente y objeto insólito permite abarcar la totalidad del texto con la estructura plegada, o bien puede optar por tener el libro derecho y desplegado en forma de zigzag; esto da al contenido una profundidad de visión que toma la transparencia de un paisaje submarino, donde flotan los versos más allá de la palabra dicha o escrita.

Diciembre de 1981¹⁷

[Presentación para el *Llibre de vidre*, de Jaume Plensa y Antoni Tàpies-Barba]

(Brossa, 2013, 479-480)

Para Brossa, la realidad se ha de trascender (Bordons, 2008, 31) y ya desde la primera frase de su *Prosa a manera crítica* o prólogo a *Llibre de vidre* (texto al que en adelante nos referiremos como PdeB), obra de Jaume Plensa en la que también participa Antoni Tàpies Barba, el poeta defiende esta pieza (léase la poesía, el arte o la magia) como medio para lograr este fin: “*Un libro es un mapa con una escotilla*” (PdeB). Con esta ingeniosa expresión, Brossa apunta a un medio de representación abierta, así como también a la existencia de dos planos cuando, seguidamente, nos indica que “*la trampilla sube y baja al medio del mapa*” (PdeB). Todo ello está relacionado y este lugar matriz es además sumamente importante. Eudald Tomasa, en un artículo sobre la importancia de los balcones y ventanas en la pintura de Ràfols-Casamada de esos años, advertía cómo estos “*limitan el espacio, crean un eje de simetría entre interior y exterior*”, que es “*punto de confluencia armónica, espacio simbólico*” (Guillamon, 2019, 108). Es decir, el crítico nos “*habla de lo abierto en la acepción que le da Heidegger, como el espacio en el que las cosas se manifiestan esencialmente*” (109), al tiempo que subraya que esa revelación procede de la convergencia, armónica, de dos elementos diferentes, interior y exterior. Es significativo que Brossa identifique este lugar con un *escotilló*, vocablo catalán que puede referirse bien a la trampilla de un navío o a la de un escenario teatral, tratándose en ambos casos de una apertura cuadrada o rectangular, generalmente dispuesta horizontalmente entre dos niveles, uno superior y otro inferior: en el primer caso, permitiría la ventilación y el paso de la luz, además de la entrada y salida de personas mientras que, en el segundo caso, permitiría a los personajes aparecer y desaparecer, así como transformar su vestuario o cambiar los objetos de la escena. Dado el doble sentido utilizado por Brossa

17 Traducción nuestra del prólogo “*Prosa a manera de crítica*” de Joan Brossa a *Llibre de vidre* (1982), versión original en catalán.

para presentarnos *Llibre de vidre* y teniendo en cuenta la dualidad inherente a esta pieza, ambas acepciones podrían servirnos. De lo que no hay duda, es del carácter dinámico e interactivo de este espacio, el cual “*sube y baja al medio del mapa*”, “*provoca un combate entre el lector-spectador y la invención poética del autor –de los autores–*” y “*deviene una nueva adicción de intercambios entre el que recibe y el que da*” (PdeB).

No obstante, y sin desechar la connotación de cambio que nos proporciona la acepción de lo teatral, nos hemos decantado en nuestra traducción por el significado de *escotilló* como ‘escotilla petita que generalment és a popa de l’embarcació’¹⁸. Este término nos remite al ámbito del mar, con el cual Brossa establece una analogía al identificar la profundidad de visión que otorga la estructura de *Llibre de vidre* desplegada con “*la transparencia de un paisaje submarino, donde flotan los versos*” (PdeB), imagen con la que hacía referencia al poema de Tàpies Barba si bien hoy día también podría hacernos pensar en la instalación de Plensa *Talking Continents* (2013). Había en aquella composición poética varias alusiones al mar a través de las “ondas”, el “rompeolas” o las “mareas” y ya desde el primer verso, “el árbol que crece y crece” se hace alusión a esa profundidad y es que, como decía Heraclito “El oscuro”, “también la naturaleza tiende a lo opuesto, y de ello y no de lo idéntico es de donde obtiene el acorde”. El célebre filósofo presocrático asociaba además el cambio con el ciclo del agua, decía “*la mutación es un camino hacia arriba y hacia abajo, y según este se produce el mundo*” (Calderón Berrocal, 2017, 21), unas palabras fácilmente asimilables a la imagen de la “escotilla” que “*sube y baja al medio del mapa*” utilizada por Brossa en su prólogo.

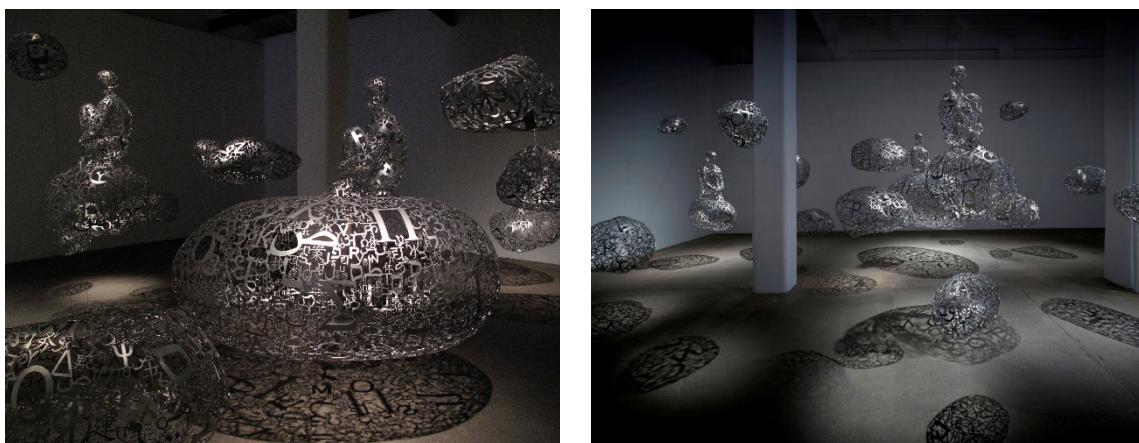


Figura 48. (48.a) y (48.b) *Talking Continents* en Gallerie Lelong & Co, Nueva York, USA (Noviembre 1-diciembre 17, 2013). <https://jaumeplensa.com/>

