

Brossa, variacions i varietats

 **Generalitat
de Catalunya**



**TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA**

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 Obra Social "la Caixa"

 Sabadell
Fundació

 ACS
FUNDACION

Benefactors

 Agrolimen

 Coca-Cola

 Cualtis

 Gramona

 LA VANGUARDIA

 3

 CATALUNYA
RÀDIO

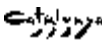
Col·laboradors

 RED
ELECTRICA
DE ESPAÑA

 SOLAN
DE CABRAS

 LACOSTE

 abertis

 Catalunya

 COMSA
CORPORACION

 Port de Barcelona

 M M
MARC MARTÍ

 serunion

 STEREO RENT
Esdeveniments | Serveis audiovisuals

 ESTEVE

 CANDELAS

 el Periódico

 NESTLÉ
CAJA ROJA

 EL PUNT AVUI

 MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

 a
DEFACUT

 RAC 1

Il·lustració de la coberta a partir d'una rajola catalana de mostra del s. XVIII.

Imatges cedides per la Fundació Joan Brossa:

Pàgina 4: Joan Brossa fent malabars amb tres barrets, 1977. Fotògraf: Antoni Bernad.

Pàgina 6: Joan Brossa realitzant una de les seves accions (F) a Rio de Janeiro, 1993.

Fotògraf desconegut.

Impressió: Ediciones Gráficas Rey. DL B 8214-2017 Disseny: Vània Rosell

Índex

Brossa, variacions i varietats	XAVIER ALBERTÍ	5
Joan Brossa sobre el seu teatre	JOAN BROSSA	7
Introducció al teatre de Joan Brossa	XAVIER FÀBREGAS	13
Al voltant de <i>Dau al Set</i>	GLÒRIA BORDONS	18
Strip-tease i teatre irregular	GLÒRIA BORDONS	19
Els déus i els homes	GLÒRIA BORDONS	20
Ser al món l'any 1953	JORDI MARRUGAT	22
Circ, màgia i titelles	JORDI JANÉ	25
La societat i el camí personal	JOHN LONDON	26
Postteatre i teatre de carrer	VÍCTOR MOLINA I FERRAN DORDAL	29
L'ofici de viure	NÚRIA SANTAMARIA	32
Fregolisme o monòlegs de transformació	HÉCTOR MELLINAS	34
Ballets i òperes	XAVIER SERRAT	37



Brossa, variacions i varietats

Si hi ha algú que hagi transformat en profunditat les estructures estètiques de la cultura catalana contemporània, aquest és sens dubte Joan Brossa. El seu llegat depassa de llarg el record més o menys explícit de les seves obres, i afecta directament el nervi de les principals transformacions de l'últim mig segle en la concepció i plasmació dels nous llenguatges creatius.

L'obra de Brossa és una xarxa vastíssima on tots els fils s'entrecreuen sense establir jerarquies entre gèneres ni prioritats estètiques. El seu art es troba sempre en construcció, i és un procés més que no pas un mitjà en si mateix. Les realitats que retrata i critica són sempre múltiples. Es presenten alliberades de les jerarquies amb què els nuclis de «poder» —social, econòmic, cultural— construeixen els seus discursos i les seves prioritats.

Una mirada transversal a l'hora d'acostar-nos a Brossa, que tingui en compte totes les disciplines que va conrear, ens ajudarà a comprendre millor la seva rabiosa actualitat.

Quan obrim alguna de les seves portes a l'atzar, tant ens podem topar amb una sextina d'Arnaut Daniel —el trobador occità famós per l'elitisme del seu «trobar clus»—, com amb alguna manifestació popular de la societat de masses —des de la teatralitat de Pitarra fins a les varietats d'un nou món de l'espectacle, i els seus fregolismes, striptease o jocs de mans.

Així, Brossa assumeix i s'enfronta amb una coherència colossal a les incerteses de la contemporaneïtat, i el seu llegat és sens dubte una de les set meravelles de la cultura catalana, que manté relacions estretíssimes amb una pluralitat de capítols determinants de la nostra identitat cultural, que no sempre han acabat descansant en els nostres panteons nacionals.



Joan Brossa sobre el seu teatre

JOAN BROSSA

«Senyor...». Carta oberta a Martí Farreras amb motiu de la seva crítica de *La jugada a Destino*, desembre de 1960. (Aquesta carta —tramesa en castellà— no va ser publicada. *La jugada* va ser escrita el 1953.) Recollit a *Prosa completa i textos esparsos*, pàg. 235.

Senyor: He llegit el vostre comentari a la representació de la meua obra *La jugada* al teatre de la Societat La Concòrdia, de Cabriels, sota la direcció de Moisès Villèlia. En principi acostumo d'acceptar tots els punts de vista, perquè sóc dels qui creuen que la veritat, posat que existeixi, ha de néixer del diàleg; per això m'estranya tant la vostra posició fetitxista com a *Crític de Teatre*. La vostra crònica em sembla que *ensenya a no veure*, quan la veritable missió de la Crítica (així, de minúscules en amunt) és precisament el contrari. En una crítica autèntica, les opinions personals cal que restin a segon o a tercer terme. Resulta perillós de fiar-se'n gaire, ja que l'Aristarc més atent a qui parla també s'equivoca sovint. Precisament per allò que tenen de subjectives i de pelleringa cal que tendeixi a evitar-les. Però, de fet, *ensenyar a veure* és una tasca no gens fàcil. El crític cal que demostrï sensibilitat i modèstia, una gran amplitud de mires, i que s'interessi per totes les formes de l'art. No es tracta pas de dir m'agrada o no m'agrada, amb més o menys delit. Aquesta actitud equival a adoptar una fórmula suada, impròpia d'un examen crític seriós. D'entrada cal veure-hi clar i comprendre el fet que tenim entre mans. Aquest és el primer graó.

No ha estat així en el nostre cas, quan vós —només citaré una passa en fals— us pregunteu si les frases que formula un personatge, el Creador, al final de l'obra *en un idioma esotèric i pintoresc* eren escrites per a ser compreses o no. Mala arrencada, que n'invalida la resta. Aquesta pregunta ingènua és germana de l'altra: *I això, què vol dir?*, que es fa també l'ingenu espectador de pintura moderna; o d'aquella altra afirmació inefable: *Ja que el món existeix, senyal que algú l'ha fet*. Això si no us trebeu entre aquelles persones que tornen de tot; fet sospitós en el vostre cas, perquè és evident que per a estar de tornada cal haver-se mogut abans. I, a judicar per la vostra crònica, no n'hi ha indicis.

Al teatre, com en tot l'art en general, un crític s'ha de mantenir equitابل davant qualsevol tendència o s'acomoda a una forma negativa d'exercitar el judici. *La jugada* és escrita en un pla, vós la jutgeu, immòbil, des d'un altre, i a la fi us bellugueu i passeu de llarg. El vostre concepte *del dramàtic* m'escamna: em sona a aquell *viure la peripècia* il·lusionista. Oblideu per damunt de tot la veritat teatral en el sentit de l'art. Llibertat contra necessitat. La meua obra té —bé que a vós no us ho sembli— fletxa i rodella, i molta gent del poble amb qui vaig tenir ocasió de parlar les va saber veure. Eren persones sense cap preparació, però amb la vitalitat suficient per a prendre's les coses tal com els són donades. No us penseu: la rodella de la meua obra va disgustar molts d'espectadors i hi va haver discussions, cosa que comprenc molt bé i que accepto complagut. D'això es tracta. El teatre exhala una aura que desvetlla; al revés del futbol, que espesseix.

Dieu que a la sala es respirava *aquest ambient d'aventura i complicitat que sol acompanyar els experiments més atrevits...* i que *«La jugada» va ser ovacionada...* Sens dubte, a vós us passa com als vells adeptes de la sarsuela.

Semblen estar d'acord en allò de *o parir o morir*, però no s'adonen que no poden acceptar una renovació operant del gènere, perquè es veurien privats dels ingredients que en el fons hi cerquen: la falsificació i la carrinclonada. I així els problemes continuen estancats damunt els problemes mateixos. Estic segur que també em fóra d'allò més fàcil de regatejar l'aprovació a la mena de teatre que a vós us deu plaure i que potser fins i tot heu gosat escriure alguna vegada. Com ja he dit, les meves intencions artístiques són unes altres, i el fet de no encertar la perspectiva adequada és culpa vostra, no pas meva. Si conveniu de menjar la sopa amb forquilla sou ben lliure de fer-ho; però després no en culpeu el *maître*. El meu teatre es dirigeix a l'Home, i no pas a un públic que es resigna a la seva mediocritat, i encara menys a un grup d'incondicionals, que això ja ve per torna.

Això sí: estic d'acord amb vós que cal airejar-se sovint. Però guardeu-vos de les calapàndries. Amb tot, veig que quan sortiu a l'estranger porteu el tapaboques fins a les orelles i que tampoc no us descuideu els binocles. A l'estranger, és trist de confessar-ho, venen bones ulleres suggestives que sempre ajuden a mirar i a veure amb nous matisos. A Cabrils, no. Aquí estem al baterell de l'aire. En tot cas, venen nassos curts per a tornar-se més estrafet.

Però ja veig que feu el que podeu i que algun dia el rellotge us marcarà l'hora exacta i funcionarà d'acord amb aquest malfargat però magnífic temps nostre.

Us saluda afectuosament...

JOAN BROSSA

«Brindis per un teatre lliure de debò», text per a l'estrena de *Cavall al fons* i *El sabater* al teatre de la Sala Villarroel, el 4 de novembre de 1982. Recollit a *Prosa completa i textos esparsos*, pàg. 496.

Cobejo flors no lligades i poc crec que el teatre hagi de ser una calaixera plena de musiques. La meva posició singular, dins el nostre món teatral, fa que dubti que sigui un certament sortida meva en aquests moments. Pendent de la recuperació d'*Or i sal*, i amb un espectacle d'il·lusionisme, destinat a Haussou i pensat per al Romea, jo hauria preferit d'esperar. El xoc que en el seu moment va causar *Or i sal*, una obra fora del teatre que assumeix la nostra cultura, fa que em sembli necessari d'intimar avui en la seva trama. ¿O potser els senders de la cultura catalana han de ser d'un sol arbre? El cas és que aquest nou Col·lectiu de Directors, el seu entusiasme, ha fet que jo accepti que la seva proposta passi davant de les altres. Vaig poc al teatre —de tant que m'agrada!—, però el nom de Jordi Mesalles no m'era desconegut entre els joves directors. I el contacte amb ell ha confirmat la meva sospita: aquest xicot sap indicar-vos els centres i bufa d'allò més bé la immobilitat. Si jo fos estranger és ben possible que el meu teatre hagués trobat d'altres dreces entre nosaltres. L'aventura que representa el fet de remoure les aigües quietes del teatre català, amb un autor català contemporani i que parli un llenguatge innovador, em sembla un fet gairebé insòlit. Normalment, quan una obra presenta alguna complexitat, desmoralitza els nostres joves, en lloc d'estimular-los. Les excepcions, les reserven per als autors forans o, si per cas, la butlla i el privilegi recauen en algun papau sacralitzat. Però,

mentrestant, com que un fanalet encès no fa primavera, anem amb les sabates plenes de cendra. Quan una societat no rutlla prou, la primera bitlla que va de corcoll és el teatre. I els problemes rebroten, i la geografia no té relleu. Per tot això regrecio el Col·lectiu de Directors, i especialment Jordi Mesalles, que en unes circumstàncies peculiars i delicades de la nostra recuperació cultural, on les campanes només repiquen gros en funció d'un sol nom, hagin encetat la seva feina amb l'esforç que representa muntar unes obres de poesia escènica que, repeteixo, esdevindrien terra de conreu si jo no fos català; de segur que hauria obert més d'una sorpresa i que seria supervalorada la meua voluntat de remoure el bosc. (El primer poema escènic data del 1944.) També els agraeixo el seu esperit esclaridor, la decisió que han pres de voler les coses clares. De sempre, la meua 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. En una societat en general culturalment «reraguardista», que gira en cercle, algú que avanci en espiral és considerat «avantguardista». I d'aquí arrenquen un seguit de malentesos. Ja comprenc que fer teatre arrossega un reguitzell de problemes que no tenen, per exemple, el pintor i l'escriptor, donats a feines purament individuals. Però ¿per què hem d'oblidar que el dramaturg pot sentir la mateixa necessitat d'evolució, de recerca, que qualsevol altre artista? Aquest plantejament ja hauria de començar a l'escola. Els ressorts del teatre poètic també han de palesar l'impacte de l'aventura contemporània, i la renovació de l'art no exclou per res la del teatre. Pensar altrament és fugir de la Història. Tanmateix, hi ha un enemic que els antiquaris del teatre invoquen sovint: la poca curiositat del públic. Però el fet d'aturar-se damunt aquestes ratlles em sembla una dictadura inútil;

un esgotament així no pot esdevenir una raó de viure; les conseqüències en tots els dominis serien nefastes. El creador té dret a tirar endavant, perquè l'art no avança si algú no l'empeny. Per fer això en una cultura sana hi ha d'haver la possibilitat de posar en joc tota mena de voluntats. Per altra banda, del fet que una obra no pugui ser avaluada del tot, se'n beneficien les patums i els autors mediocres. En resum: la falta de curiositat del públic només serveix de pretext davant uns certs noms. Repasseu els programes i trobareu que, quan el profit s'ajusta a la consigna, es continua insistint. Tot plegat mena 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. I que no vinguin amb l'excusa que ocupar-se d'aquest abisme és fer esquellots a Catalunya; més aviat es tracta d'espargir les nostres boires. Remenar un farcell no vol dir buscar una porta. Em limito a escriure el que pensen centenars de persones d'aquest país. Molts intel·lectuals estan d'acord que tants descuits aviat no tindran remei (allò de «hem tornat a fer tard»), però no mouen la boca per por d'accidentar les relacions amb l'oripell dels manaires. Tanmateix, una manera disgraciosa de salvar el país, com hi ha món! La llegenda dels oripellats intocables és una herència del franquisme. I la mosca continua dins la salsa. Això fa que algunes tendències siguin mantingudes en to més baix i la cultura catalana cedeixi a l'avorriment, com un anell abandonat damunt un piano. Ha escrit algú (potser Oscar Wilde?) que els clàssics d'un país poden ser utilitzats per a obstaculitzar el procés de l'art.

