

Joan Brossa

Xavier Serrat i Brustenga

PID_00174198



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. L'autor: formació i consolidació d'una obra.....	5
2. La poesia escènica.....	8
3. Teatre d'acció.....	9
3.1. <i>Tretzena acció spectacle</i> (1946) : un viatge al·lusiu, des de l'avantguarda i la participació	11
3.2. <i>Gomintoc</i> (1948): la mort de la dansa clàssica, amb un final obert	13
3.3. <i>Concert irregular</i> (1965): repensant el format "concert", ludisme i crítica	16
4. Teatre literari.....	19
4.1. <i>La xarxa</i> (1953): l'amor sense convencions socials	21
4.2. <i>El dia del profeta</i> (1961): contra el poder, en majúscula	22
4.3. <i>Calç i rajoles</i> (1963): des de la tradició dramàtica, la migradesa moral del poble	24
5. Conclusió.....	28
Bibliografia.....	29
Annex.....	30

1. L'autor: formació i consolidació d'una obra

Joan Brossa i Cuervo (Barcelona, 1919-1998), fill de família menestral, va ser un creador heterodox i autodidacte amb una forta personalitat. Es va oposar fermament a les imposicions del règim dictatorial franquista en un context de forta repressió, amb una actitud combativa que mantindria, sempre fidel a ell mateix, al llarg de la vida. Tot posant per davant l'experimentació i defugint la lògica productiva imperant, es va situar al marge de les tendències estètiques predominants, fet que va dificultar el reconeixement de la crítica i les institucions, obtingut molt tardanament. La seva obra, però, és plenament contemporània i és considerat l'autor avantguardista català més emblemàtic posterior a la Guerra Civil.



Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998)

Les obres de Brossa són el resultat d'una indagació constant sobre la condició humana, de la qual valora i reivindica tant la llibertat individual com la col·lectiva; es contraposa així a les imposicions jurídiques i morals dels grans poders tradicionals –església, estat, exèrcit– tant com al de la moderna burgesia. Aquests plantejaments tenen el seu correlat en la lírica: Brossa entén l'amor des de la llibertat i de la superposició a les convencions socials preestablertes. Fruit d'aquesta voluntat investigadora que beu de les avantguardes històriques, el poeta reflexiona en el conjunt de la seva obra sobre la comunicació entre els individus –el llenguatge–, i sobre la relació de l'ésser humà amb el món. Aquesta tasca metaartística encaixa o fins i tot s'avança a algunes de les propostes estètiques més arriscades de la segona meitat del segle XX.

Al llarg de la seva trajectòria, va conrear modalitats tan diverses com la poesia, la poesia visual, els poemes objecte, el teatre, la prosa, el cartellisme, el guió de cinema o el molinet per a televisió, a banda d'obra pública de caràcter monumental; ara bé: l'autor es considera en tot moment poeta i qualsevol d'aquestes elaboracions és concebuda com a poesia. El seu teatre, ens diu, "és el teatre d'un poeta. Mai no abandono la sensibilitat i la imaginació, ni tampoc, quan convé, la realitat del testimoni" (Coca, 1992, pàg. 48) de manera que cal, per coherència, anomenar-lo *poesia escènica*.

En el context de la guerra civil espanyola, Brossa comença a escriure poesia i prosa amb un estil proper al dels surrealistes. Mitjançant l'associació lliure, el poeta explora el seu inconscient, cosa que dóna com a resultat les anomenades per ell *imatges hipnagògiques*, que, seguint les recomanacions de J. V. Foix –el seu primer referent– passaran per l'adreçador del sonet i que, lluny de mers exercicis provocadors, serviran per a investigar les relacions de l'individu amb el món exterior. Brossa anomena aquesta etapa **neosurrealista**, sota l'estela tant d'aquest moviment de preguerra com del futurisme i el dadà. Bona part de les seves amistats principals se situen en el terreny de les arts plàstiques més que no pas en la literatura, la qual cosa va facilitar que s'endinsés en disciplines

com la poesia visual i objectual o les arts escèniques i en aquest sentit, l'amistat i relació amb Joan Miró va ser fonamental en la seva formació primerenca; aquest procés el va dur a resultats sorprenents tal com manifesten les seves paraules en evocar aquests anys:

"En aquell moment jo era un ull que veia però que no mirava. I tot el procés ha estat de reeixir a saber mirar."