“*Pasemos, pues, al centro*”, nos invita Brossa, como si atravesáramos una puerta o “*portalada*”, en palabras del poeta, hacia “*un nuevo sentido, donde el texto no acontece del todo indispensable*” (PdeB). No obstante, y antes de que nos adentremos en él, Brossa realiza una serie de digresiones que se alejan del hecho que nos presenta y que, inmediatamente, descarta. Así, si bien en un principio nos dice que “*un libro es un mapa con una escotilla*”, en seguida añade que “*también puede haber sin, pero entonces no es un libro interesante. (Y también se puede tratar de una trampilla sin el mapa, diréis)*”, se adelanta, no queriendo dejarse nada en el tintero. Asimismo, nos dice que “*la trampilla sube y baja al medio del mapa, que tiene exactamente la medida del país que representa*”, pero a continuación añade que “*también puede resultar más pequeño*” y,

18 Definición de *escotilló* en Diccionari.cat <https://www.diccionari.cat/GDLC/escotillo>

finalmente, concluye: “pero aquí hablamos de hechos evidentes” (PdeB). “La constatación del desajuste entre la realidad y el lenguaje, y la extrañeza antes los acontecimientos sociales, es uno de los temas del arte conceptual” (Guillamon, 2019, 58) y estos pequeños incisos de Brossa tendrían la función de hacer que el lector-espectador distinga entre hechos alternativos y hechos evidentes. Victoria Combalía, en *La poética de lo neutro* (1975), señalaba que los artistas conceptuales planteaban “el análisis y la percepción de la realidad, descubrir los hechos y presentarlos, constatar la existencia de las cosas en un determinado espacio/ tiempo” (Combalía en Guillamon, 2019, 58). En ese ejercicio de discernimiento, Brossa desmarca la obra de Plensa de la dinámica preponderante en aquellos años de la Transición, en que “la política cultural se estructuró sobre la paradoja de «los mismos medios para nuevos contenidos»” (Quaggio, 2011, 37) y lo hace con una contundente afirmación: “Estamos aquí para ensayar otros medios” (PdeB).

Llibre de vidre se distancia de la armonía impuesta, perfecta que excluiría cualquier transformación futura, recordemos aquí que para Brossa el arte, la poesía o la magia se han de entender como una necesidad de cambio (Bordons, 2008, 20) y, en su lugar, apuesta por una armonía dinámica que nace de “la clara libertad que necesita”. De ahí que Brossa diga que en la recíproca relación entre lector-espectador y artista, “negar o afirmar es cerrarse en un callejón sin salida”. El libre pensamiento sustituye al pensamiento único, ya que “el azar”, nos dice Brossa, no está reñido con “el acuerdo entre las cosas” (PdeB). En su Discurso de los Juegos Florales, también de aquel año 1982, el poeta renegaba de las clasificaciones por atentar estas contra la diversidad y defendía que “el que dóna valor a una cultura no és l'ortopèdia” (1988, 219) del mismo modo que aquí, nos exhorta: “¿Por qué, entonces, numerar los cajones? ¿Por qué el conjunto y cada parte, las sumas y las restas han de ser contradictorias?” (PdeB). La misma concepción formal de *Llibre de vidre* recoge este sentir puesto que, lejos de ser un medio puro, combina el verbo y la imagen en una escultura que “une los caminos sin mudar de ventana ni menguar las notas de sus escaleras” (PdeB), en clara referencia a su estructura de leporello o libro-acordeón. Inclusive el soporte de la pieza, destaca Brossa, resulta acorde con la idea que esta obra de arte plantea, respeta el mensaje reflejado, “lo mantiene y lo amplia” (PdeB); pudiendo así constatar que ya desde sus inicios Plensa bregaba por aproximar la forma a la idea. La “lectura” de *Libre de vidre* revela lo que está oculto y esta revelación tiene lugar a título individual, tal y como indica el poeta al lector-espectador, “de un vistazo, atraviese las fronteras todo roto la línea recta usual” (PdeB). El devenir desplaza a lo estable, “esta obra de Jaume Plensa con Antoni Tàpies-Barba funde los extremos de una misma línea y crea un sistema de ecos” (PdeB): el punto de fuga en la composición de Plensa, la memoria y los sueños en los versos de Tàpies Barba o la imaginación en el prólogo de Brossa coreografián lo invisible de forma conjunta. Lo intangible como material esencial que da forma al movimiento y vida a las ideas, las emociones y las sensaciones que flotan “más allá de la palabra dicha o escrita” (PdeB).

4.2 Una “estructura de Jaume Plensa”¹⁹: “leporello” o libro-acordeón.

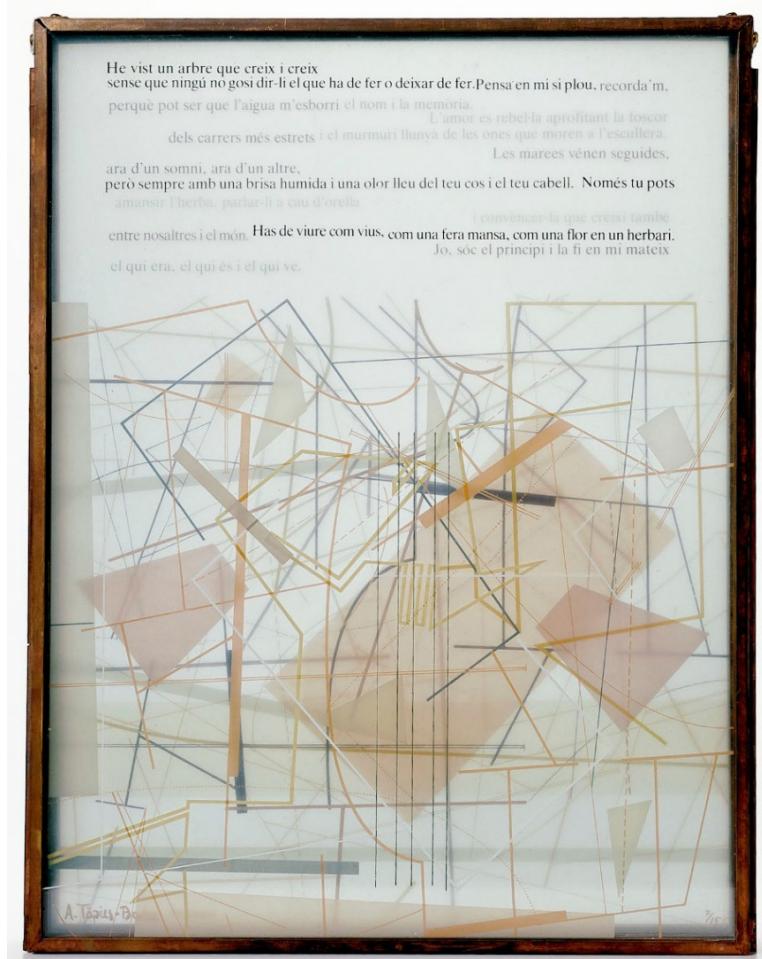


Figura 49. Detalle de la superposición de imágenes en *Llibre de vidre* (1980). <https://jaumeplensa.com>