Deixem-nos, doncs, de motlures benamades i xerrameques ditiràmiques i procurem de crear un ambient en què cap valor no resti sense comentari (encara que, és clar, sigui més còmode ignorar una obra que no pas avaluar-la). Pel que fa a

créixer, cal córrer en ajut de la gent que té molt a fer. Acabi de ploure del mateix tro i sobre el mateix fang! El Teatre Obert i el Col·lectiu de Directors han nascut, sembla, per animar de vida pròpia aquest compromís amb l'època. Un esforç lloable al qual em plau de col·laborar perquè avui, com sempre, cal encoratjar els qui surten al mig del camí amb una cosa que ens falta.

Octubre de 1982

JOAN BROSSA

«Una resposta». Resposta a una enquesta sobre la situació actual del teatre català, publicada a *Serra d'Or*, desembre de 1983. Recollit a *Prosa completa i textos esparsos*, pàg. 524.

És ben clar que, per equivocacions que es facin, l'anèmia del franquisme queda endarrera. Comprenc que hi ha dificultats infinites i molts problemes. Cal recuperar els nostres clàssics, d'acord. Però també hem de mirar endavant. I no hi mirem prou. (Fins i tot, sense moure'ns de les recuperacions, molts noms encara resten isolats. ¿Per què tant de Rusiñol i res d'Iglésias o Pitarra, per exemple?) El teatre no s'acaba amb Guimerà i Sagarra o amb autors contemporanis només per cronologia, continuadors de fórmules ja superades. És lògic que un empresari carregui l'accent en la «rendibilitat». Però el teatre del nostre temps, ara com ara, tampoc no té el suport que hauria de tenir per part de les institucions apropiades. Promouen allò que ja es promou fàcilment d'acord amb la rutina del públic. Trobo que plou una mica massa sobre mullat. El teatre modern, a l'inrevés de la pintura, no mereix l'atenció que rep dins el món de la cultura contemporània. ¿On és el teatre alternatiu paral·lel a Miró, al primer Dalí o a Tàpies? I el creador teatral també té dret a investigar. És lògic que, de moment, els resultats sorprenguin el públic. Comprenc que això comporta un risc. Però, a tots els països, l'ajuda oficial l'hauria d'assumir, en bé de la pròpia cultura. El Teatre Obert, espai que en principi era destinat a omplir aquest buit, ha quedat com a parent pobre de la programació oficial, conservadora. Estem d'acord que la modernitat contrasta amb l'arcaisme dels costums i la mentalitat massificada i que les dificultats tècniques desanimen la nostra gent de teatre, en lloc d'estimular-la, sobretot si es tracta d'autors del país (les novetats han de

venir de fora); però aquí és on hauria d'intervenir l'ajuda oficial, perquè no hi ha cultura viva sense afany de transformació i llibertat de creació. Cal eixamplar l'estructura cultural del país perquè hi tinguin cabuda tota mena d'experiències permanents. Hem de fugir de convertir el fet cultural en un fet pairal. I això també és vàlid per al teatre.

Tots els milions que es gasten en representacions «de façana», ¿no serien més útils si es destinaven a crear, d'una vegada, una escola d'art dramàtic d'importància nacional que arraconés el voluntarisme, que desmitifiqués els models convencionals i treballés en profunditat? Potser no resultaria una operació triomfalista, però tanmateix seria d'una eficàcia positiva per al país. Ara com ara, en molts aspectes, la política teatral vigent és la caricatura d'allò que hauria de ser.

Però, en moments d'optimisme, tot això cal considerar-ho com a problemes de creixença...

Setembre de 1983

JOAN BROSSA

«A partir del silenci». Presentació per a l'estrena de *La pregunta perduda o el corral del lleó* al Teatre Romea el 22 de maig de 1985. Recollit a *Prosa completa i textos esparsos*, pàg. 552.

Una mica d'història... Les meves primeres obres (1944) no pretenien altra cosa que estimular el vol de la imaginació creadora, fidel a la veritat que no pot existir l'art teatral sense poesia. Però, mentrestant, el dramaturg que hi ha en mi anava afilant l'eina de la paraula. Tal com un quadre val per ell mateix, àdhuc amb independència d'allò que representa, un espectacle escènic, allunyat d'efectes fàcils, no té per què ser una fotografia física o psicològica, falsejada, a més, per l'estampa naturalista o el moralisme de torn. La nova forma de teatralitat, la vaig portar fins als límits; era el que podríem dir-ne un gènere de teatre-teatre; maldava per buscar una quarta dimensió als poemes. Després vaig anar descobrint les possibilitats del «tema», per a la qual cosa necessitava el testimoni de la «fotografia», encara que concebuda amb molta llibertat en el plantejament. Sobre l'esquema d'uns fets planava la força d'un diàleg com a vehicle de poesia. Les obres, les concebia representades amb gran senzillesa; el xoc s'ha de produir en obrir la boca els personatges. Enraonar a partir del silenci. (Això feia que algú em titllés de surrealista, però el surrealisme es va preocupar molt poc del teatre. Té, això sí, un precursor il·lustre en el transformista Leopoldo Frègoli, el dinamisme del qual va ser lloat per Marinetti.) La meua poesia escènica era plena de llum, però calia anar-li obrint finestres. Ara les escapades a la lírica eren subordinades al destí de cada personatge i no a l'inrevés, tal com passava a la primera etapa. Buscava una relació més justa entre el factor humà i el poètic. *La pregunta perduda o el corral del lleó* pertany de ple a aquest període

(1952). És la vint-i-unena obra que he escrit i participa de totes les experiències de les anteriors. Arrossega la poesia, en lloc d'anar-li al darrera, i el llenguatge revesteix sense por les formes més característiques de la poètica del nostre temps, sense oblidar que avui poetitzar no vol dir disposició per a fer rimes. La humanitat que pugui tenir una minyona que digui: «El sopar està servit» s'ha de barrejar necessàriament amb una «realitat teatral» en el sentit que li dóna Meierhold.

Les experiències que van venir després consistien a tractar una actitud o un conflicte prescindint d'un argument lineal; cada acte presentava una història diferent, resumida en una situació, que l'espectador havia de globalitzar al final de l'obra, com fa, per exemple, amb els temps d'una peça de música. També m'envaneixo d'haver-me avançat als corrents d'obertura a l'expressió parateatral, en el meu teatre irregular i el ballet i d'haver contribuït a revalorar el music-hall, especialment l'strip-tease, la màgia i el transformisme. (Aprofito l'ocasió per a remarcar que molta gent confon el transformisme amb el simple transvestisme. L'actor transformista canvia de vestit i de cara en un girar d'ulls, cosa que li permet d'interpretar ell sol tots els personatges d'una obra, perfectament diferenciats, entrant i sortint contínuament i sense perdre el ritme de l'espectacle. Això fa que aquest gènere insòlit i efectista, creat per Frègoli, tingui un peu a la poesia de l'il·lusionisme.)

Diuen que la nostra societat esdevé, cada dia més, una multitud de solitaris. L'argument de l'obra que veureu avui es pot resumir en allò de «viure és defensar-se» situant l'acció en la família d'un empleat; una gent que pensa en el present només per planejar el futur; no viu sinó que espera viure; el fet és que no són feliços mai. Un sol personatge es destaca perquè lluita per la seva verticalitat contra els condicionaments i la força que el limiten a l'horitzontalitat. Aquest és el

marc. Sovint la societat fa escarafalls per realitats que crea ella mateixa...

Concebo les obres com un procés, i el fet de representar o no, em sembla totalment secundari. Per això, amb aquest criteri i davant el nostre panorama teatral, he preferit de publicar el meu teatre, més que no pas de fer-lo representar. Malauradament, a la nostra cultura, teixida amb tòpics sacralitzats i carrincloneria de gran qualitat, compten els fets i no els perquè: la funció té més importància que el concepte. Això fa que els espectadors entrin en conflicte amb un teatre genuí del nostre temps, però que no els dóna la cultura imperant. D'altra banda, si les obres presenten una certa complexitat, això, que podria ser una provocació, desanima la nostra gent de teatre. Però no hi pot haver veritable cultura sense afany de transformació i llibertat d'acció. La ceba de valorar les novetats només quan vénen de fora converteix la cultura catalana en un fet pairal. La recuperació dels clàssics no ha de privar-nos d'avançar.

Tanmateix denunciar uns defectes no és anar contra Catalunya. Penseu que, encara que aquí estiguem quiets, el món continua giravoltant...

Març de 1985

Introducció al teatre de Joan Brossa

XAVIER FÀBREGAS

«Introducció al teatre de Joan Brossa», pròleg a l'edició de la *Poesia escènica* de Joan Brossa, 1973.

El teatre de Joan Brossa ocupa una extensió de prop de quatre metres de longitud per mig d'amplada. La primera vegada que el vaig veure disposat així al terra d'una cambra, es trobava dins de vuitanta-sis carpetes, una per obra. Les obres, mecanografiades sobre un paper groguenc, eren, en llur majoria, exemplars únics. Els esborranys, manuscrits a llapis, que no he arribat a conèixer, són considerats gairebé indesxifrables pel mateix autor i només han estat conservats fragmentàriament.

Si tenim en compte que *Fregolisme o monòlegs de transformació* aplega trenta títols, el total de les obres dramàtiques escrites per Joan Brossa és de cent dotze. I si afegim les contingudes a *Accions musicals*, *Postteatre*, *Normes de mascarada*, *Troupe* i *Strip-tease* el total se'ns en va a tres-centes vint-i-tres. L'extensió d'aquestes obres és molt desigual, i va des d'una ratlla —*Sord-mut*— a cent quatre holandesos mecanografiats —*Muntanya humana*. Amb tot, el conjunt ens enfronta amb una de les produccions més copioses de la dramàtúrgia catalana, que només pot ésser comparada, pel que fa a la quantitat de lletra escrita, amb la de Frederic Soler, *Apel·les Mestres* o Josep M. de Sagarra. En tot cas els afeccionats a les estadístiques podran fer les mesuracions del cas, els resultats de les quals no m'estranyaria que confirmessin un avantatge clar a favor de la producció brossiana. [...]

Una consideració del teatre de Joan Brossa hauria de tenir en compte també la producció poètica de l'autor, a fi de comparar-la i detectar el paral·lelisme de les incitacions que travessen la seva obra, sigui quin sigui el gènere practicat. Establir l'equivalència entre les recerques brossianes dins el camp del teatre i el camp de la poesia en un moment determinat ens donaria una visió molt més rica i complexa que la que ens pot proporcionar una anàlisi limitada a un d'aquests gèneres. Un altre tema d'investigació, aquest situat en el substrat de l'obra brossiana, consistiria en l'estudi de l'elaboració del llenguatge, ja sigui en la poesia o en el teatre. [...]

Podem afirmar, gairebé sense temor de topar amb cap excepció, que els personatges de Joan Brossa parlen tal com podríem esperar que ho fessin atesos llur educació, llur situació dins la societat, llur caràcter. La conversa dels treballadors i dels camperols, per exemple, està clivellada d'expressions populars; els qui pertanyen als estaments burgesos s'expressen amb un llenguatge més asèptic. I, a la fi, els personatges mítics —els déus de la particular cosmogonia que en més d'una ocasió és exposada per l'autor— parlen d'una manera grandiloqüent i barroca, amb una ben calculada sobrecàrrega d'adjectius.

En alguns casos límit, alguns personatges parlen en llengua manllevada —en castellà sovint—, per tal que quedi més subratllada llur condició i significat.

El que acabem de dir podria fer creure que el teatre de Brossa se sustenta sobre un diàleg naturalista. En absolut. Brossa, a partir d'un lèxic acuradament triat, inicia una elaboració del llenguatge recolzada en les tècniques neosurrealistes. Sovint, la juxtaposició de frases breus, cada una de les quals enclou una imatge —en el real sentit de grafisme, d'objecte visualitzat, que conserva encara la paraula «imatge»— ens il·lumina quant a la seva

particularitat d'una situació o l'estat d'ànim d'un personatge. El panorama general, però, ens el donarà només la suma de les imatges, de la mateixa manera que el conjunt d'una pintura ens el dona la suma de les pinzellades. El que acabem de dir val de manera molt precisa per a la descripció que Brossa ens fa a diverses de les seves obres dels personatges principals de la *commedia dell'arte*: Arlequí, Colombina i Pierrot.

Els problemes que pugui plantejar a l'estudiós el teatre de Brossa tenen l'arrel en el llenguatge. Brossa té cura de les paraules, dels girs, de la sintaxi, que mai no apareixen en el seu teatre d'una manera impremeditada. [...]

Per a una recta comprensió de l'expressió teatral de Joan Brossa, cal tenir present la seva relació amb el món de la pintura. Brossa es mou, des del moment de la seva aparició pública, com un poeta enmig d'artistes plàstics; d'aquesta aparició, ja llunyana, a les seves recents aportacions dins el terreny de la poesia visual hi ha un llarg *curriculum*, mai no interromput, que el relaciona amb la pintura. La seva influència sobre el grup «Dau al Set», del qual sorgiran figures com les d'Antoni Tàpies i Joan Ponç, la seva col·laboració amb Joan Miró, i amb el mateix Antoni Tàpies, són punts destacats dins aquesta trajectòria. Crec que el teatre de Brossa, millor encara que la poesia, ens pot aclarir les causes d'aquests contactes; i que, allora, la facilitat de Brossa per «intervenir» en pintura ens pot ajudar a la bona entesa del seu teatre.