(Coca, 1992, pàg. 24)

Brossa impulsa amb diversos companys una revista efímera (*Algol*, 1947) que va publicar un sol número molt proper al Dadà i amb un caire diabòlic. Va ser l'antecedent de la coneguda *Dau al Set* (1948), la principal publicació periòdica d'avantguarda catalana de postguerra en què, fins a 1951, el poeta va exercir de redactor i hi va publicar diversos poemes i proses, molts dels quals amb un caràcter teatral marcat (Bordons, 1995, pàg. 2-11). Ara bé, la voluntat d'experimentació en l'autor no es contradia amb la tradició tal com s'esdevé en l'avantguarda catalana, en general: l'antítesi entre passat i futur hi és salvada reinventant i actualitzant el llegat de la cultura popular però també les aportacions dels autors consagrats del país o dels avantguardistes que el van precedir; així, a més de la recuperació de formes tan arrelades i diverses com el romanç o la sextina, es constata la pràctica del vers lliure i de diferents formes associades als ismes de preguerra.



Dau al Set (1948), revista representativa de l'avantguarda catalana

Potser el 1950 va ser el moment en què es fa palesa la principal novetat en la seva trajectòria. Arran de les converses amb el poeta brasiler João Cabral de Melo, Brossa assumeix com a pròpies les tesis del marxisme juntament amb Antoni Tàpies. Els seus poemes esdevenen ara breus i prosaics, extrets de la realitat mateixa, com si el poeta es limités a canviar-ne el context –de la realitat quotidiana a la pàgina del llibre–, un exercici similar als *readymade* de Marcel Duchamp. L'obra amb què estrena aquesta via és *Em va fer Joan Brossa* (1950), amb pròleg del mateix Cabral, en què s'adverteix que aborda la reflexió sobre l'ésser humà en el vessant social, és a dir, sobre "l'enorme tema dels homes" (Cabral, 1992, pàg. 7). La denúncia sociopolítica en aquestes peces no exemptes d'ironia corre en paral·lel amb d'altres en què la reivindicació patriòtica hi té un pes específic. Igualment, la lírica serà la protagonista de poemaris amb tons vitals ben diferents, en què els sonets es componen d'oracions estroncades o sintagmes sense verb, un procediment que també utilitzarà en algunes obres de la poesia escènica.

En qualsevol cas, **el quotidià i el compromís** amb el poble són la tònica dominant en la seva producció dels anys cinquanta. Així es demostra en les odes sàfiques, molt combatives i amb ressonàncies estilístiques i temàtiques de Jacint Verdaguer i d'Àngel Guimerà. La investigació que duu a terme es troba també en la pràctica de *collages*, en els quals se situa en un terreny limítrof entre la literatura i la plàstica. El poeta explora les possibilitats de la pàgina en blanc (seguint l'influx de Stephan Mallarmé) i ubica el focus d'atenció en el mot –seguint la petja d'avantguardistes com Guillaume Apollinaire o Josep

M. Junoy. És un moment de recerca de l'essencialitat en què la lletra esdevé unitat mínima de sentit i en consonància amb l'anomenada *crisi del llenguatge* registrada per intel·lectuals i escriptors de l'època.

La pàgina o el poema sovint seran considerats espai escènic, i tant la lletra com el lector o l'autor mateix, personatges enjogassats que apareixen i desapareixen. Molts poemes brossians –i algunes proses– es poden considerar plenament com a acotacions teatrals, és a dir, descripcions d'accions o situacions (Bordons, 1988, pàg. 178-179). En certes ocasions, el poeta fa participar veus diverses, propostes corals basades en diàlegs concisos i un final sorprenent i irònic, però amb un clar missatge de crítica social. També presenten un marcat component teatral els guions de cinema –una de les grans passions de Brossa–, escrits a les acaballes dels quaranta i dels seixanta, aquests darrers destinats a Pere Portabella.

La col·laboració amb artistes plàstics –Miró i Tàpies, sobretot– serà rellevant a partir dels setanta, en un treball que cerca la complementació més que no pas la il·lustració. La seva poesia objectual característica d'aquesta dècada depassa la literatura i el llenguatge mateix. Efectivament, destruint, construint o associant objectes diversos, gairebé sempre quotidians, reflexionarà un cop més sobre temàtiques recurrents des d'una perspectiva lúdica, màgica i sorprenent. En un procés que encetarà una mica més endavant, el poeta concebrà també instal·lacions, algunes de les quals es podran entendre com a escenografies de peces teatrals. Així, cal remarcar que molts procediments i recursos associats al fet representacional amaren l'obra no teatral de Brossa i, inversament, les seves peces escèniques es doten d'estratègies pròpies de la poesia, que es combinen amb d'altres de naturalesa performativa.