Como ya hiciera en *Estructures* (1980), Plensa vuelve a presentarnos una “estructura” en *Llibre de vidre* (1982), la cual formalmente deja a la vista los acoplos entre las partes (en este caso, los tornillos que aseguran las láminas de doble hoja y las bisagras que las articulan); mientras que, conceptualmente, incide en la relación existente entre estas y el todo (el libro, configurado apenas por un fino marco que sirve de apoyo a la idea al tiempo que la amplifica). Forma y concepto conjugan dos mundos aparentemente distintos, las imágenes del propio Plensa y las palabras de Tàpies Barba, cuya disparidad no obstante parece fluir en la transparencia total de la pieza: unas y otras se alejan así del contorno que contiene a ambas, es decir, de sus propios límites llegando incluso a interactuar en el mismo centro de la pieza - porque confundirse no sería la palabra correcta, “que la felicidad no puede venir de ninguna confusión” (PdB). En ese caos, también alcanzamos a distinguir algunos triángulos que bien pudieran ser recuerdos de aquellas *Estructures* iniciales. Pero si hay algo que creemos evoca aquella pieza que comentábamos en C1 y la relaciona con su producción posterior, es la libertad dada al lector-pectador a la hora de relacionarse con la pieza y pensar la idea que esta plantea: una “lectura” total y profunda. Así, el lector-pectador puede elegir entre cerrar el libro y abarcar la totalidad del texto o desplegarlo y adentrarse en su profundidad con cada zigzaguedo.

19 Denominación dada a *Llibre de vidre* en su presentación (ver figura 40).

Registrar el deseo del escultor por incluirlo todo ya desde el comienzo de su carrera es importante, pero aún más relevante es poder registrar el recurso utilizado para lograr este objetivo ya desde una etapa tan temprana. Aquella concesión por parte del artista a quien recibe la obra, en el sentido de dárse la oportunidad de participar, pero también en el de validar la representación mental que este pueda hacerse de la misma es un gesto típico en Plensa, el cual, como vamos a ver, guarda una estrecha relación con el lenguaje poético. De hecho, conviene señalar aquí que “*la primera obra en la que introdujo un texto*” (Massó Castilla, 2016, 33) no fue *Sleep No More* (1988) como la crítica ha señalado ya que, si nos atenemos estrictamente al primer registro en que la palabra aparece de forma explícita en su obra, tendríamos que hablar, primero, del poema de Antoni Tàpies Barba en *Llibre de vidre* (1982). Por otro lado, si bien es cierto que es en *Sleep No more* donde el artista extrae por primera vez la palabra de la propia materia de su obra, una plancha de hierro con un fragmento de Macbeth de Shakespeare en relieve, hay que decir que “*Plensa ya trató de atrapar la esquiva esencia literaria en el bellísimo El llibre de vidre (1982)*” (Graell, 2015, párr. 3), tal y como explica el artista:

“Un libro es diferente si lo cogen unas manos u otras. Al pasar página, ¿cómo puede ser que desaparezca el texto si forma parte de ti? Es un tema que me preocupa mucho. Por eso quise hacer el Llibre de vidre, para ver el texto y tu mano al pasar la página y también la mesa, lo que te rodea” (Plensa en Graell, 2015, párr. 3).

Vemos pues como, ya desde sus inicios, Plensa piensa en la realidad más allá de lo visible recurriendo a la literatura y, más específicamente, a la poesía para hacer de su obra no un fin sino un medio desde el cual poder verlo todo. “*Tú tomas una decisión: pasar a través de la poesía*”, nos dirá años más tarde Plensa (Gallardo, 2023, 10:51-10:53) a propósito de *Silent Rain* (2003), una cortina de letras de hierro fundido que podemos atravesar con nuestro propio cuerpo. En *Llibre de vidre* lo hacemos solo con la mirada, pero el concepto es el mismo. De la presencia explícita –e inclusive, física– de la palabra en su escultura apenas si quedará, con el tiempo, su poder evocador: “*Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio*” (Gimferrer, 2006, 388), el silencio poético al que tiende su obra. Pero todo está ahí, como lo estaba ya en este libro de vidrio.

4.3 Poema de Antoni Tàpies Barba: el “árbol que crece y crece”.



Figura 50. Detalle del primer verso del poema original de Antoni Tàpies Barba para *Llibre de vidre* (1982). <https://auctionet.com>

He visto un árbol que crece y crece

Sin que nadie le diga lo que ha de hacer o dejar de hacer. Piensa en mí si llueve, recuérdame porque puede ser que el agua me borre el nombre y la memoria.

El amor se rebela aprovechando la oscuridad de las calles más estrechas y el murmullo lejano de las ondas que mueren en el rompeolas.

Las mareas vienen seguidas

ahora de un sueño, ahora de otro

pero siempre con una brisa húmeda y un olor lleno de tu cuerpo y tu cabello. Solo tú puedes amansar la hierba, hablarle en voz baja

y convencerla que crezca también

Tienes que vivir como vives, como una fiera mansa, como una flor en un herbario.

entre nosotros y el mundo.