Hom pot afirmar que Brossa posseeix d'allò que el rodeja —des dels objectes quotidians a les realitats intel·lectuals— una imatge visual. I que, en lloc de traduir aquestes imatges visuals, a volums i colors, la qual cosa l'hauria portat al terreny de la plàstica, les tradueix en paraules; i d'ací l'origen dels dos gèneres que preferentment conrea: la poesia i el teatre. De la varietat i la correspondència mútua de les paraules o

frases-imatge en sortirà el món de Joan Brossa concebut com un espectacle. [...]

Del cens de 33 personatges que ens donen les quatre primeres obres, Brossa només gosa arriscar el nom de dos, Marfúrius (*Quiquiribú*) i Amèlia (*El capità*). Els altres només s'atreixe a definir-los segons l'aparença amb la qual els veu: clown, trapezista, policia...; o ni tan sols això: Home Primer, Home Segon, Vell, Dona. Aquesta malfiança, o aquest propòsit de no ingerència en la interioritat, ignorada, dels seus personatges, Brossa la mantindrà gairebé constant en totes les seves obres.

Si deixem de banda *Quiquiribú*, on la desconfiança envers la possibilitat de coneixement es troba encara disfressada d'elements molt diversos, veurem com els mètodes per a arribar a un coneixement de la realitat s'aprimen cada vegada més. Així, a *La barba de cordills o les olles a l'escut*, obra per a marionetes, els personatges s'enfronten amb la impossibilitat de trametre'ns altra cosa que no siguin noms d'objectes, i encara noms d'objectes que els són familiars, com en el cas del Pagès: «Ui! Brocals, garrafes, plats, xicres, orinals de vidre, porrons, tasses velles, olles». A *El capità*, Amèlia s'expressa sense verbs, o sigui, ens transmet només impressions mancades d'acció: «Afaitat, ben pentinat. El vestit sense taques. L'americana cordada. El barret centrat». Potser això és tot el que podem saber amb certesa d'una persona per molt que ens hi esforcem.

Quan assistim a una conversa entre dos personatges constatem que la impossibilitat de comunicació entre ells no es presenta com un problema angoixant; encara que puguin semblar incoherents les al·lusions d'un són recollides per l'altre, el qual, al seu torn, ens remet a noves referències que són copsades pel primer:

CLOWN: L'elegant amb monocle a l'òptic: «No vull pas unes ulleres: vull un monocle per a l'altre ull».

I tu, què diràs?

TRAPEZISTA: L'avi, tot contemplant el cel: «Quina lluna més plena».

El nét: «De què?»

(*Quiquiribú*. Tercera part)

D'altres vegades la comprensió sembla que ens pot venir a través d'un acudit o una endevinalla popular. Ens enganyem, però. Si entre els personatges pot subsistir alguna probabilitat d'entesa, entre nosaltres i els personatges no sembla que n'hi pugui haver cap. Per més que disparem un *flash* sobre la realitat i en puguem copsar unes imatges, no tenim al nostre abast els elements idonis per a poder-los desxifrar.

A *El capità*, Brossa opta per una solució expeditiva: ja que no podem connectar amb allò que succeeix als personatges, serà un d'aquests personatges, la Cambrera, el qui ens ho explicarà. I, en efecte, la Cambrera ens conta una enrevessada història d'amor que no desperta la credibilitat de ningú. Així, si només podem comprendre una història quan ens és contada, resulta que no assolim un coneixement de la història en si, sinó de la recomposició ideal de qui ens la conta, el qual en té forçosament una visió parcial. Això, per tant, no ens eximeix de la nostra anàlisi de la realitat. Una informació semblant, però igualment ineficaç, ens és fornida a *Nocturns encontres* per mitjà del títol, que tot complet diu així: *Nocturns encontres o un milionari està molt mal; una neboda seva, única hereva, presa d'un desengany amorós, el cura amb sol·licitud; els parents del moribund fan tot el possible per desheretar-la i no dubten de recórrer al crim*. Però res d'això no ens podrà ésser comunicat per mitjà del text. [...]

Brossa duu fins al límit el seu escpticisme davant els mètodes de coneixement de la realitat. *Sord-mut* és possiblement l'obra de teatre més curta que mai hagi estat escrita: «Acte únic. Sala blanquinosa. Pausa. Teló.» El que podria semblar un estirabot, és

la conseqüència del rigor de l'autor. L'autor, l'interpret de la realitat, és ja sordmut. De la seva experiència en torna només amb el bagatge d'un espai —la sala— i la impressió d'un color que no s'atreveix a definir amb rotunditat. No ens parla d'una sala blanca sinó, una mica imprecisament, d'una sala blanquinosa. Hem arribat a un *finis terrae*.

A partir d'aquest *finis terrae*, Brossa comença de generar nous mètodes d'investigació. No opera per creixement. Les obres següents centren el mètode investigador en la descomposició, en la fissió dels mots. Debades cercaríem en aquestes obres la referència, abans tan sovintejada, a les contalles i els acudits populars. El sordmut aprèn de parlar de nou, es detura en les lletres, l'obsedeixen les preposicions, assaja de repetir una vegada i l'altra la mateixa paraula com si la caps pogués ésser oberta per cansament:

«De la mà», «L'ombra de la mà», «Una mà», «Mans», «Les mans», «Les mans», «Les mans», «La mà», «Les mans», «La mà pintada», «La mà abandonada». (*La mare màscara*)

O bé:

«El globus de l'ull», «L'ull esquer», «L'ull dret», «Els mateixos ulls», «Passa a l'ull esquer». (*Parafaragamus*)

Els resultats obtinguts en aquesta direcció són mínims i les perspectives d'avançar potser no resulten gaire engrescadores. Brossa, després d'insistir-hi en una vintena d'obres, només en selecciona unes quantes [...], desisteix de fer-hi artiga i assaja un nou experiment. [...]

La realitat transcendent, que per a Brossa és sempre la realitat que ens circumda, si bé escapa de la penetració de la paraula cartesianament construïda, pot ésser escamesa mercès al ritu. Si més no en el ritu hi ha la indagació que

l'home ha fet dels interrogants que el preocupen.

Brossa amb *Els assistents en fila índia...* i *Missal de Caragat* inventa dues cerimònies: els actors en són els oficients mentre que els espectadors n'esdevenen «poble fidel». L'experiència ens interessa per diversos motius: perquè suposa la destrucció de l'escena a la italiana en una data molt reculada —*Els assistents en fila índia...* és del 1948— i representa dins l'obra de l'autor un rebuig del teatre convencional molt més radical del que puguin incloure les obres anteriors. En efecte, *Els assistents en fila índia...* obliga els espectadors a incorporar-se a la dinàmica de l'obra i a col·locar-se entre l'oficiant major, que obra la marxa tot recolzant-se en uns paraigües, i tres personatges que tanquen la comitiva coberts amb màscares i barbes i que dansen a un ritme progressivament accelerat. [...]

Amb *Cortina de muralles* Brossa inicia una nova experiència; en efecte, considera que hi ha uns gèneres tradicionals, un teatre convencional històricament sancionat, i creu que val la pena indagar què poden donar de si. Aquesta indagació ocuparà un lloc preponderant, pel seu embalum, dins el conjunt de la seva obra.

En principi Brossa se sent atret per les formes del melodrama; malgrat que qualifica algunes de les obres d'aquest període com a tragèdies, mentre que d'altres són catalogades com a drames. El que aporta, però, de la seva experiència anterior és el llenguatge i, fins i tot, la construcció del diàleg. Perquè Brossa necessita un llenguatge que expliqui les coses en lloc de descriure-les, per tant, que no sigui extern ni banal. Quan ens deturem en la superfície d'un objecte, en la seva aparença, en la descripció de la forma que arribem a entendre, no és per afany d'eludir la seva veritat, sinó per afany d'encerclar-la, d'evitar que se'ns escapi. Per a aquest propòsit resulta útil la imatgeria surrealista en la qual Brossa

es troba perfectament instal·lat. Així, el llenguatge discorre com una aigua de mina, per sota dels esdeveniments: els penetra i els fertilitza. [...]

Amb *El ganxo* i les obres que segueixen, el teatre de Joan Brossa travessa un moment d'optimisme com no havíem trobat abans ni tornarem a trobar després. Si l'autor explica una història, com succeeix a *Diada de vent*, es tracta d'una història d'amor que es clou amb un final feliç; i una cosa semblant ocorre amb *El circ dels galls* i amb *El bell lloc*, si bé aquí el fil narratiu és molt més tènue.

Però això no és tot; l'alenada vitalista que omple el teatre de Brossa en aquest moment duu l'autor a menysvalorar l'argument, a prescindir-ne. L'argument, sens dubte, el faria avançar pel viaducte de la vida dels personatges, i ja sabem que a la fi de la vida trobaríem l'absurditat, el dolor, la impotència. Brossa substitueix l'argument per la situació. La situació fixa un moment, adquireix sentit amb la presència dels elements lúdics i manca de desenllaç. La felicitat que hom hi assoleix pot semblar indefinida ja que el moment, tancat dins els propis límits, adquireix els trets d'una paròdia d'eternitat.

A *El ganxo*, el personatge que fa de Pròleg surt a contar-nos una complicada història ocorreguda en temps del califa Abenabad; és una història carregada d'episodis, exposada de forma atapeïda, i acabada la qual, l'autor, com si s'hagués desempallegat d'una nosa, ens comunica que ell ja ha complert amb allò que el públic n'esperava, i que això li permetrà de lliurar-se al que veritablement l'interessa, el teatre:

I ara que ja sabem l'argument, anem a prescindir-ne i a adoptar una altra fórmula que faci pensar més en el teatre. Teatre que es governi per les seves pròpies lleis, i que tiri cap a unes altres possibilitats. Què vull?

Tragèdia? Drama? Comèdia? Farsa?
Apa, traieu aquesta estora verda.

Brossa ens desvetlla aquí la seva actitud davant el teatre. L'argument ha estat un recurs pueril per a fer-nos entenedores les coses que ens volia dir. De primer hi ha lluitat, com si temés que li resultaria impenetrable, després no ha tingut inconvenient a trossejar-lo, tot arbitrànt la fórmula de la xarada. Ara ja en pot prescindir perquè ha descobert que el teatre es governa per les seves pròpies lleis i l'argument no passa d'ésser un subterfugi, un vel que mig l'amaga, que l'entela. [...]

La joia de viure, la plenitud de l'instant, cedeixen aviat en el món de l'autor per tal de deixar pas a uns altres neguits. Si l'enfrontament amb l'absurditat del destí humà li féu valorar la transcendència del moment en si com a únic refugi possible de la felicitat, ara l'autor mira entorn i s'adona que hi ha un caramull de circumstàncies socials precises que obstaculitzen a l'home l'assoliment de la felicitat, fins i tot de la felicitat momentània a la qual hauria d'aspirar com a darrer recurs. [...] La causa, en el fons, és una: l'abús de la força. I una la conseqüència: la injustícia. [...]

Una observació atenta dels carreus continguts a l'obra teatral de Joan Brossa ens permetrà d'orientar-nos sobre el particular. El teatre de Brossa, al meu entendre, és subsidiari d'unes formes de viure típicament menestrals i barcelonines, que condicionaren la infantesa de l'escriptor i que ell ha assumit com a pròpies. Així, hi podem rastrejar els costums i les creences de la classe treballadora de la ciutat, la vida comunitària de barri, compartida per totes les famílies que l'habitaven, i alguns dels fets ciutadans que eren objecte de comentari en el període immediatament anterior a la Guerra Civil. La cultura de la classe obrera se'ns apareix, així, definida

amb uns trets positius i impregnada d'un anhel democràtic i republicà; enfront d'aquesta cultura, i com una amenaça del tot exterior, percebem unes forces hostils que dins l'univers brossià prenen concreció en la figura dels eclesiàstics, els militars i els burgesos. La cultura que està per davant dels anhels dels treballadors se'ns apareix una vegada i altra com una maniobra hipòcrita que, en darrer terme, no vacil·larà a usar la força per tal d'abassegar. [...]

Com a dramaturg, Joan Brossa admet la tradició local i intenta d'assimilar els grans autors romàntics i naturalistes, en particular Àngel Guimerà i Ignasi Iglésias. Tanmateix, s'adona que per a romandre fidel a aquesta tradició és necessari innovar, no pas repetir; caminar, no pas ancorar. Se situa, doncs, al marge tant del costumisme pedestre com de l'alta comèdia noucentista, que en els anys de postguerra intentaren, debades, de recuperar posicions.

Brossa es troba amb el gran handicap de no tenir al darrere un precedent acceptable de teatre avantguardista. Els nostres poetes surrealistes de la tercera i la quarta dècada del segle —Joan Salvat-Papasseit, J. V. Foix— no tenen una correspondència dins la dramaturgia. Trobariem algun intent, és clar, de teatre avantguardista a l'inici dels 30, però serien intents aïllats i incapaços de generar un corrent en aquest sentit. El neosurrealisme de Brossa, doncs, n'ha de prescindir; el seu teatre neix de la pròpia frondositat poètica —poesia escènica, l'anomena l'autor— i esdevé, de sobte, el gran representant, únic però divers i polimòrfic, d'una vessant de la nostra literatura que fins ara havia ignorat el teatre.

Al voltant de *Dau al Set*

GLÒRIA BORDONS

Ròleg a l'edició de *Poesia escènica I: Al voltant de Dau al Set* de Joan Brossa. Arola Editors, 2012.

Els inicis del teatre de Brossa se situen en l'any 1944. La primera obra, *El cop desert*, no va ésser inclosa en el *Teatre Complet*, però a les seves entrevistes Brossa sempre la tingué present i la guardava amb cura entre els seus papers. De la mateixa època són obres que després reprendria i revisaria en els anys seixanta, com ara *El gran Fracaroli* (1944-1964), *Quiriquibú* (1945-1962) o *Teatre de carrer* (1945-1962), entre d'altres. Totes tenen en comú el fet de contenir personatges de circ (saltimbanquis, pallassos, trapezistes, ventrílocs, etc.); de desenvolupar accions gairebé de cercavila; d'usar un llenguatge poètic provinent, en molts casos, de les imatges hipnagògiques amb què Brossa havia iniciat la seva carrera poètica; i d'acompanyar uns diàlegs absurds amb una bona dosi d'humor. Segons digué el mateix Brossa, en el seu primer teatre:

Es tractava de portar la problemàtica poètica a l'escena, buscar la setena cara del dau al poema. Les primeres coses de teatre es basaven en el fet de posar uns poemes en escena i afegir-hi unes possibilitats plàstiques que llegits no tenen.¹

[...] Cal tenir en compte que en Brossa la producció teatral es desenvolupa de manera gairebé paral·lela a l'escriptura poètica i que, especialment a partir del període esmentat, agafa embranzida i se situa gairebé per davant de la poesia. D'altra banda, són els anys en què el

poeta comença a escriure el *Postteatre*, «accions espectacle» (1947-1962) i els ballets *Normes de mascarada* (1948-1954). [...]

El teatre escrit durant el període més important de la revista *Dau al Set* (de 1947 a 1950). Es tracta de peces molt curtes, generalment d'un sol acte, en què predomina l'absurd i el joc amb el llenguatge. En general, són un bon reflex de l'esperit d'aquell grup. Moltes d'aquestes peces foren publicades en la mateixa revista (*El crim*, *Nocturns encontres*, *Esquerdes*, *parracs*, *enderrocs esberlant la figura* o *La mare màscara*) i d'altres foren representades tenint com a actors alguns dels membres del grup: és el cas d'*Ahmosis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon*, que, a més, comptà amb Joan Prats com a únic espectador. D'altra banda, es tracta de les primeres obres representades de Brossa. L'any 1951, tant Josep Centelles com Mercedes de l'Aldea dirigiren algunes d'aquestes peces a l'estudi de Santi Suró, al Teatre Olimpo de Barcelona, al domicili del doctor Joan Obiols també a Barcelona, a la casa de Jacint Morera a Matadepera, a les Galeries Laietanes de Barcelona i al Teatre del Cercle de Mataró. Tot això provocà que en aquell temps Brossa fos tingut com un autor essencialment teatral. Com ha escrit Enric Granell: «Es el teatro de Joan Brossa en mucha mayor medida que su poesía el origen del mundo de Dau al Set».²

NOTES

¹ Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona, Editorial Pòrtic, 1971, p. 43.

² Enric Granell, «*Dau al Set*, una conjunción de volcanes desconocidos», dins del catàleg *Dau al Set en el setenta aniversario del primer número de la revista*. Madrid, Ibercaja, 2008, p. 71-79.

Strip-tease i teatre irregular

GLÒRIA BORDONS

Pròleg a l'edició de *Poesia escènica II: Strip-tease i teatre irregular (1966-1967)* de Joan Brossa. Arola Editors, 2012.

Strip-tease i teatre irregular (1966-1967) és un recull de cinquanta-sis peces curtes (setanta-dues, si comptem els diferents números dins d'un títol global com ara «vuit» o «deu números de striptease») que pertanyen a un gènere inusual: l'striptease. Se situa entre un conjunt d'obres de Joan Brossa que Xavier Fàbregas indicà que eren «en els límits del teatre». [...] Tanmateix, podríem estimar-lo com el producte d'una època. Cal recordar que durant el franquisme l'striptease fou un gènere prohibit a l'Estat espanyol i que el primer número que la televisió espanyola va emetre, un cop mort el dictador, fou de Brossa: l'anomenat «Strip-tease català» interpretat per Christa Leem al programa «Mirador» el 1977 (amb la corresponent estisorada de la censura).

Segons el mateix Brossa, la idea li va venir després d'haver vist uns pocs espectacles d'aquest tipus a França i constatar-ne la monotonia i la manca d'originalitat. Com ens indica a l'entrada del llibre, havia assistit escassament a mitja dotzena de sessions de striptease, i va ser a Bordeus on concebé el projecte d'explorar a fons aquest mitjà d'expressió «que encara que no vulguem caracteritza la nostra època». [...]

Els striptease del poeta són, doncs, una barreja de tots els gèneres «accionals» (peces en les quals no hi ha gairebé diàleg i en què l'escriptura és totalment didascàlica) practicats per Brossa, ja que,

a part del transformisme, molts números contenen ballets i accions musicals o bé són simplement una «acció espectacle». N'hi ha força que no són ni «strip-tease», la qual cosa justifica la cua del títol («i teatre irregular»). [...]

També els objectes esdevenen stripteastes a «Uns strip-tease», ja que l'arbre, el quadre i el paraigua inicials perden algun element (fulles, pintura i tela) en el procés. Però el més sorprenent és la presència d'un poema objecte totalment brossià. A «Waterfall» a la primera escena l'acció entra de la manera següent: «Fons grisenc. A terra, quatre ferradures; a l'esquerra, a la part alta de l'escenari, una gàbia amb un ocell». Tot i que molt posterior, hi ha un objecte titulat «Camí d'animals» (1990) on apareixen quatre ferradures tot acompanyant una caixa d'enllustrador. I les gàbies per a ocells també han estat utilitzades per a la realització d'objectes com ara «Crida» (1990). Els transvasaments i les reutilitzacions són habituals en Brossa, de manera que poemes convencionals poden figurar en boca de personatges teatrals o imatges creades per a un escenari poden formar part d'un futur objecte. La seva concepció de la literatura i l'art no li permetia tenir fronteres ni frens de cap tipus. Per aquesta mateixa raó, teatre i cinema també es poden confondre com es fa evident al final de «Divan francès», en què es filma el públic assistent. [...]

Els striptease de Brossa no són, doncs, cap banalitat i es mostren summament treballats en tots els aspectes: contingut, plàstica, moviment, llenguatge poètic, etc. A partir d'un gènere vulgar, el poeta aprofità la convenció del despullament per mostrar que les coses no són el que semblen (com és ben evident al número «Exactament») i que, amb imaginació i poesia, es poden transformar per fer pensar o interrogar l'espectador, produir-li un impacte visual o provocar-li una rialla. Si Brossa havia dit: «Bé que potser rodant pel món hi deu haver, per força algun

poeta de l'strip-tease, fins al present l'autor en desconeix la personalitat i les obres», després de llegir amb atenció *Strip-tease i teatre irregular*, podem afirmar amb convicció que ell és el gran poeta d'aquest peculiar gènere.

Els déus i els homes

GLÒRIA BORDONS

Pròleg a l'edició de *Poesia escènica IV: Els déus i els homes* de Joan Brossa. Arola Editors, 2013.

Dues de les grans obres de Joan Brossa[,] *Or i sal* (1959) i *Calç i rajoles* (1963), [són] dos exemples amb trets temàtics i estilístics comuns, que permeten acostar-nos a un dels dramaturgs catalans més interessants del segle xx, tant pel missatge que ens vol transmetre com per la forma poètica en què ho fa.

Un tret que agermana les dues peces és la presència dels déus i les seves històries, la qual cosa qüestiona, com és habitual en Brossa, el cristianisme i l'església catòlica alhora que demostra que la necessitat espiritual de la humanitat l'ha portada a la creació de mitologies que expliquin l'existència de l'univers i de l'home. [...]

La representació fou un gran fracàs i les crítiques foren terribles. Més endavant, el poeta, ressentit, encara pensava que calia donar una segona oportunitat a aquesta obra. A pesar dels intents, el moment de la recuperació no arribà mai. [...] Potser l'any 1961 era massa aviat per entendre plantejaments tan radicals que no s'han començat a veure fins a èpoques més recents. D'altra banda, Brossa sempre desconcerta. En els moments més distesos, sempre hi ha un personatge que diu una veritat com un temple. Per exemple: «Els homes fan els llibres, però la naturalesa fa les coses». Sense un fil conductor, ens fa pensar en l'essència de la humanitat mentre aparentment ens explica faules estranyes o ens fa somriure per la ingenuïtat dels personatges. Tot això acompanyat d'un llenguatge que ens atrau poèticament,

com observà Joan Obiols arran d'aquesta obra:

Los valores de la obra teatral de Brossa, su riqueza de imágenes, su calidad poética, su fuerza expresiva y su contenido humano y social no pueden en absoluto ser captados sin comprender previamente su lenguaje. Cuando nos introducimos en su mundo todo aparece diáfano y elemental. El esfuerzo semántico es verdaderamente insignificante para tan alto premio.¹

Aquests plantejaments són els mateixos que els de *Calç i rajoles*, de 1963, de la qual Pere Gimferrer ha destacat la frescor i naturalitat del llenguatge, qualitats que, en part, segons el crític, li vénen d'Ignasi Iglésias: ambdós escriptors tenen un sentit molt paral·lel de la llengua, tant pel ritme ràpid i el·líptic dels diàlegs, com per l'ús d'un lèxic planer i viu. És una obra que s'acosta al teatre de costums naturalista pels diàlegs, pel costumisme de les escenes i per la quotidianitat dels personatges. Un cop més, no hi ha un argument central, sinó que ens trobem davant la suma de tres «escenes» costumistes, on, fora de la darrera, bàsicament no passa res. El sentit global és copsa per la suma d'elements aïllats, que només tenen alguns punts en comú. Es presenta com un homenatge a Ignasi Iglésias. Això no és d'estranyar en un avantguardista com ell, ja que, com ha dit Xavier Fàbregas:

Com a dramaturg Joan Brossa admet la tradició local i intenta d'assimilar els grans autors romàntics i naturalistes, en particular Àngel Guimerà i Ignasi Iglésias. Tanmateix, s'adona que per a romandre fidel a aquesta tradició és necessari innovar, no pas repetir; caminar, no pas ancorar.²

Per això farà tota una imitació, a l'escena final de l'obra, de la darrera

escena de *Les garses*, però introduint nous elements poètics i canviant radicalment algun parlament, de manera que l'obra adquireixi una nova intenció.

Des d'un altre punt de vista, l'obra comparteix amb d'altres de l'època una colla de referències al món menestral de la Catalunya de principis de segle. Entre les relacionades per Xavier Fàbregas, hi podem reconèixer: les festes, jocs i tradicions menestrals (com l'enlairament de bombes o el costum de fer bitllet de rifa); les referències a personatges coneguts (que en aquest cas es concreta en la intertextualitat amb Ignasi Iglésias); els espectacles populars (el marit explica un truc de màgia que havia vist: uns nusos en uns mocadors que queden desfets); les al·lusions a Barcelona (és en aquesta ciutat on s'ha d'anar a cobrar el bitllet); les supersticions (que aquí es materialitzen en la història d'un moro que feia bruixeries i en la creença en remeis miraculosos per a la calvície); i la vida quotidiana (present pertot arreu de l'obra, tant en la manera de parlar dels personatges, com en les escenes que transcorren al camp o a la botiga).

Finalment, cal dir que la construcció del llenguatge, suma de realista i poètic, és també un punt que comparteix aquesta obra amb les altres de factura clàssica dels anys cinquanta i seixanta. Obres senzilles en cadascuna de les seves escenes o actes, però complexes d'interpretació i amb un clar i profund sentit poètic. [...] El tercer acte és el que constitueix concretament l'homenatge a Ignasi Iglésias, ja que es tracta d'un autèntic hipotext. Com ha dit Pere Gimferrer: «Es tracta d'un cas de *collage* insòlit dins la història del nostre teatre.» [...]

En el fons, la conclusió de *Calç i rajoles* és la mateixa d'*Or i sal*. En ambdues obres es parla de déus de procedència diferent. Inventats o de cultures reals, el missatge de Brossa és clar: les mitologies poden intentar explicar la nostra existència però no

es poden convertir mai en creences imposades. Al capdavant, ningú no pot estar segur de tenir la veritat:

En el futur, la gota no caurà en un sol costat. Sempre ets al principi, per molt vell que arribis a ser. La veritat és que només podem saber una part de les coses. Fa l'efecte. El món que veus és una manera de pensar. És, realment?

NOTES

¹ J. Obiols, «El teatro de Joan Brossa y la crítica». Vic, *Inquietud Artística* núm. 23 (octubre 1961), p. 6-7.

² Pròleg de X. Fàbregas a J. Brossa, *Teatre complet. Poesia escènica I*, 1945-1954. Barcelona, Edicions 62, 1973, p 50.

Ser al món l'any 1953

JORDI MARRUGAT

Pròleg a l'edició de *Poesia escènica V: Ser al món l'any 1953* de Joan Brossa. Arola Editors, 2013.

L'any 1950 marca un punt d'inflexió en la trajectòria de Brossa. Hi ha consens a assumir-ho i ell mateix ho reconeixia en afirmar que el llibre de poemes *Em va fer Joan Brossa*, escrit aquell any i publicat el següent, «marca un tomb notable»¹. En la mateixa direcció que prengué, és clar, la poesia escènica.

En efecte, després de diverses provatures amb convencions escèniques molt diferents, les peces teatrals escrites per Brossa «al voltant de *Dau al Set*» entre 1945 i 1950, es caracteritzen per una voluntat demolidora.² Eviten l'il·lusionisme —fins al punt que hi ha intervencions metateatrals o *El pas* prescindeix de l'escenari. Els personatges són pensats com titelles i ombres, no com persones —la criada d'*El crim* els descriu com «mànecs d'escombra vestits», *La barba de cordills* és «una comèdia per a marionetes», *He deixat l'aixeta...* pot ser «representada amb putxinel·lis», l'Home 3 de *Nocturns encontres...* afirma que «el cos humà és com un automòbil» i els personatges de *Fi de nocturn* són «ombres» confoses «amb el fons de l'escenari». La llengua és emprada per crear un discurs irracional, litúrgic, esotèric —*Una noia passa les vacances...* i *Les plomes encolades* contenen repeticions màntriques, *Esquerdes*, *parracs*, *enderrocs esberlant la figura* inhabilita la funció representativa de les paraules tot esmicolant-les, i les peces *Ahmosis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon*, *Els assistents en fila índia* i *Missal*

de *Caragat* prenen la forma de rituals màgics. La construcció temàtica i argumental és obertament escarnida —hi abunden crims que parodien les comèdies de lladres o la novel·la policíaca, l'argument fulletonesc que justificaria el títol d'*El capità* apareix explicat per la cambra en un discurs que xoca contra el conjunt de la peça, igual com *Nocturns encontres...* sembla burlar-se del seu llarg i novel·lesc títol, i *Simple anècdota de novel·la* del seu.