Yo soy el principio y el fin en mí mismo

El que era, el que es y el que viene²⁰

Tanto el título de *Llibre de vidre* como el contenido del poema que incorpora, de Antoni Tàpies Barba (al que en adelante nos referiremos como (PdeTB) nos predisponen a la lectura de algo que adquiere las características del vidrio, como lo frágil, transparente, escurridizo o vidrioso. Una mirada vidriosa es aquella que, cubierta de una capa líquida, mira sin enfocarse en un lugar determinado y este enfoque a infinito crea una profundidad de campo extremadamente amplia. En el caso de la estructura de Plensa, como ya antes veíamos, el lector-espectador es libre de mantener el libro cerrado y adoptar un enfoque total, el cual le “permite abarcar la totalidad del texto” o de abrirlo, adoptando un enfoque selectivo que le facilitará una lectura “más allá del texto presentado”. La disposición del poema de Tàpies Barba reta también la lectura tradicional de un texto: la distribución irregular e intencionada de sus versos en la peculiar transparencia de cada página no sigue el desarrollo o duración normal de la línea y, en su lugar, sugiere cierta oscilación, cuyos desplazamientos dejan a la vista los versos que siguen en páginas posteriores. De este modo, con el libro cerrado, leemos nuevos versos sin dejar atrás los anteriores, alcanzando finalmente a ver el poema completo. Tampoco el brillo de la impresión es uniforme como acostumbra, sino que va del negro al gris claro creando un efecto de profundidad más allá de la frontalidad propia de un texto que bien nos podría hacer pensar en un palimpsesto o en las huellas de una escritura anterior que fue borrada: “Piensa en mí si llueve, recuérdame porque puede ser que el agua me borre el nombre y la memoria” (PdeTB). Al desplegarlo, este efecto se intensifica y sus versos dispersos “flotan” (PdeB) en sus hojas, que quedan en zigzag direccionando nuestra lectura hacia el fondo y adquiriendo el texto dimensión y movimiento. El uso de esta expresión por Brossa para referirse a los versos de Tàpies Barba en la obra de Plensa, reitera la analogía que tanto Brossa en su introducción como Tàpies Barba en su poema establecen entre lo que aquí se representa y el “agua”, palabra presente en el poema tal cual y a través de otras como “lluvia”, “ondas”, “rompeolas”, “brisa húmeda” o “mareas”. De ahí que la disposición de los mismos recuerde al avance y retroceso de las olas del mar: lo que es y no es, lo que aparece y desaparece, lo que va y viene. En definitiva, el devenir. Pero aquella expresión, “flotan” (PdeB), también incide en el carácter impreciso de lo que aquí se presenta: lo infráleve.

20 Transcripción y traducción nuestra del poema de Antoni Tàpies Barba a partir del texto serigrafiado en *Llibre de vidre* (1982), de Jaume Plensa. Ver Figura 49 p.92 . Versión original en catalán

Es interesante observar cómo quedan distribuidos los versos de Tàpies Barba en las hojas de *Llibre de vidre* cuando este se despliega, contradiciéndose unos enunciados con otros. Por ejemplo, en la primera lámina, “el árbol que crece y crece” junto a “la fiera mansa” o “la flor en un herbario” y, en la última, correspondiéndose con los anteriores, “amansar la hierba, hablarle en voz baja” (...) “y convencerla que crezca también” (PdeTB). Es justamente en la contradicción que la vida sigue y así “los versos de Tàpies, escritos adrede, pasan la corriente al espesor de la cosecha”, como nos dice Brossa en el prólogo. Siguiendo con esta lectura especular, encontramos que la tensión que surge en la segunda lámina entre las proposiciones “sin que nadie le diga lo que ha de hacer o dejar de hacer”, “sólo tú puedes” y “tienes que vivir como vives” (al que, según la versión y visión total del poema que ofrecía el libro abierto, le seguía “como una fiera mansa, como una flor en un herbario”), se resuelve en la penúltima con el enunciado “el amor se rebela aprovechando la oscuridad de las calles más estrechas y el murmullo lejano de las ondas que mueren en el rompeolas” (PdeTB). Las cuatro láminas centrales están todas ellas relacionadas con el pensamiento, el recuerdo, el olvido y la memoria que se suceden como en vaivenes entre el tú y el yo, el nosotros y frases tan llamativas como “yo soy el principio y el fin en mí mismo” y “el que era, el que es y el que viene” (PdeTB), que denotan totalidad, de modo que la finitud y la infinitud se conjugan como parte de un todo en este poema. Y, en cierta manera, podríamos decir así que el contenido del poema se estructuraría de dentro hacia fuera y que todos esos contrastes serían lo que va nutriendo a ese árbol que crece y crece. “Pensar un árbol es una metáfora que vincula al ser humano con este elemento de la naturaleza que nos acompaña en el devenir de nuestra existencia” (V.M, 2021, párr. 2), dice el también artista José Mª Lillo en cuya reciente exposición, “Las sombras del atocha” (18 septiembre 2024- 24 noviembre 2024, Real Jardín Botánico, Madrid) “cada árbol se construye en un juego de signos gráficos distintos con los que destacar la individualidad del cada uno” (Real Jardín Botánico, 2024, párr. 2).



Figura 51. *Olmo del Caucaso* (2004), José María Lillo. <https://rjb.csic.es/>



Figura 52. *The Heart of Trees V* (2007), Jaume Plensa. <https://jaumeplensa.com/>

Se establece así un juego entre el uno y el todo o la totalidad y sus partes recogido por la mirada secuencial o integradora, según el lector-pectador decida, que el mismo *Llibre de vidre* nos ofrece del poema de Tàpies Barba. En él, se nos habla del amor entre dos,

del espacio “*entre nosotros y el mundo*”, del recuerdo de alguien o de algo, de los sueños que se suceden, de la memoria de lo efímero y de tantas otras cosas, casi imperceptibles, como son la oscuridad, la lejanía o un murmullo. Y así va aumentando una sucesión finita e infinita de casos que conforma, como decimos, el “*arbre que creix i creix*” con que Tàpies Barba abre su poema, con la perspectiva del que mira hacia arriba y jugando con esa idea de trascender más allá. Resulta fácil aquí, pensar en *Heart of Trees* (2007) de Plensa, pieza en la que un día, la representación del rostro del artista desaparecerá en el tronco al que se abraza; en el alma, como nos aclara el escultor (Maisler, 2014, 12:15), del mismo modo que las olas mueren en el rompeolas del poema de Tàpies Barba. Para Duchamp, estos frágiles acontecimientos eran “*la verdadera materia del arte, como un jabón que resbala, un rayo de sol cortando el humo, algo indeterminado y específico a la vez, como la vida misma*” (Barreda, 2005: 343) que, precisamente tras su deceso, John Cage querrá de alguna manera capturar en sus plexigramas, *Not Wanting to Say Anything about Marcel* (1969), en homenaje a su amigo y mentor. Nos encontramos aquí con una obra que bien podría considerarse un antecedente del *Llibre de vidre* de Plensa, no solo por combinar texto y transparencia, sino, sobre todo, por su concepción: dos litografías acompañan a una serie de ocho piezas, consistentes cada una de ellas en ocho paneles de plexiglás serigrafiados y dispuestos paralelamente sobre una base de madera de nogal, en cuyas ranuras se insertaban las distintas láminas de polimetilmetacrilato, lo que permitía distintas combinaciones en cada nueva exhibición. Cage escogió al azar las graffías e imágenes que imprimiría sobre el vidrio, quedando estas en suspensión como en una pecera o archivo de recuerdos, consiguiendo así un efecto de profundidad e ilegibilidad a través de la superposición, así como de la incompleta, no lineal y aleatoria disposición escogida por el compositor en este su primer proyecto visual. Plensa tratará de capturar esta misma idea al elegir el cristal como soporte en *Llibre de vidre*, material que nos permite una lectura total del poema de Tàpies Barba con el libro cerrado o parcial pero más profunda si lo abrimos. Es decir, las notas libres en los plexigramas de Cage o en el libro acordeón de Plensa escapan más allá de los límites de la obra y al mismo tiempo resuenan en ella. Además, aquella descripción de Duchamp encaja a la perfección con la que Brossa hace de esta obra de Plensa con Tàpies Barba, la cual nos dice se desarrolla “*dentro de la certeza lírica que ni los grandes ni los pequeños son incapaces de agarrar un chorro de agua con la punta de los dedos*” (PdeB). El agua que concurre en el escrito de Brossa, en el poema de Tàpies y, por su calidad más característica, la transparencia, también en el vidrio escogido por Plensa será en su producción posterior uno de los elementos más importantes a la hora de concebir sus piezas en el espacio público: baste aquí recordar que fue como inicialmente imaginó *Escullera* (1988); que es un componente fundamental en su obra más emblemática, *The Crown Fountain* (2004); y que vuelve a aparecer en una de sus obras más recientes, *Iris* (2024), realizada por el artista con motivo del Centenario de Telefónica para el distrito de la compañía en Madrid.

La visión diáfana que nos ofrece *Llibre de vidre* aúna distintas propiedades relacionadas con la visión, como son la interpretación visual de lo cierto o nítido y de lo incierto o borroso. Tal es así que, según observa Túa Blesa,

“*en el conjunto, no es nada irrelevante el “He visto” con que comienza el poema, pues ver, condición necesaria del leer, está puesto en juego en este libro y con el ver la posibilidad/ imposibilidad de la lectura, la legibilidad y la ilegibilidad. Y no lo es tampoco el “esborri”, el borrar como metáfora de la acción de hacer ilegible lo que era legible, y, en el mismo sentido, “murmuri”*” (2011, 86)



Figura 53. *Iris* (2024). <https://jaumeplensa.com/>

De esta manera, vemos que Tàpies Barba completa la capacidad sensorial de la visión con alusiones a otras capacidades sensoriales en su poema: junto a la evidencia que plantea el enunciado “*he visto un árbol*” y la posibilidad que subyace al de “*puede ser que el agua me borre el nombre y la memoria*”, aparecen otros mucho más sutiles que el primero como el “*murmullo lejano de las olas*” en referencia al oído, la “*brisa húmeda*” en referencia al tacto o el “*olor lleno de tu cuerpo y tu cabello*” en referencia al olfato (PdeTB). Estos dos últimos enunciados aparecen conectados entre sí por el adverbio “*siempre*” y la conjunción “*y*”, dando lugar así y relacionando todos los elementos presentes en el campo de visión a partir del agua (de las olas, de la brisa) y, en concreto, de su movimiento.

Al inicio, en C1, el agua aparecía como símbolo del estado de las cosas, de lo corrupto o como metáfora del ser y el devenir, de lo puro (y recordemos que la pureza en Plensa no excluye la mezcla). Para el escultor, se trata de un elemento integrador: “*water is the great image of communication. I have never believed that oceans separate us; on the contrary, the oceans unite us. Water is the great public space in permanent movement and transformation*” (Plensa, 2024), afirma Plensa. En un momento en que si relacionamos “*sociedad, cultura y espacio con el devenir de nuestras ciudades*” (Garriz y Schroeder, 2014, 30), podemos concluir que su espacio público está globalmente definido por la exclusión de la diferencia o la búsqueda de “*la comunidad de la semejanza*” que, según Bauman, “*es señal de repliegue, no solo ante el afuera de la otredad, sino también ante el compromiso con el vivaz pero turbulento, involucrado pero engoroso, adentro de la interacción*” (de la Torre, 2015, 502); creemos que merece la pena finalizar con la advertencia que Brossa daba en su discurso de los Juegos Florales -“*Vigilem l'aigua. Un animal domat no esdevé mai cap meravelle*” (1988, 219). La apuesta de Brossa y Plensa es un alegato por la libertad y el cambio, un ejercicio de fe en el ser humano y en su integridad, en su “*materia interior*”²¹, ya en aquellos tiempos en que salir de la miseria moral era lo más prioritario.

21 Título de la reciente exposición de Jaume Plensa en Espacio Fundación Telefónica (octubre 2014-mayo 2025), en la que el artista reflexiona sobre la condición humana y nos habla “del intercambio de la diversidad entre nosotros” (‘Jaume Plensa. Materia interior’, 17 de octubre de 2024, 0:42-0:44).

5. Referencias Bibliográficas

- ABANCA. (s.f.). Jaume Plensa. <https://coleccion.abanca.com/artist/jaume-plensa/>
- Abellán, Joan. (diciembre 1986). Mishima-Sade-Mesalles: un juego de miradas. *El Público*, (7-8). Recuperado de <http://teatro.es/profesionales/jordi-mesalles-jordi-mesalles-i-bisbe-4135/documentos-on-line/revistas>
- Achiaga, Paula. (1 noviembre, 2018). La belleza también puede ser revolucionaria. *El Español- El Cultural*. Recuperado de https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20181101/jaume-plensa-belleza-puede-revolucionaria/349966163_0.html
- ACN. (21.01.2014). S'inaugura el conjunt escultòric '7 Poetes' a Andorra la Vella. *VilaWeb*. Recuperado de <https://www.vilaweb.cat/noticia/4168421/20140121/sinaugura-conjunt-escultoric-7-poetes-jaume-plensa-andorra-vella.html>
- Ahrens, Castern, Ed. (2003). *Jaume Plensa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Ajuntament de Barcelona. (2022). “Nou Barris vuelve a reunir el conjunto escultórico la “Escullera”, de Jaume Plensa” en Distrito de Nou Barris, 30/05/2022. Recuperado de https://ajuntament.barcelona.cat/noubarris/es/noticia/nou-barris-vuelve-a-reunir-el-conjunto-escultorico-el-rompeolas-de-jaume-plensa_1180035
- Andrés Estellés, Vicente. (2004). *Mort i pam, antología poética (tria i introducció*, Carmina Andrés Llorente). Carena editors, Valencia.
- Aláez Serrano, Florentino-Javier. (2016). *El pensamiento religioso de Fernando Sánchez Dragó* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid: Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones]. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/39776/1/T37908.pdf>
- Arija, María J. (2012), *El Bosque de las Transgresiones. Fragmentarismo y Concisión en la obra de Joan Brossa, Nicanor Parra y Jaume Plensa*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Aszyc, Urzula. (2016). *El teatro español durante la transición política: las operaciones de “rescate” y “restitución” o la transformación (¿multiplicación?) de discursos*. *Sociocriticism*, Vol. XXXI, 2. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG). (7-41)
- Bachofen, Johan Jakob. (1988). (Edición de Andrés Ortíz-Osés, Traducción de Begoña Ariño). *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona: Anthropos.
- Barenblit, Ferran. (2018). Cuando las palabras se convierten en acción. En *Poesía Brossa (Catálogo exposición)* (s.p.). Barcelona: MACBA.
- Barreda, Fabiana (2005). “Género y representación: prácticas y políticas de la diferencia” en Jiménez, José (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/ Turner. (326-344)
- Berner, Arturo. (5 dic 2019) La aventura del saber RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-arturo-berned-escultor/5460412/>
- Blesa, Túa. (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Editorial Delirio.
- Bohigas i Guardiola, Oriol. (1986). “Los barrios viejos” y “la periferia” en *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: MOPU. (25-54)