La reconducció d'aquestes experimentacions per la voluntat d'introduir en la pròpia obra l'home i les seves condicions de vida històriques, socials, materials, en el camí obert per *Em va fer Joan Brossa*, desembocà en el canvi de 1950. Brossa data a partir de 1951 diverses peces teatrals més extenses que assumeixen certes convencions des de la llibertat guanyada pel treball de demolició previ i per un ús de la llengua no estrictament denotatiu, directe ni il·lusori. Són peces que redescobreixen les possibilitats del tema i l'argument, plantegen conflictes, pensen molts personatges com a persones, empen un llenguatge comunicatiu i s'articulen en estructures d'herència tradicional.³

Les obres brossianes inclouen molt sovint reflexions sobre si mateixes. La primera de les peces teatrals posteriors a 1950, *Cortina de muralles* (1951), formula aquesta nova orientació artística a través de l'Home: «Ja no puc viure més al marge de les coses. Inevitablement se m'acosten. Què? Aquest no és pas un canvi arbitrari; cal, de primer, atribuir-lo a les circumstàncies mateixes». Significativament, és un personatge sense altre nom que Home. I afirma: «Els homes en l'home. La multitud en la unitat. No vull ser el retall d'una imatge, sinó el tot». Aquest és el motiu del darrer acte de *Riu avall* (1952-1955). Els personatges hi plantegen des de perspectives diverses les relacions entre invidiu, col·lectivitat,

pensament, matèria, història i univers, afirmant coses com que el cim de la piràmide «és el lligam que ens uneix a tots, encara que vinguem de bandes diferents». O que «tots formem part d'un gran cor o conjunt». O, amb un sentit marxista: «la història del pa és la història de l'home». O, encara, que «si us priveu de la realitat us priveu de la veritat». La denúncia que fa l'Home de *La sorra i l'acadèmia* (1952) ho rebla: «Vet aquí l'arrel de la misèria: viure només per a nosaltres mateixos».

Aquest serà, a partir d'ara, el gran protagonista del teatre brossià: els homes en l'home, l'home comú en el seu present històric. Ho fa molt evident un títol com *Muntanya humana* (1952). Perquè «el "sentit" de la nostra vida es troba en aquesta vida. Prou que ho veiem. La nostra consciència depèn de la pròpia vida real», afirma el Jove d'*El comte Arnau* (1955). I és que les noves obres es plantegen amb un sentit clarament social a partir de la tensió entre personatge i món, entre la vida i les condicions en què ens ha estat donada —diu *La xarxa* (1953). S'ambienten en circumstàncies ruïnoses, bèl·liques, opressores, conflictives, pobres, mercantilistes, que afecten profundament individu i col·lectivat. Però l'amor hi és la gran força salvadora. En el que serà una constant brossiana, els enamorats —com els dels duos de les òperes de Wagner, es diguin Tristany i Isolde o Siegmund i Sieglinde— es reconeixen l'un en l'altre, esdevenen unitat inseparable. [...] Contra aquest amor, contra tot individu, contra la vida digna i la llibertat, s'erigeixen els poders econòmics, la violència institucional, l'engany religiós o literari, la imposició ideològica, les velles jerarquies, i els costums, convencions i estructures que mantenen l'ordre establert. «Dogmes i credos també em turmenten», afirma l'Home de *Cortina de muralles*. [...]

Aquest, doncs, és ja un altre teatre, profundament lligat a les circumstàncies

del moment en què neix. Brossa ho explicà amb motiu de les estrenes de *La xarxa* (1954) i *La pregunta perduda o el corral del lleó* (1985):⁴

De mica en mica vaig anar considerant les enormes possibilitats del “tema”, que jo havia vist tantes vegades desfigurat per multitud de cadàvers il·lustres. El meu teatre era ple de llum, però li feien falta finestres. Paral·lelament la nova poesia palesava cada dia amb major força l'impacte de la realitat del nostre temps. Vaig aconseguir per fi ajustar les situacions. Crec que els espectadors que van acudir a l'última representació (*La xarxa*) i que coneixien les meves obres anteriors, van poder observar clarament la meva evolució —dins, és clar, del meu propi estil—: innumerables finestres obertes en les esclatxes apropiades. Actualment, les meves escapades a la lírica se subordinen al destí individual de cada personatge, i no al revés, com succeïa en primeres temptatives. En la meua empresa, ara cerco una relació més justa entre els factors teatrals, humans i poètics.

a J. Brossa, *Teatre complet I. Poesia escènica 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 19-22). Pere Gimferrer el remarcà en la ressenya d'aquest llibre («El teatro de Joan Brossa». *Destino*, núm. 1899, 23-2-1974, p. 33). Posteriorment fou estudiat per Glòria Bordons (*Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 90-96), Eduard Planes (*La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i experimentació Teatral, 2002, p. 304-333) i Jordi Marrugat (*El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola, 2009, p. 152-172). Vegeu aquests tres llibres per a una visió de conjunt del teatre brossià que inclou lectures de les tres obres que recollim avui.

⁴ Vegeu: J. Coll, «De cámara y minorías». *Destino*, núm. 906, 18-12-1954, p. 40-41; J. Brossa, «A partir del silenci», dins *Prosa completa i textos esparsos*, edició de Glòria Bordons, Barcelona: RBA La Magrana, 2013, p. 552-554. La citació que segueix prové de les declaracions de Brossa incloses en l'article de 1954.

NOTES

¹ J. Coca, *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992, p. 40. Vegeu una lectura d'aquest llibre a: J. M. Balaguer, «“Em va fer Joan Brossa”, quin compromís!», dins *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 47-60.

² Recollides i estudiades per Glòria Bordons al primer volum d'aquesta edició del teatre complet de Brossa: *Poesia escènica I: al voltant de Dau al Set*, Tarragona: Arola, 2012.

³ Aquest canvi fou exposat pel mateix Brossa en diverses ocasions. Xavier Fàbregas l'indicà en el pròleg al primer volum del teatre complet de l'autor, que recollia les peces en què es produeix («Joan Brossa en terra de meravelles», introducció

Circ, màgia i titelles

JORDI JANÉ

«Singular escena irregular», pròleg a l'edició de *Poesia escènica VI: Circ, màgia i titelles* de Joan Brossa. Arola Editors, 2014.

En absoluta coherència amb la seva concepció global de l'art, la poesia escènica de Brossa metaforitza la realitat servint-se d'aquelles arts que el noucentisme d'avui encara voldria *menors* i, invocant Fregoli, Brecht i Meierhold, el poeta malda per instal·lar-les «al primer pis de les arts escèniques». [...] Tot obrint-hi —i obrint-los— nous camins expressius i estètics, Brossa eleva aquestes arts a la categoria de «l'altre peu del teatre català», les entronca en la tradició escènica del país i, doncs, les ancora en la tradició escènica europea talment una càrrega de profunditat d'explosió imprevisible.

Enguany fa set dècades que el dramaturg català més prolífic del segle xx va superar —molt «per damunt de l'arc iris» i sense «badar-se la crisma»— les hibridacions, transversalitats i altres sinonímies de la sopa d'all descobertes per alguns *moderns* del segle xxi. Brossa es va distanciar ja de bon començament de la literatura dramàtica a l'ús per treballar en el molt més fèrtil concepte d'escriptura escènica i, alhora, moure's en el que avui els francesos anomenen *dramatúrgies plurals*, tot plantejant situacions de promiscua convivència entre un gavadal heterogeni de figures escèniques parateatral, personatges extrets de la realitat quotidiana i elements literaris, mitològics o simplement imaginaris, en una libèrrima barreja de tècniques, gèneres i situacions

capaç d'encalçar (i potser superar?) la cinematogràfica bogeria del seu admirat Federico Fellini. [...]

He sentit a dir molt sovint que en teatre ja està tot inventat. Recullo el tòpic per fer notar que, entre el segon i el tercer quadre d'*El cop desert*, Brossa utilitza el recurs d'invertir virtualment la posició del públic respecte l'escenari («*Escenografia del segon quadre, invertida. L'espectador ha passat del davant al darrera*»). El recurs no deu ser un invent de Brossa —les arts escèniques solen fer passar com a novetat idees i solucions de sempre—, però el fet que posteriorment s'hagi utilitzat tan sovint¹ avala tant la intuïció com l'ofici del dramaturg Brossa. [...]

Joan Brossa tenia una flaca pels titelles que li venia de menut, de quan veia actuar Ezequiel Vigués 'Didó'. Els textos que molts anys més tard dedicaria a grups renovadors com Putxinel·lis Claca i Titelles Marduix, la madura reflexió sobre l'espectacle *Mori el Merma* de Claca Teatre i Joan Miró² o el seu suport a l'aventura del Teatre Malic són molt indicatius de la devoció de Brossa per aquesta modalitat teatral. [...]

A més dels seus tres reis mags particulars (Robert-Houdin, Méliès i Fregoli), Brossa va tenir dos mags escènics de capçalera, un de clàssic (Li-Chang) i un de contemporani (Hausson, a qui considerava el més complet dels mags catalans i amb qui va emprendre un seguit de creacions que han dignificat i propulsat l'il·lusióisme). [...]

Si Marcel Marceau va establir una gramàtica del mim, Brossa va treballar amb metàfores sobre temes, objectes i conceptes tremendament quotidians —i, doncs, absolutament universals. Però entenguem-nos: Brossa construeix les seves metàfores des d'una visió del món estrictament pròpia i personal —encara que, per comprendre-les, només calguin «unes ulleres sense vidres». [...]

És una llàstima que el nostre circ contemporani no hagi pogut treballar amb un creador que vivia «en el seu temps», operava amb «metàfores sobre la vida» i a qui la catalanitat li venia «de les plantes dels peus». Com va fer amb Hausson, Pep Bou, Carles Santos, Christa Leem i tants altres, el circ català n'hauria rebut una riquíssima capacitat d'abstracció poètica i una sòlida connexió amb el substrat cultural propi. Un parell de coses que, francament, ens fan molta falta. [...]

Em fa tot l'efecte que la poesia escènica de Joan Brossa ha generat més escrits, teories i especulacions que no pas posades en pista o en escena. *Poq'anem pà bé*, que diuen a Olot. Avui que ja forma part de la nostra tradició escènica, vull recordar que Brossa sostenia que, per a un artista, la tradició no pot ser mai una herència si primer no és una conquesta. Vagi, doncs, una viva, entusiasta exhortació a actors, directores, mims, comedians, circaires, il·lusionistes, ballarins i saltimbanquis perquè es llancin a la conquesta d'aquesta herència, *s'embrossin* profundament i escampin als vuit vents del món l'esperit i la poesia escènica del president de la República de la Il·lusió.

NOTES

¹ Se n'han servit, entre d'altres, l'il·lusionista badaloní Li-Chang a la revista màgica *El dragón de Oro* (Teatre Español, 1952), Michael Frayn a *Noises Off* (estrenada el 1982 a Londres, es presentà a Barcelona amb el títol *Pel davant i pel darrere* el 1985, 1995, 2002 i 2010), i La Cubana (*Una nit d'òpera*, Barcelona, Teatre Tívoli, 2001).

² Glòria Bordonas ha recollit aquests tres textos a *Joan Brossa: Prosa completa i textos esparsos* (Barcelona: RBA La Magrana, 2013), p. 290-291, 481 i 725-727.

La societat i el camí personal

JOHN LONDON

«La societat i el camí personal: tres obres per estrenar», pròleg a l'edició de *Poesia escènica VII: La societat i el camí personal* de Joan Brossa. Arola Editors, 2014.

Allò que dóna una visió concreta a [les obres *El camí*, *El ventríloc* i *Ja hi tinc un peu!*] és, potser, el fet que estan arrelades en altres aspectes de l'obra (i la vida) de Brossa. Al segon acte d'*El camí* l'Empleat narra una escena autobiogràfica de guerra («Amb el fusell jo era al meu lloc. [...]»), inspirada sense dubte en les experiències de Brossa durant la Guerra Civil. El poeta parlà dels mateixos moments a les seves memòries, i en féu una narració en vers a *30 Divisió* (el 1950).¹ [...] A *Ja hi tinc un peu!* Brossa investiga la tradició teatral —en aquest cas el sànet— que ja havia absorbit com a espectador: quan esmentava aquesta tradició en entrevistes, Brossa cità precisament la frase del títol com a frase familiar.²

Tanmateix, aquests vincles no impliquen una transferència simplificada del material literari i biogràfic. Les obres no segueixen cap línia establerta i, per això, exigeixen un públic atent i sensible. [...] Certes característiques que les tres obres tenen en comú clarifiquen la seva perspectiva. La idea d'un camí no es troba només al títol de l'obra epònima, sinó dins el diàleg. Diu l'Empleat: «Per què el camí que condueix al meu jo profund ha de passar per Déu, i el que condueix a Déu pel meu jo profund?» El *Ventríloc* expressa una visió igualment íntima quan parla de «tot el camí» que «es fa possible». Si la Mare diu al Quimet

«Que l'equilibri de la lluna et digui el camí» al primer acte de *Ja hi tinc un peu!*, és un camí que el tornarà a Carme per a qui està destinat. (Així Quimet ens recorda el significat turc de *kismet* que és «destí».) I el camí entre els «tres camins» que els fills (del segon acte) han de seguir és el sender del jardí i, al capdavant, del seu destí sentimental.