- Bordons, Glòria. (2008). El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino. En G. Bordons (ed.) *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Madrid: Instituto Cervantes. Barcelona: Fundació Joan Brossa. Cuenca: Fundación Antonio Pérez. (15-31)
- Borrelli, Christopher. (2014). "Inside artist Jaume Plensa's giant Millenium Park scultures" en Chicago Tribune, June 17-2014. Recuperado de <https://www.chicagotribune.com/entertainment/chi-jaume-plensa-heads-millennium-park-20140616-column.html>
- Bosch, Tomás. (1980). Estructures, Jaume Plensa i Suñé. 14 de maig al 1 de juny (Catálogo exposición). (s.p.). Barcelona: Espai 10-Fundació Joan Miró.
- Brossa, Joan. (2018). Grandas, Teresa y Romero, Pedro G. (colaboran Roger Bernat, Llorenç Mas, Isabel de Naverán, María Salgado). Poesía Brossa [Catálogo exposición]. Barcelona: MACBA. (Edició a cura de Glòria Bordons. Pròleg de Núria Santamaría). (2014). Poesia escénica IX. L'ofici de viure. Tarragona: Arola Editors.
- (2013) (ed. de Glòria Bordons). Prosa a manera crítica (Prólogo a "Llibre de vidre", de Jaume Plensa). En Prosa completa i textos esparsos. Barcelona: RBA-La Magrana.
- (2012) (Edició a cura de Glòria Bordons). Poesia Escènica III. Mirades sobre l'amor i la vida (1956-1962). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili i Arola Editors.
- (1995) (Trad. de Carlos Vitale). Añafil 2. Madrid: Huerga y Fierro.
- (1988). Discurs per als Jocs Florals de Barcelona 1982. En Poesia i Prosa. València: Edicions Tres i Quatre. (217-222).
- (1987). De la bruixeria blanca. En Anafil: textos esparsos (1971-1986) continuació de Vivàrium. Barcelona: Edicions 62. (133)
- (1973). Poesía Escénica, I (1945-1954). Barcelona: Edicions 62.
- Calderón Berrocal, María del Carmen (2017). De la racionalidad clásica al nuevo paradigma gnoseológico. Tabularium Edit, Vol. 1, Número 4. (5-27)
- Coloquio sobre la marginación del teatro de Joan Brossa. El País, 2 de diciembre de 1982. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/12/02/cultura/407631614_850215.html
- Cortés, Joaquín. (2018). "Julia de Jaume Plensa en la Plaza Colón de Madrid" en revistadearte.com. Recuperado de <https://www.revistadearte.com/2018/12/18/julia-de-jaume-plensa-en-la-plaza-de-colon-de-madrid/>
- Cuadrado Camps, Sandra. (mayo 2001). La creativitat léxica en la poesía escénica de Joan Brossa: Anàlisi dels processos metafòrics. [Simposi Internacional "Joan Brossa o la revolta poètica", 14/05/01-01/06/01]. Journal of Catalan Studies (JOCS). Recuperado de <http://anglo-catalan.org/oldjocs/brossa/articles/cuadrado.html>
- De la Peña, María. (11 noviembre, 2018). Jaume Plensa, el escultor ermitaño. El País – XL Semanal. Recuperado de <https://www.xlsemanal.com/personajes/20181111/jaume-plensa-escultor-crow-fountain-exposicion-espana.html>
- De la Torre, Marina Inés. (2015). Espacio público y colectivo social. Revista Electrónica Nova Scientia 14, Vol. 7 (2). México: Revista de Investigación de la Universidad

- De La Salle Bajío (595-510) Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/ns/v7n14/2007-0705-ns-7-14-00495.pdf>
- De Sagarra, Joan. (24 octubre, 1982). Laboriosa recuperación del teatro de Joan Brossa. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/1982/10/24/cultura/404262006_850215.html
- (6 noviembre, 1982). El Brossarium-I, de Brossa, estímulo para la imaginación. El País. Recuperado en https://elpais.com/diario/1982/11/06/cultura/405385215_850215.html
- Díaz de Quijano, Fernando (11 abril, 2018): “Gimferrer, Pere: aspiro a crear un microclima en el interior del lector” en El Cultural. Recuperado en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20180411/pere-gimferrer-aspiro-crear-microclima-interior-lector/298971879_0.html
- Díaz-Guardiola, Javier. (2024). “Mi voluntad ha sido siempre la de crear puentes entre personas, entre culturas, entre épocas” en TURIA, nº 51. Instituto de Estudios Turolenses. Ayuntamiento de Teruel- Gobierno de Aragón. (pp. 285-300) Recuperado online de https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/jaume-plensa-mi-voluntad-ha-sido-siempre-la-de-crear-puentes-entre-personas-entre-culturas-entre-epocas/
- Domaine de Chaumont- Sur-Loire. Temporada de arte 2022. Patio de la Granja. Jaume Plensa. Recuperado de <https://domaine-chaumont.fr/es/centro-de-arte-y-naturaleza/archivos/temporada-de-arte-de-2022/jaume-plensa>
- Doria, Sergi (5 septiembre 2016). Entrevista: Immensitat i pensament de Jaume Plensa en F. La Revista del Foment: Escriure a Barcelona, Hivern 2015-NÚM. 2146 (64-67). Recuperado en <https://www.foment.com/items/2146-escriure-barcelona/>
- DROUOT. (s.f.). JAUME PLENSA (Barcelona, 1955). “Hombre, III”, 1983. <https://drouot.com/es/l/20251732-jaume-plensa-barcellona-1955-u>
- Escenart Architects. (2014). Wonderland: la última escultura de Jaume Plensa. Recuperado de <https://escenarq.wordpress.com/2014/02/11/wonderland-la-ultima-escultura-de-jaume-plensa/>
- Espejo, Bea. (6 noviembre, 2018). Jaume Plensa: “siempre he sido un extranjero”. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/10/31/babelia/1540980965_091322.html
- Fàbregas, María Rosa. (1983). “Inici de temporada al Centre Dramàtic: BROSSARIUM-I (CAVAL AL FONS I EL SABATER), de Joan Brossa” en SERRAD'OR, any XXV, num. 280, gener 1983. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fanés, Fèlix y Minguet, Joan M. (Editores) (2016). Homenatge a Joan Brossa: doctor honoris causa per la UAB. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Pubcations.
- Franco, Francisco. (30 diciembre, 1969). Discurso de Navidad: Todo está atado y bien atado. Rey Juan Carlos. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bUfl18rCZPM>
- Gabriel y Galán, José Antonio. (20 febrero, 1988). El pacto de silencio. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/1988/02/20/opinion/572310009_850215.html