Per descomptat, s'ha de seguir el camí de la voluntat personal, no dels manaments de la societat. Sobretot si ets dona. [...] Cal dir que el poder econòmic juga un paper crucial en l'intent de deformar el desig natural. [...] Aquestes reflexions sobre jocs de poder formen part de la visió general de les obres brossianes dels anys cinquanta que tendeixen a plantejar-se, amb un sentit clarament social, a partir de la tensió entre personatge i món.³ Es pot identificar, fins i tot, una actitud crítica de resistència política en la boca d'uns personatges. «El poble és l'ase que guien [els juristes] tot pensant», diu la Noia d'*El camí*, com si fos un comentari sobre el funcionament del franquisme. Qualsevol oposició contra la dignitat humana sembla injusta; com Rosa diu a David al primer acte d'*El ventríloc* en una frase que devia tenir fortes resonàncies polítiques: «Tota autoritat és deficient i em deixa d'inspirar respecte.» Al tercer acte de *Ja hi tinc un peu!*, Ramon pregunta, en un debat amb Senyor Ramon: «¿i quan l'Estat s'obliga a satisfer els interessos, però sense obligar-se a tornar el capital?» El Senyor Ramon li respon que llavors «serà deute perpetu», però Antoni, el fill de Ramon, ja ha donat una altra resposta implícita abans, al mateix acte: «Societat és una reunió d'homes amb el fi d'ajudar-se mútuament i assolir llur objecte damunt la Terra.» Després de tot, «L'home és l'única prova de l'home», com diu el Ventríloc. No hi ha raons per perdre's en especulacions inútils ni imposicions religioses. L'Empleat d'*El camí* ho veu clar: «Tot indica que Déu, ben mirades

les coses, és la deïficació de l'home, que es projecta ell mateix en una figura imaginada.»

Mentre que les referències al present històric són més aviat indirectes a les dues obres escrites el 1953, el primer i el tercer actes de *Ja hi tinc un peu!* ens situen concretament a Barcelona. [...] Aquesta contextualització ens dóna a entendre que la frivolitat òbvia del sàinet amaga una vigència més pregona; cada connotació del control i de l'engany hi és pertinent. [...]

Nogensmenys, el compromís social no ha de limitar-se a un únic context històric ni de bandejar l'essència del teatre. Com Brossa va dir, durant l'agonia del franquisme, «Jo no he cregut mai en un teatre de circumstàncies».⁴ Explicava així la seva estètica: «Para mí el naturalismo es la decadencia, la falta de imaginación.»⁵ Per això, les diverses formes d'espectacle —i d'espectacularitat— intensifiquen l'experiència teatral i estimulen la nostra imaginació. A *El camí* es tracta de la pantomima del primer acte, les al·lusions cinematogràfiques del segon acte i la barraca de fira del tercer acte.⁶ A *El ventríloc* veiem els coloms de la Mare i escoltem el Ninot de Roger. «Se m'ha dormit un peu» repeteix el Ninot, però el seu peu mai no ha estat viu. I a *Ja hi tinc un peu!* hi intervenen elements del circ i de la cultura popular: l'Acròbata, els Pallassos i els Ballarins del primer acte i els fanalets de paper i la bomba de paper del tercer acte. Aquestes experiències, sovint metateatral, no han de considerar-se cap distracció desconnectada sinó una part integral de les obres que tenen el mateix valor que el diàleg (de vegades es localitzen dins el diàleg); directament o indirectament, aconsegueixen precisar els personatges i l'objectiu de les accions.

A més a més, el diàleg tampoc correspon a un territori que es pot reconèixer fàcilment. Hi intervenen imatges poètiques (sobretot quan parlen

els amants), (auto-)interrupcions, frases fetes i canvis abruptes de tema. El públic sovint hi perd el fil del discurs, però els personatges no semblen desorientats. Com assenyala Amadeu Viana, en un estudi innovador, de vegades les frases «ens semblen metàfores [...] perquè no tenim indicis de rellevància directa amb els enunciats precedents i següents».⁷ Considereu, per exemple [...] «Quan el gat hi és, els coloms volen» (de la Mare). [...] Les frases fetes també constitueixen moltes vegades invencions o reminiscències de fórmules conegudes. La frase de la Mare pot referir-se als seus coloms, però també és una mena de resposta a «Quan el gat no hi és, les rates ballen».⁸

El diàleg brossià ens fa pensar en el que esperem sentir en una situació determinada i en el que es podria dir; ens fa pesar el poder de les paraules. No importa, potser, si no corresponen a una veritat literal; com diu Filomena, «El món, sense mentides, seria una cosa ben tràgica». En aquest sentit s'ha d'apreciar l'intercanvi entre el Ventríloc i el seu Ninot, com un encontre —honest i deshonest— amb el jo del protagonista. Les paraules formen part del teatre, i així el teatre crea la (seva) realitat. «Si enraonen de calor», diu Ramon, «sents una calor intensa» (i, de fet, Filomena «demostra de sobte tenir calor»). D'aquesta manera la ficció es confon amb la realitat: «La Història és la millor novel·la que he llegit» afirma la Noia (Victòria). [...]

Si «la vida és comunicativa» —és significatiu que els mots provenen de la boca del Ventríloc, una mena d'autor— només mitjançant la imaginació arribem a comunicar-nos de debò. Per això mateix, el final de cada obra ens deixa un espai obert.

NOTES

- ¹ L. Permanyer, *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999, p. 53-55; J. Brossa, *30 Divisió*, dins *Ball de sang (1941-1954)*. Barcelona: Crítica, 1982, p. 107-113.
- ² E. Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, p. 349.
- ³ Vegeu el pròleg de Jordi Marrugat, al cinquè volum d'aquesta edició del teatre complet de Brossa: *Poesia escènica V: ser al món l'any 1953*. Tarragona: Arola (col. Textos a Part: Teatre contemporani, 118), 2013, p. 7-20.
- ⁴ A. Bartomeus, *Els autors de teatre català. Testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial (col. La Mata de Jonc, 6), 1976, p. 90.
- ⁵ J. Mesalles, «El cabaret». *El Viejo Topo*, núm. 55 (abril 1981), p. 63.
- ⁶ Sobre les fonts menestrals i populars de l'univers brossià, vegeu X. Fàbregas, «Introducció al teatre de Joan Brossa», dins J. Brossa, *Teatre complet. Poesia escènica I. 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 40-51.
- ⁷ A. Viana, «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?» *Llengua & Literatura*, vol. 11 (2000), p. 185. Entre molts exemples, Viana analitza el diàleg d'*El ventríloc* (p. 151-153, 175).
- ⁸ S. Farnés, *Paremiologia catalana comparada*. Edició de Jaume Vidal Alcover, Magí Sunyer i Josep Lluís Savall. Barcelona: Columna Edicions, 1995, vol. 4, p. 726.

Postteatre i teatre de carrer

VÍCTOR MOLINA I FERRAN DORDAL

«El postteatre i altres adulteracions», pròleg a l'edició de *Poesia escènica VIII: Postteatre i teatre de carrer* de Joan Brossa. Arola Editors, 2014.

Adulterar prové del llatí *ad* (cap a un lloc, a prop de) i *ulter*, de *alter* (un altre), i per tant significa «el fet de dirigir-se cap a un altre», o «el fet d'apropar-se a un altre».

Podríem assenyalar, com una opinió generalment consensuada, que l'obra de Joan Brossa se situa als antípodes del classicisme i del purisme, i que és aliena al caràcter monumentalista i a la vocació canònica. És una obra híbrida, experimental, i mixta; la seva heterogènia versatilitat desactiva tota severitat canònica. Perquè més que constituir un cànon, la disposició de les seves refulgents obres en la cultura actual del nostre país el que fa és crear un camp de forces: un vigorós teixit d'emanació i d'adherència poètiques. Sabem que les seves polifacètiques ressonàncies es propaguen a vegades de manera implícita i ignota, però de manera múltiple i incisiva, en territoris artístics tan diversos com les arts plàstiques, la poesia sonora i visual, les instal·lacions, l'univers circense, el teatre, la literatura, o el món dels titelles. El seu ressò és múltiple i intempestiu, perquè la seva veu originària també ho és. Ens trobem, doncs, davant d'un camp magnètic no només capaç d'atraure i de concentrar el sentit de moltes pràctiques artístiques posteriors, com si fos un centre gravitacional estètic, sinó que també és un camp

poètic que s'expandeix horitzontalment, de manera lliure, a la recerca constant de noves i inesperades relacions amb altres manifestacions artístiques. La seva veu i la seva mirada són agosaradament adúlteres; sense recels ni temors, vindiquen la seva pròpia alteritat.

La relació que la seva veu i la seva mirada mantenen amb el teatre també és d'aquesta mena. I no és estrany, per tant, que la seva obra reveli, dins del camp teatral obertament contemporani, una implícita i fascinant confrontació amb algunes de les línies de discussió més urgents dels nostres dies. Ho fa radicalment i substancialment en les seves peces més experimentals recollides sota el títol de *Postteatre*. El prefix que confereix sentit a aquest *Postteatre* segurament ens resulta molt més familiar avui en dia que en l'època en què aquestes obres van ser escrites. Sobretot si tenim en compte que en els últims anys (almenys en el context europeu) aquest prefix s'ha convertit en un recurs de legitimació terminològica, destinat a donar fe i testimoni de l'època en què es considera que estem vivint. S'ha parlat, i se segueix parlant, d'una època del «post-humanisme», dels conceptes «post-heroic» i «post-industrial», i sovint se'ns ha donat peu a discutir sobre el «post-estructuralisme», el «post-comunisme» o el «post-racionalisme», a través d'una llarga llista de termes i conceptes que inexorablement semblen desembocar en la noció global de «post-modernisme», o «post-modernitat». No és aquest el lloc per reprendre la discussió sobre la suposada posterioritat de la postmodernitat. El que sí que resulta important subratllar és que el *Postteatre* de Joan Brossa, més enllà de les coincidències terminològiques, s'erigeix com a puntal genealògic d'una discussió sobre un tipus de teatralitat esmunyedissa, mulata, complexa i variada, molt més present en els nostres dies que en el moment en què aquestes

obres foren escrites. Es tracta d'una teatralitat que transforma els seus propis elements decisius en espais d'articulació, d'exploració i de copiositat.

I és en la discussió sobre la nova teatralitat, una discussió per la qual circulen nous termes com *teatre postdramàtic*, *drama rapsòdic*, *teatre postespectacular*, *teatre relacional*, o *impersonatge* entre d'altres, on ens adonem que el terme *postteatre* —introduït per Brossa a mitjan segle xx— comparteix el mateix espai interrogatiu amb tots aquests conceptes molt més recents. En aquest sentit és especialment significatiu que José Antonio Sánchez, en el seu pròleg a l'edició castellana de l'avui imprescindible *Post-dramatisches Theater*, de Hans-Thies Lehmann, es recordi de Brossa: «Así, en el título mismo del libro resuena el término acuñado en los años cuarenta por Joan Brossa, que denominó *Postteatro* a una serie de obras que cuestionaban la relación jerárquica entre el texto y la escena y entre la escena y la platea, y cuya dramaturgia de imágenes, heredera del surrealismo, anunció desarrollos posteriores tanto en el ámbito de la poesía visual como de la creación escénica y performativa.»⁴

En aquest merescut i pertinent recordatori, José Antonio Sánchez assenyalava allò que segons el seu parer és el tret primordial del *postteatre*: el qüestionament de la jerarquia teatral convencional. Sánchez adverteix també els tres àmbits en els quals aquesta interpel·lació es manifesta. En primer lloc, la relació entre l'escena i el text (les peces de *Postteatre* no mantenen una relació unilínia entre el text i la posada en escena, tampoc no existeix una relació jeràrquica del text respecte als altres elements escènics, sinó que és l'activitat performativa la que vertebrava l'obra); a continuació, esmenta la relació entre l'escena i la platea (potser una de les característiques més importants de la proposta de Brossa és eliminar

la separació entre escena i públic); i en tercer lloc, la presència d'una dramaturgia d'imatges (bona part de les peces del *Postteatre* poden ser enteses com assajos d'escenificació d'un material propi dels poemes visuals). Són tres impugnacions al teatre convencional que arriben als nostres dies encara plenes de suggeriments i vitalitat. Acostar-nos a aquestes obres avui en dia ens ofereix el privilegi de poder visualitzar per una banda el caràcter revolucionari i intempestiu que suposà la seva escriptura a mitjan segle xx, i per l'altra la vigència i vigor dels seus plantejaments en el conjunt dels debats teòrics i pràctics de la cultura i el teatre contemporanis. [...]

Cal recordar, però, que Brossa no formula les seves possibilitats teatrals amb les mateixes eines conceptuals que utilitzem en l'actualitat. És gràcies al seu ímpetu interrogatiu i qüestionador, i per descomptat a la seva pròpia intuïció creativa, que és capaç d'arribar a formular una autèntica alteritat teatral, i ho fa, sobretot, a partir de la seva experiència en el món de la poesia. És veritat, i sol repetir-se tot sovint, que la poesia escènica de Brossa és fonamentalment poètica, i que per tant respon al mateix univers que la resta de la seva poesia. Les estratègies que emprava en l'elaboració de les seves peces *postteatrals* són correlats de les estratègies emprades en l'elaboració de les seves poesies.