- Gallardo, José Carlos. (Director). (2023). Informe Semanal- Silencio, Plensa (18/03/23). (Programa de TV). Madrid, RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/informe-semanal/silencio-plensa/6837504/>
- García, Alejandro. (2022). “Barcelona recupera 23 años después el conjunto ‘L’Escullera’ de Jaume Plensa” en El Periódico, 29 de mayo del 2022. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220529/barcelona-bcn-recupera-escullera-jaume-plensa-13726461>
- García Guatas, Manuel. (2012). El arte público, reflejo de la transición política de España. *On The Waterfront*, Vol. 21, March. (41-62)
- García, Fernando. (7 septiembre, 2019). Me obsesiona saber quién soy y hacia dónde voy. Magazine Digital. Recuperado de <http://www.magazinedigital.com/historias/entrevistas/jaume-plensa-me-obsesiona-saber-quien-soy-hacia-donde-voy>
- Garriz, E.J. y Schroeder, R.V. (2014). Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano. Revista Científica Guillermo Ockham 12 (2) (25-30) Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1053/105338606003.pdf>
- Gascó, Fernando. (1987). ¿Curetes o cunetes? Justino XLIV, 4, 1. Gerión. Revista de Historia Antigua, 5. (183-194). Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/GERI/article/view/GERI8787110183A>
- (1986). Gargoris y Habis. La leyenda de los orígenes tartesos. Revista de Estudios Andaluces, 7. (127-146). Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/51719>
- Gimferrer, Pere. (1970). *Els Miralls*. Edicions 62, Barcelona.
- (1988). Espejo, espacio y apariciones (1970-1980). Madrid: Colección Visor de Poesía.
- Ginzburg, Carlo & Udina, Dolors. (2004). Memoria y globalización en Historia, Antropología y Fuentes Orales, Núm. 32 Entre Fábula y Memoria (29-40)
- Grandas, Teresa; Romero, Pedro G.; Altaiò, Vicenç. (19 septiembre, 2017). Poesía Brossa [Rueda de prensa]. Barcelona: MACBA.
- Guillamon, Julià. (2019). La ciudad interrumpida. Barcelona: Anagrama.
- Haro Ibars, Eduardo. (24 marzo, 1979). Espejo para inteligentes. Triunfo, 843. (54-55). Recuperado de <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXIII&num=843&imagen=54&fecha=1979-03-24> (8 septiembre, 1979). Una fábula mágica de España. Triunfo, 867. (42-43). Recuperado de <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXIII&num=867&imagen=42&fecha=1979-09-08>
- Jiménez, José. (2010). Jaume Plensa: la palabra y la materia. Ars Magazine: Revista de Arte y Coleccionismo Nº 7, Año 2010, Julio-Septiembre. Madrid: Ars Revista de Arte y Colección S.L. (104-117)
- Kino, Carol. (2011). Monuments: The Poetry of Dreams. New York Times. May 5, 2011. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2011/05/08/arts/design/jaume-plensa-and-monumental-figurative-sculptures.html>
- MACBA. (s.f.). Jaume Plensa. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/jaume-plensa>

- Macholz, Kaitlin. (2018). How Constantin Brancusi Brazenly Redefined Sculpture. Artsy. June 20, 2018. Recuperado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-in-demand-works-artsy-week-06-17-21>
- Maisler, Martin. (director y guionista). (2014). Blanc sobre Blanc. Capítulo 4: Jaume Plensa –La Bellesa (programa de TV). Barcelona, España: TV3. Recuperado de <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/blanc-sobre-blanc/blanc-sobre-blanc-capitol-4-jaume-plensa-la-bellesa-bellesa-video/5310251/>
- Malraux, André. (mayo 1959). Discurso ante el Acrópolis, para inaugurar “Sonidos y luces”. Atenas: Editorial Sur. Recuperado de <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2007/04/discurso-ante-el-acropolis.html>
- Martí, Lurdes y Peterssen, Mara. (directoras). (2022). La aventura del saber: Arturo Berned, escultor. (Programa de TV). Madrid, España: RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/arturo-berned-escultor/6727508/>
- Mateu de Ros, Rafael. (2019). “El significado de los rostros en Jaume Plensa” en Expansión, 9 de marzo de 2019. (p. 40)
- Molina, Ángela. (2020). “Jaume Plensa: un ‘selfie’ mesiánico” en El País, 1 de octubre de 2020. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/09/29/babelia/1601379455_129854.html
- Narro, Itziar. (15 de noviembre de 2018). “Figuras poéticas en el estudio de Jaume PLENSA” en AD. Recuperado de <https://www.revistaad.es/lugo/articulos/jaume-plensa-estudio-figuras-poeticas/21653>
- Perea, Marga. (2015). “El Alma al Aire” en Tendencias del Mercado del Arte Nº 85. (8-12)
- Picasso, Pablo. (Alfred H Barr, Jr. Ed.). (1946). Pablo Picasso. Forty Years of His Art. New York: The Museum of Modern Art (MoMA).
- Plá, Carlos. (2019). Siete cabezas de Plensa “flotan” en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia en NIUS, 30/06/19. Recuperado de https://www.niusdiario.es/cultura/siete-cabezas-plensa-ciudad-artesciencias_18_2778045226.html
- Plensa, Jaume. (2024). IRIS. <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/iris>
(12 de mayo, 2023). Jaume Plensa [Conferencia de clausura]. I Congreso Internacional Arte y Contexto Social. Facultad de Bellas Artes de la UCM, Madrid, España. <https://www.youtube.com/watch?v=ysfXw1-8icA>
- Jaume Plensa. Materia interior’, una reflexión sobre la condición humana en Fundación Telefónica’. (17 de octubre de 2024). Telemadrid. Recuperado de <https://www.telemadrid.es/programas/telenoticias-1/Jaume-Plensa-Materia-Interior-una-reflexion-sobre-la-condicion-humana-en-Fundacion-Telefonica-2-2716548363--20241017032336.html>
- (1999). “The House of Birds”. Recuperado de <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/the-house-of-birds-1999>
- Pont Ibáñez, Jaume (Ed.). (2001). Surrealismo y literatura en España: Actas del Congreso Internacional Surrealismo y Literatura (Universitat de Lleida, 17-19 de octubre de 2000). Lleida: Editions de la Universitat de Lleida.

- Quaggio, Giulia. (20 de enero de 2011). Política cultural y Transición a la democracia [Sesión: jueves 20 de enero de 2011, 19h]. Seminario de Historia: Dpto. de H^a del Pensamiento y de los Movimientos Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid-Fundación José Ortega y Gasset, Madrid.
- Real Jardín Botánico. (2024). Las sombras del atochal de José María Lillo. Recuperado de <https://rjb.csic.es/evento/las-sombras-del-atochal-de-jose-maria-lillo/>
- Richard Gray Gallery. 2021. Jaume Plensa: Utopia. Frederik Meijer Gardens and Sculpture Park. Recuperado de <https://www.richardgraygallery.com/video/jaume-plensa-utopia>
- Rodríguez, María Inés (Dir.). (2011). Yona Friedman. Arquitectura con la gente, por la gente y para la gente. MUSAC, Barcelona.
- Rodríguez Marcos, Javier. (24 abril 2007). Entrevista: Antonio Gamoneda “La poesía no es literatura” en El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/04/23/cultura/1177279201_850215.html
- Russomanno, Stefano. (29/03/2016). Hector Parra: “el silencio me conecta al todo” en ABC-Cultura. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-silencio-conecta-todo201603291201_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- Sábato, Ernesto. (1982). Narrativa completa. Barcelona: Seix Barral.
- (2004). Sobre héroes y tumbas. Caracas: Biblioteca Ayacucho-Colección clásica, 117.
- Sánchez Dragó, Fernando. (1981). Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España (Vol. I) Madrid: Hiperión.
- Sastre, Ángel. (2022). “El baúl de Plensa en el Born” en La Vanguardia, 02/06/2022. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/participacion/las-fotos-de-los-lectores/20220602/8310934/baul-born.html>
- Segade, Manuel. (2014). Haver fet un lloc on els artistes tinguin dret a equivocar-se: Històries de l’Espai 10 i l’Espai 13 de la Fundació Joan Miró. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Shanes, Eric. (2010). Ideal forms: Bracusi the platonist. Apollo (Vol. 171, Issue 574). Apollo Magazine Ltd. Recuperado de <https://www.thefreelibrary.com/Brancusi+the+platonist%3a+Brancusi+often+said+that+%27only...-a0223598088>
- Suárez, Mercedes. (1996). La América real y la América mágica a través de su literatura. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Shaw, Donald Leslie. (2016). La metáfora del abismo en “Sobre héroes y tumbas” de Sábato. [Comunicación presentada en Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989]. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. (985-991). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-metaphora-del-abismo-en-sobre-heroes-y-tumbas-de-sabato/>
- Siete cabezas “homenajean a la feminidad” en una muestra “mágica” de Plensa en el lago de la Ciutat de les Arts. (26 junio, 2019). El País. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/3684728/0/siete-cabezas-homenajean-feminidad-muestra-magica-plensa-lago-ciutat-les-arts/>

- Stoeber, Michael. (marzo 2006). Transforming Energy. A Conversation with Jaume Plensa. *Sculpture Magazine.* (39-45). Recuperado de <https://jaumeplensa.com/gestorPlensa/Moduls/bibliography/press/pdf/39/2006%20Sculpture%20Magazine.pdf>
- Torelló, Esther. (2024). Mirall de Jaume Plensa: un encuentro de arte y luz. *Lightecture, revista de iluminación arquitectónica.* Recuperado de <https://www.lightecture.com/proyecto/mirall-de-jaume-plensa-un-encuentro-entre-arte-y-luz/>
- Valente, José Ángel. (2006). *Obras Completas I: Poesía y Prosa.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vilches de Frutos, María Francisca. (1983). “La temporada teatral 1982-1983 en España” en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 8. Society of Hispanic and Hispanic-American Studies. Philadelphia, U.S.: Temple University. (143-161)
- V.M. (15 de octubre de 2021). El árbol como metáfora del ser humano. *La Tribuna de Cuenca.* Recuperado de <https://www.latribunadecuenca.es/noticia/zfb5a398-01e2-005b-0658dde0fa9b4f60/202110/el-arbol-como-metáfora-del-ser-humano>
- Zafra, Ignacio. (26 junio, 2017). El mayor conjunto escultórico creado por Plensa, en la Ciudad de las Artes de Valencia. *El País.* Recuperado de https://elpais.com/cca/2019/06/26/valencia/1561578168_070931.html

PLANA FREIXAS, Rocío

Campus Iberus

Universidad de Zaragoza.

Email: Mariadelrociopf2010@hotmail.com

ORCID <https://orcid.org/0009-0002-1744-4612>

Lda. en Filología Hispánica, DEA en Historia del Arte, MA en Literaturas Hispánicas y actual doctoranda del PD Patrimonio, Sociedades y Espacios de Frontera con la tesis “Jaume Plensa: el poder de la palabra en el espacio público”. De 2005-2020 ejerció como profesora de Español como Lengua Extranjera (ELE) en las universidades UWI, Barbados; CMU, Tailandia; Wash U, Estados Unidos; SNU, Corea del Sur; y USIU-A, Kenia. Actualmente, es Profesora Titular de Lengua y Literatura Castellana en el Colegio Montessori Internacional Zaragoza SchoolHouse y Docente- Responsable del Programa de Español como Segunda Lengua (EL2) para inmigrantes Fundación Cruz Blanca, Zaragoza. Su principal interés se desarrolla en la correlación entre cultura, sociedad y espacio.