Com és ben sabut, allò primordial de la poesia visual —i la de Brossa en aquest aspecte resulta exemplar— és la posada en escena del significat. Brossa escenifica tots els aspectes dels seus significats poètics. Ho fa en l'àmbit del signe mateix, en la tipografia, en la seva dimensió espacial, en la fragmentació dels seus caràcters; els emmascara, els inverteix, a vegades en projecta una ombra o un eco que poden arribar a qüestionar-los, a rebatejar-los, etcètera. Doncs el mateix succeeix amb les peces

que conformen el seu *Postteatre*, la característica primordial de les quals també consisteix en la posada en escena dels seus mitjans i de les seves formes. A més, hem de recordar que una característica important i reveladora dels poemes visuals de Brossa, i no tan sols pròpia dels seus *poemes objecte*, és que prescindeixen del marc. En tot cas, no es tracta d'obres que es quedin isolades o tancades, sinó que resten obertes, i es tornen centrífugues. Transcendeixen la seva entitat aïllada i es barregen amb la tridimensionalitat quotidiana del món real, sense perdre per això la seva individualitat, una individualitat infectada amb el soroll, el cos, i la percepció de l'espectador, una identitat que, per tant, queda peculiarment adulterada. Una operació anàloga es produeix en els seus poemes escènics pertanyents al *Postteatre*, on prescindeix del seu marc corresponent, el marc teatral, suprimint així l'escenari i tot l'edifici teatral. D'aquesta manera crea un teatre sense teatre, un teatre desterritorialitzat, un teatre que ha d'errar, que ha d'anar més enllà del teatre, envers un altre llindar d'experiència artística, a la recerca d'un món postteatral tan previsible com improbable. En prescindir de l'escenari i de l'edifici teatral en el seu conjunt, queda abolida també la separació entre públic i escena, i el públic es troba, de manera ineludible, inoculat en el mateix acte teatral. Desposseït de la platea, el seu refugi impersonal, l'espectador es veu contaminat de singularitat i de teatralitat, i esdevé així protagonista. Aquesta «contaminació» de la qual parlem pot ser identificada com un altre espai de contacte de l'obra brossiana amb les experiències creatives contemporànies, que podria connectar amb allò que a partir dels anys 90 del segle passat s'ha conegut com a «estètica relacional», una estètica que crea un dispositiu de relacions entre els espectadors, i accentua, per tant, la dinàmica

col·laboracionista entre els participants i no tant l'objecte artístic per si mateix.

Tots els significants teatrals són posats en qüestió en aquests poemes postteatrals. Ja des de l'escriptura, Brossa escenifica no només l'espai contenidor, sinó també els intèrprets, el públic, l'acció escènica, i l'obra mateixa. Però resulta indubtable que, d'entre tots els seus jocs recreatius d'escenificació, el principal –o almenys el més determinant en termes caracterològics– és el que correspon a l'entorn, al continent teatral. Prescindir d'aquest continent és, en primer lloc, prescindir de la forma teatral que aquest continent implica, però també suposa prescindir de la seva continuïtat en el contingut. És per aquest motiu que es pot dir que Brossa imprimeix a cadascun d'aquests poemes escènics una doble desterritorialització. No només l'aparta del seu escenari físic, per la qual cosa ha de crear ara un altre tipus d'espai d'acció, sinó que també l'intoxica amb el públic, un públic al qual ha de seguir o interferir de vegades, un públic que germina l'entorn on succeeix l'acció, el suscita com a acte, i el conclou com a esdeveniment. Amb aquestes peces, Brossa confereix tant al teatre com al públic d'una naturalesa nòmada. I, com diu José Antonio Sánchez, altera la jerarquia tradicional del teatre. La teatralitat postteatral es distribueix multidireccionalment. Ja no es pot pensar com una piràmide que opera des de dalt de l'escenari cap a la platea, sinó com un esdeveniment disseminat.

El *Postteatre* de Brossa es troba inserit en habitacions de cases privades. Però, amb aquest singular emplaçament, s'opera una nova alteració: la de les habitacions mateixes, que veuen modificada la seva funció primigènia. Es converteixen en espais adulterats, espais d'articulació entre el món privat (com a densitat de l'espai real que són) i el món públic (com a densitat del seu caràcter teatralment funcional en què es

converteixen). I és que en el *Postteatre*, l'*habitus* de l'habitació deixa d'existir per donar pas a allò inhabitual, ja que Brossa disposa en aquestes peces una modificació de l'acte d'habitar. Amb l'acció inserida, l'habitació mateixa també es torna creació poètica, volumètrica i tridimensional. Perquè el *Postteatre* no és un teatre arquitectònic, sinó que atén a la forma en com els gestos dels seus personatges i els gestos del públic construeixen o «arquitecturen» de nou l'espai en què succeeix l'acció. Així, el públic i els intèrprets transiten per aquests espais com el *flâneur* benjamineà, que amb el seu deambular habita una ciutat, i d'aquesta manera li dóna un sentit que aquesta per si mateixa no tenia. [...]

NOTA

¹ José Antonio SÁNCHEZ, «Para una lectura posteatral de *Teatro posdramático*», Introducció a Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013, p.23.

L'ofici de viure

NÚRIA SANTAMARIA

Pròleg a l'edició de *Poesia escènica IX: L'ofici de viure* de Joan Brossa. Arola Editors, 2014.

Les obres [...] *Objecte principal*, *El sabater*, *El rellotger* i *Gran Guinyol* [...] van ser escrites durant la primera meitat de l'any 1957.¹ El rumb de compromís social (per dir-ne d'alguna manera), que l'autor havia decidit introduir en els seus escrits al començament de la dècada ja havia quedat fixat com a paràmetre poètic en ferm i els recursos que poc o molt s'havien fet servir en peces anteriors s'aclimataren selectivament en uns textos que eludeixen les classificacions genèriques emprades en d'altres ocasions (farsa, tragicomèdia, etc.) i es presenten, ras i net, com a «obres». Aquesta no devia ser una tria ingènua. Salta a la vista que la laxitud semàntica del mot proporciona un marc formal més balder perquè el desplegament d'actes i escenes s'alliberi de segons quines constriccions promptuàries. D'altra banda, es diria que l'etiqueta s'erigeix com a sorneguera ratificació d'aquell estrofolari incident que va provocar que al carnet d'identitat de l'autor hi figurés «jornalero» després que el funcionari de la comissaria entengués «paleta» en lloc de «poeta».² «Obra» comparteix l'arrel llatina amb «òpera» (summa i síntesi de les arts), però també amb «ofici» i amb «manobre», i tota aquesta polaritat de nocions sí que són definitòries de la forma brossiana de crear-laborar.

L'estat d'endreça i catalogació de l'ingent i molt divers llegat de l'artista encara fa difícil l'exactitud a l'hora de resseguir l'evolució de segons quins materials literaris i no serà fins que els filòlegs i els historiadors tinguin tots

els elements per fixar la gènesi i les variants dels textos, que podrem anar a la segura en segons quines afirmacions. No obstant això, el conjunt de poesia escènica que ens ha pervingut fins ara imposa l'evidència d'un atapeït mapa de lligams arterials de distinta espècie en tota la producció que hauria d'ajudar-nos a comprendre les «lògiques» del dramaturg, lògiques que tot sovint semblen adreçades a demolir el despòtic absolutisme de les raons més convencionals. [...]

La frontera entre el que és real i el que és ficció pot fer-se tèrbola,³ per això l'Adela d'*Objecte principal* deixa constància de la seva condició de titelles, a mans d'un dramaturg que ordena i disposa, quan li demana a Magdalena «Ara, ¿què justifica aquesta pregunta que un autor et fa venir a la boca?». Adela és la dona de Joan, un aficionat a les ombres xineses, que mostra al seu amic Josep com amb elements força primaris —les mans, un focus de llum i un llençol— es pot crear la il·lusió d'un cavall, un jutge o els «perfils de tots els personatges polítics i coneguts, com Churchill, Lenin, Napoleó...», i Eisenhower i el dictador Marrinxeta. No és difícil posar de costat les lliçons pràctiques de Joan amb el mite de la caverna de Plató i amb els riscos de creure que segons quins miratges són la veritat. O l'autoritat.

Aquests serrells metateatral es podrien tenir per un conat d'exhibicionisme intel·lectualitzador si no fos que contribueixen de forma meridiana a situar la poesia escènica brossiana lluny de les fórmules dramàtiques que simulen reproduir la realitat, i a recordar-nos, per tant, els enganyos que hi pot haver rere del que assumim com a habitual, correcte i adequat. [...]

És innegable el tremp subversiu que adopta el teatre de Brossa en aquests moments i la voluntat de l'autor de denunciar-hi els ressorts i els agents que conspiren per segar la llibertat del poble: el règim dictatorial amb el seu

braç armat, l'església, l'ambició dels oligarques... Els tentacles amb què el franquisme vigila i controla els ciutadans apareixen en diverses oportunitats, com ara la referència a l'engarjolament d'un conegut a causa de presumptes simpaties amb el socialisme, que s'escola en una de les converses dels amics de *L'anell sota el guant* (1957). Les «mutilacions» amb què es representen les comèdies de les quals es plany la Teresa d'*Objecte principal* es poden relacionar amb les abundants retallades de la censura, i la resistència a fiar-se de la policia de la Noia d'*El relloger* a qui li ha desaparegut el xicot també admet interpretacions en aquesta línia.

Les perverses aliances de l'església amb el poder són tema freqüent en tota la producció del poeta i en títols com *Or i Sal* (1959), *El dia del profeta* (1961) o *El saltamartí* (1962) les guitzes contra la iniquitat de la institució són rotundes. [...] L'índole socialment compromesa de les obres que estem posant sobre la taula no és incompatible amb una preocupació central per l'individu. Si molt convé, un aspecte és complementari de l'altre, perquè la solidaritat i la justícia només són possibles entre individus lliures, i en la recerca de l'emancipació personal per assolir la plenitud, en l'ofici de viure, els consemblants no sempre són aliats, de vegades per niciesa, de vegades per cobdícia. [...]

La incredulitat religiosa de Brossa contribueix, en bona mesura, a posar les bases del seu individualisme humanista: «Després de dos mil anys la buidor continua essent-hi. Cal habituar-se a anar directament al fons de les coses», estableix l'inconformista d'*Objecte principal*. «Anar al fons de les coses» és anar al fons d'un mateix, encarar-se amb els propis anhels per intentar assolir una vida plena. És cert que, en ocasions, aquesta plenitud la proporciona l'amor, l'experiència sublim de reintegrament amb la unitat ideal i l'accés a una forma de transcendència aliena als déus

inventats, però les relacions sentimentals no sempre agafen aquesta volada bé perquè els afectes no són recíprocs, bé perquè l'amor es malmet i es desnaturalitza dins la cleda conjugal.

NOTES

¹ *Gran guinyol* es va publicar per primer cop el 1964 (*Teatre de Joan Brossa*, Barcelona: RM, p. 7-23) i es va recollir sense variants significatives dins de Joan Brossa, *Poesia escènica, 1955-1958*, II, Barcelona: Edicions 62, 1975. El mateix volum conté les altres tres peces. Quant a la fortuna escènica dels títols: *Gran guinyol* va ser estrenada el 2 d'abril de 1962 al teatre Talia de Barcelona, per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, amb la direcció de Ricard Salvat; *El rellotger* va ser dirigida per Carlos Lucena i estrenada, amb *Collar de cranis*, el 2 d'octubre de 1967 per la Companyia del Festival al teatre Romea dins del Cicle de Teatre; i *El sabater*, dirigida per Jordi Mesalles, es va estrenar amb *Cavall a fons* el 4 de novembre de 1982 a la sala Villarroel.

² Lluís Permanyer, *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999, p. 119.

³ En el tercer acte d'*Objecte principal* s'hi barregen tres plans: el lliandar de la porta d'un hotel on es produeixen els diàlegs, la cuina de l'hotel que entreveiem a través d'un finestral i saló on se serveix un banquet de bodes. Els incidents del banquet ens són narrats fragmentàriament per les cambreres que hi serveixen, i és aquest report el que trenca el verisme, perquè introdueix una anècdota de rondalla meravellosa.

Fregolisme o monòlegs de transformació

HÉCTOR MELLINAS

«*Fregolisme* o la renovació d'una disciplina», pròleg a l'edició de *Poesia escènica X i XI: Fregolisme o monòlegs de transformació (1965-1966)* de Joan Brossa. Arola Editors, 2016.

Joan Brossa sentí una atracció natural cap a l'art espectacular que representaven les metamorfosis de Leopoldo Fregoli (Roma, 1865 – Viareggio, 1936); devoció nascuda a casa, consultant un seguit de revistes en les quals apareix el transformista¹, i que es reafirma quan Brossa assisteix a espectacles de varietats i comprova en viu el dinamisme dels entra-i-surts dels imitadors de Fregoli.²

El poeta, amb els anys, convertirà la transformació que caracteritzava la figura del transformista italià en la clau de volta de la seva ideologia artística, un concepte que es materialitza en la progressiva necessitat de síntesi en la comunicació i en una creació poètica homogènia i transversal en la qual els gèneres són les cares d'una mateixa piràmide: la poesia.³ És en aquest context que hem d'entendre que un recull com *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-66) és un pas més en la recerca brossiana de l'essencialitat; un volum que és, abans que res, un homenatge del poeta a l'actor en el centenari de la seva naixença.

Definit pel mateix Brossa com un «art burlesc i efectista, continuador de la *Commedia dell'Arte* i capdavanter, a les taules, del dinamisme del cinema»,⁴ el fregolisme és l'art escènic de la transformació; en homenatge a Leopoldo Fregoli —el creador d'una disciplina veloç i efectista que, sense menystenir el valor

psicològic de la interpretació, oferia al públic una visió formalment moderna dels arguments populars—,⁵ Brossa batejà amb el seu nom el transformisme, una disciplina pròpia del music-hall, un tipus d'espectacle que compendia un seguit d'arts menors o parateatral, denominades així pel preeminent component cinètic en detriment de la narrativitat de l'espectacle, en les quals el virtuosisme tècnic de l'actor és el principal factor a valorar.

Ara bé, rebaixant l'exigència tècnica de l'espectacle atesa la manca d'intèrprets locals formats en la disciplina i respectant els preceptes exhibicionistes i sorprenents que determinen el transformisme, els volums que ens ocupen són un recull de textos amb els quals el poeta fa reviure la disciplina afegint «una mica d'ànima en aquest cos», com afirmarà a *Rapsòdia de music-hall*, la darrera peça del conjunt; una pinzellada de revolució que proposa una sortida a la situació que viu la societat catalana, especialment durant els anys seixanta. En aquest recull de peces breus, per tant, Brossa efectua l'actualització de les varietats tan demanada pel crític Sebastià Gasch:

Fa anys i panys que les varietats, modalitat local del music-hall internacional, agonitzen. ¿Retraïment del públic? No. El públic ha omplert sempre els locals que li han ofert espectacles de varietats de qualitat. Crisi d'artistes? Potser sí. Perquè fora d'ací els artistes de music-hall segueixen el ritme del temps i es renoven constantment. Ací, en canvi, els artistes de varietats s'han estancat lamentablement perquè no ha sortit gent nova que els estimulés.⁶

[...] El retorn a la cultura ancestral representa [...] allò que el mateix Brossa anomenava, ja des de 1948, a partir del poemari *Romancets del Dragolí*, «el subconscient de l'àvia» i que no és altra cosa que una naturalesa atàvica,

la condició primigènica de l'home en la més absoluta llibertat; una proposta de sortida, pel que fa al context en el qual es dona la poesia brossiana, a la qual el poeta ens convida per vèncer els poders repressors —polític, burgès, militar o eclesiàstic— que inhabiliten el lliure albir dels homes. El quadre tercer del vuitè monòleg de transformació, *El déu del tant per cent*, en el qual un guàrdia civil travessa l'escenari menant amb una corda un jove obrer sense cap, és un exemple visualment paradigmàtic del context social en què Brossa escriu *Fregolisme*.

D'aquesta manera, el poeta juga amb el contingut d'una disciplina no només per «actualitzar el transformisme com a tècnica, sinó [...] com a revulsiu d'unes fórmules i d'uns tòpics teatrals fixats sobre cànons clàssics de base literària que no s'adiuen amb el dinamisme real de la seva època»⁷ gràcies al fet que en les preceptives del transformisme, «en aparença rígides i coercitives, a l'interior hi resta un petit espai lliure»⁸ que Brossa omple amb els conceptes imperants al llarg de la poesia escènica. [...]

L'element fantàstic, la cosmovisió carnavalesca, és indestriable de la cultura popular a l'hora de llegir la poesia brossiana,⁹ i troba un màxim exponent en el duet de pallasos circenses conformat per clown i august, representants indolors, bonhomiosos, del comportament de l'home —evolució evident del concepte shakespearí de *fool* amb el qual es clou, juntament amb els personatges beckettians, la dramàtica occidental—¹⁰ així com el triangle amorós entre Arlequí, Pierrot i Colombina que protagonitza, pràcticament, totes les peces que ens ocupen atès que «són intercanviables i mal-leables, com ha ocorregut amb el gènere a partir del segle XVIII, sobretot a França, on s'han trencat les barreres entre diferents formes artístiques».¹¹ [Brossa afirmava:]

Jo sempre he cregut que l'ingredient bàsic del teatre, i per això m'agrada Frègoli [*sic*], no és la literatura, sinó

el carnaval. En aquest sentit profund el teatre no morirà mai perquè la gent el porta ben endins i és tan vell com la humanitat. Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre. Vull dir que el teatre és un mitjà que treballa damunt la imaginació i la sensibilitat i no pas solament damunt l'intel·lecte.¹²

La cultura popular, per tant, és la «ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble»;¹³ és per això que trobem d'una manera reiterada la presència de rondalles i altres elements de connexió directa amb l'espectador/lector. [...]

La recerca escènica de Brossa, tot tractant d'oferir imatges desmitificadores dels conceptes socials de què parteix la seva poesia, acaba per subvertir fins i tot el gènere en el qual s'encotilla per tal de fer prendre un paper actiu al destinatari. Tot plegat, no obeeix sinó a la rebel·lió entesa com a denúncia. La literatura és, per tant, un mitjà d'oposició amb el qual,

No es tracta ja d'*épater le bourgeois* [sic]: es tracta de destruir-lo, és a dir, de substituir les premisses i l'arquitectura amb què la cultura burgesa ha «conformat» la societat moderna. [...] És l'home allò que s'ha de defensar, allò que es reivindicava de cara a les potències socials —l'Estat, l'opressió classista, les morals deficients— o metafísiques —la pròpia degradació «natural» de l'home. [...] L'escriptor pretén inculcar a l'home una consciència concreta de la seua condició: això és, vol presentar-lo als seus propis ulls tal com és —segons la seua concepció filosòfica— i indicar-li les solucions que poden promoure'l a la seua dignitat.¹⁴

I, si volem interpretar-ho així, la tria d'una disciplina escènica per a un sol intèrpret —capaç de mudar i

esdevenir d'una manera teatralment creïble més d'una persona— s'escau a la perfecció amb la intenció del poeta, per l'eminència de l'acció, i simbolitza el contingut civil, el paper d'un home en relació amb els altres, amb el qual Brossa dota de densitat un espectacle que si en la seva concepció i praxis inicials tenia per finalitat entretenir el públic, gràcies a la renovació brossiana, ara consisteix en la reivindicació de la denúncia.

NOTES

¹ L. PERMANYER, *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: Edicions La Campana, 1999, p. 28.

² J. COCA, *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1992, p. 28.

³ Vegeu, en aquest sentit, per exemple, les declaracions de 1968 a A. Molina recollides a J. BROSSA, *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA Libros, 2013, p. 272-273.

⁴ A la presentació del llibre *Frègoli*, amb nou litografies d'Antoni Tàpies, editat per la Sala Gaspar, recollida a J. BROSSA, *ibid.*, p. 275.

⁵ A diferència de la successió d'habilitats en què se sustenta el music-hall, els *tours de force* de Fregoli trobaven unitat i coherència en la constant presència en escena del transformista: «Trois heures de spectacle, 80 ou 100 changements de costumes en parlant sans cesse avec 15 voix différentes, en chantant, en dansant, en faisant des tours de magie, de la ventriloquie, de la catalepsie», segons J. NOHAIN i F. CARADEC, *Fregoli: sa vie et ses secrets*. Paris: Editions de la Jeune Parque, 1968, p. 67.

⁶ S. GASCH, *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*. Barcelona: Editorial Selecta, 1957, p. 115-116.

⁷ E. PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 176 i 178.

⁸ X. FABREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 38.

⁹ M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa: poesia i carnavales*. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1999, p. 13.

¹⁰ Una idea extreta de J. MESALLES, «Beckett, l'últim modernista...», programa de mà de *Fi de partida*, de Samuel Beckett, espectacle de La Gàbia Teatre, representat al Mercat de les Flors, del 7 al 18 de març de 1990.

¹¹ D. GEORGE, «La *Commedia dell'Arte* en l'obra d'Adrià Gual, Apel·les Mestres i Joan Brossa», dins I. MARCILLAS i N. SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*. València: Universitat de València, 2013, p. 306.

¹² J. COCA, *op. cit.*, p. 50.

¹³ J. LONDON, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87.

¹⁴ J. FUSTER, *Les idees religioses i l'existencialisme en el teatre modern*. València: Editorial Denes, 2014, p. 62-64.

Ballets i òperes

XAVIER SERRAT

«Brossa sota l'estora verda», pròleg a l'edició de *Poesia escènica XIV: Ballets i òperes de Joan Brossa*. Arola Editors, en premsa.

[...] De tota la producció escènica del poeta, els ballets constitueixen unes de les àrees d'experimentació del teatre d'acció més desconegudes. Es tracta de *Normes de mascarada* (1948-1950 i 1954) i *Troupe* (1964), que mantenen una estreta relació amb les propostes de *Postteatre* (1946-1962) quant a referents temàtics, estètics i, en menor mesura, procedimentals. Ara bé, si en aquelles peces es recorria a espais quotidians en la seva majoria i l'espectador hi tenia reservat un rol actiu, les obres de dansa clàssica s'emmarquen en l'escenari tradicional, a la italiana i amb tots els elements que li són propis —maquinària, escotilló, cortines i telons, prosceni—, i el públic en cap ocasió s'hi veu involucrat.

Són peces breus amb un marcat caràcter experimental, lúdic i dinàmic: aleshores Brossa ja admirava Fregoli i el transformisme, i la metàfora de la metamorfosi per explicar la vida li semblava especialment encertada. També té ben presents les mostres de teatre popular —*Commedia dell'arte* i d'altres de coetànies— i les tesis d'Antonin Artaud i de Gordon Craig. Amb mostres ben escadusseres de text parlat, l'acció i els elements plàstics i visuals hi tenen una especial rellevància; en aquest sentit, potser l'element més sorprenent és el cromatisme dels mallots dels personatges i de les cortines. Brossa aquí opera sovint des de la intuïció o a favor de la connotació, no sempre en clau estrictament surrealista —i sempre al

marge de l'escriptura automàtica, però sí dins del paraigua de les avantguardes històriques, per reflexionar sobre qüestions de caràcter social i estètic.

Així, en el conjunt de les peces de dansa clàssica brossianes es poden distingir dues tipologies segons el tractament que el poeta dóna al ballet: d'una banda, aquelles que plantegen una crítica frontal a aquest llenguatge escènic. La reflexió estètica, però, posada de costat d'una realitat sociopolítica opressiva, injusta i alhora estàtica i agressiva amb la diferència, permet elaborar al poeta un discurs ètic i moral basat en la llibertat individual i col·lectiva.

En segon lloc, les obres o passatges que presenten quadres plàstics de gran bellesa o interès, composicions sensorials d'un gran poder evocatiu, combinant la imatge —il·luminació i plàstica— i el so, o privilegiant una d'elles per damunt de l'altra. Són peces que en ocasions, fins i tot, prescindeixen de la figura humana i que ben poc tenen a veure amb el llenguatge del ballet; com «Les sirenes» i «Els joves ocells», que, fet i fet, serien exercicis assimilables a *Sord-mut* (1947).

Amb la primera tipologia, molt més nombrosa i rica en matisos, Brossa cerca enderrocar el concepte de ballet entès com a llenguatge anacrònic i carrincló, amb uns codis i uns continguts allunyats de la realitat estètica i social del moment i que es concreten en el període romàntic, sobretot —no en va, bona part dels avantguardistes rebutjaren les tesis d'aquest moviment. Apareix en algunes peces de Brossa el decorat prototípic d'aquest moment històric —jardins i boscos espessos— o l'acció se situa en el context pastoral, es fa referència a escriptors i compositors representatius d'aquest corrent estètic i es fa ús d'alguns dels elements propis del ballet romàntic, com ara l'acte blanc —segon i darrer acte dels ballets, en el qual es recreaven els tòpics romàntics, com ara la clariana il·luminada per la lluna, en

contraposició al primer, que recreava escenes quotidianes i en clau més realista— o la figura de la ballarina com a referent diferenciat i principal del cos de ball que representava un personatge gràcil, fràgil i eteri, i tota vestida de blanc.

Aquests atributs li venien donats no només pel cromatisme de la seva indumentària, sinó també i molt especialment per l'ús de les dues peces de la vestimenta més prototípica de la dansa clàssica: el tutú —per sota els genolls, fins a finals del segle XIX— i les sabetilles de punta. Un i altres van ser popularitzades per la ballarina Marie Taglioni en una obra que va esdevenir l'estendard del ballet romàntic, *La Sylphide* (1932). [...]

Aquest opuscle ha estat editat pel Teatre Nacional de Catalunya amb ocasió de l'**Epicentre Brossa, variacions i varietats** de la temporada 2016/2017, que ha inclòs les activitats següents:

Antoni Tàpies. Objectes, exposició dedicada a la producció objectual de Tàpies durant l'etapa de maduresa. Fundació Antoni Tàpies, del 7 de febrer al 25 de setembre de 2017

Vers a vers, a partir de Joan Brossa, taller del Servei educatiu. Sala Tallers del TNC, 19 i 20 d'abril de 2017

Diumenge, de Joan Brossa, amb direcció de Hermann Bonnín. Sala Joan Brossa de La Seca Espai Brossa, del 19 d'abril al 21 de maig

No em va fer Joan Brossa, instal·lació plàstica i sonora de Cabosanroque. Vestíbul principal del TNC, del 4 de maig a l'11 de juny de 2017

Exposició *A escena. Personatges brossians*. Can Manyé, Espai d'Art i Creació d'Allella, del 5 al 28 de maig de 2017

14a edició del festival BarriBrossa 2017, diferents espais de la ciutat de Barcelona, del 9 al 16 de maig de 2017

COLLAR DE CRANIS

ESQUERDES PARRACS ENDERROCS, de Carles Santos i Jordi Oriol, a partir de Joan Brossa. Sala Tallers del TNC, de l'11 al 21 de maig de 2017

La quarta dimensió de Joan Brossa, ruta literària i teatral amb la col·laboració d'Els Pirates Teatre. Diversos espais del barri de Sant Gervasi, 13 de maig de 2017

Creació a càrrec de Sergio Blanco, a partir de l'obra de Joan Brossa dins de Barcelona Poesia. Sala Tallers del TNC, 15 de maig de 2017

Conversa de Josep Vilaseca, barber de Joan Brossa i d'Antoni Tàpies, amb Carles Guerra, director de la Fundació Antoni Tàpies. Magatzem del TNC, 16 i 17 de maig de 2017

Adéu i H, peces teatrals d'Oriol Vilanova amb direcció de Xavier Albertí. Fundació Antoni Tàpies, 18 i 19 de maig de 2017

Diàleg entre l'artista plàstic Joan-Pere Viladecans i el músic Jordi Sabatés. Museu Can Framis de la Fundació Vila Casas, 19 de maig de 2017

Presentació dels volums *Poesia escènica* de Joan Brossa editats per Arola Editors. Vestíbul de la Sala Petita del TNC, 22 de maig de 2017

Conversa de Carles Santos i Jordi Oriol a propòsit de Joan Brossa a l'Ateneu Barcelonès, 23 de maig de 2017

Projecció d'*Imatges intermitents*, a partir de les paraules de Joan Brossa a la revista *Arc Voltaic*, i de *Hellzapoppin*, de H. C. Potter. Filmoteca de Catalunya, 14 i 15 de setembre de 2017

Exposicions fotogràfiques diverses vinculades a Joan Brossa. Vestíbul de la Fundació Joan Miró, abril de 2017– gener de 2018

Exposició *Poesia Brossa*. MACBA, del 20 de setembre de 2017 fins a finals de febrer de 2018