2. La poesia escènica

Les primeres provatures en el terreny performatiu de Brossa són motivades per la voluntat de trobar la "quarta dimensió" al poema, és a dir, "el moviment". Aquest procés es concreta amb la poesia visual i desemboca en l'escena, tal com és palès en la seva primeríssima peça *El cop desert* (1944), encara inèdita. L'autor havia tingut un contacte habitual amb el món teatral des de petit i estava fascinat per la màgia, i per la figura de Frègoli. Una sentència amb ressonàncies d'Heràclit ("L'art és vida, i la vida, transformació"), esdevindrà el *leitmotiv* d'un Brossa vitalista i amant del dinamisme que veu en el transformista italià, surrealista *avant la lettre*, un arquetip:

"Aquest afany de proteisme, de rapiditat, d'invenció, de sorpresa constant el converteixen en un precursor. [...] Ell deia que el teatre estava malalt de literatura. [...] Deia que calia interessar l'espectador amb accions ràpides i un deversall de sorpreses. Tot això prefigura el teatre del nostre temps. L'espectacle! I esdevé, a més, element bàsic del cinema."

(Coca, 1992, pàg. 48)

Aquestes paraules comparteixen la visió d'Antonin Artaud sobre el teatre i connecten amb el sentit popular que Brossa sempre considerarà imprescindible en aquesta activitat, sintetitzada en la idea de la festa pagana del carnaval.

Poesia escènica, abasta de 1944 a 1978, moment en el qual el poeta abandona el conreu de la literatura performativa vist l'escàs ressò d'aquestes obres. Algunes, fins i tot van ser estrenades en espais privats, tot i que es van concebre per a ser representades a la sala teatral. A dia d'avui, bona part d'aquestes peces encara no han estat estrenades o no s'han portat a escena en les condicions requerides, per bé que es deixi al director o al grup escènic "un percentatge suficient d'autonomia" (Fàbregas, 1973, pàg. 7). I d'altra banda, Brossa s'ha mostrat en desacord amb la lectura que alguns directors han fet de les seves propostes. En aquest sentit, la fundació de l'actual Espai Brossa, a càrrec d'Hermann Bonnín i Jesús Julve –el mag Hausson–, ha contribuït a difondre la seva obra amb la Fundació Joan Brossa, dirigida per l'especialista Glòria Bordons.

En qualsevol cas, Joan Brossa seria el dramaturg més prolífic de la història de la literatura catalana: *Poesia escènica* aplega un total de més de 300 obres. Publicada en sis volums entre 1973 i 1983 i amb pròleg de Xavier Fàbregas, conté peces que consten únicament d'acotacions d'accions i d'altres en què els parlaments dels personatges en són el mitjà expressiu principal –fet que dóna lloc a peces d'extensió molt variable. La poesia escènica de Brossa pot dividir-se, per tant, en dos grans blocs, "teatre d'acció", d'una banda, i "teatre literari", de l'altra.



Fundació Joan Brossa, fundada a Barcelona l'any 1999

3. Teatre d'acció

En aquest bloc s'apleguen un conjunt de 236 peces que tenen en comú, d'una banda, l'ús de l'acció com a recurs expressiu principal i, de l'altra, i com a conseqüència, una extensió menor que la de les obres teatrals convencionals. L'exploració de la teatralitat que duu a terme Brossa en aquests casos pren formes ben diverses, de manera que es poden considerar cinc tipologies de propostes que, si bé sovint comparteixen recursos, temàtiques o referents, presenten trets específics i distintius:

1) *Postteatre* (1946-1962): és un recull de "68 accions spectacle". Tal com avança el títol, Brossa concep aquestes peces amb la voluntat d'investigar les possibilitats de les arts escèniques més enllà de les obres dramàtiques convencionals. Aquesta actitud beu dels plantejaments estètics de les avantguardes històriques, ja que comporta encarar-se al fet creatiu sense apriorismes ni tabús. El rebuig frontal a la voluntat de *mimesi* –còpia– de la realitat, i el trencament de les tres unitats aristotèliques (espai, temps i acció), permet a Brossa suggerir més que no pas explicitar, amb uns textos marcadament antiretòrics.

Són obres basades sovint en la tècnica surrealista, sobretot en l'automatisme i la transcripció d'imatges hipnagògiques i, alhora revaloren formes parateatrals com la prestidigitació, el transformisme o el circ. La percepció d'allò que es mostra esdevé una qüestió central per al poeta, que potencia la sensorialitat en aquestes propostes, encara que l'espectador sovint haurà d'exercir un paper actiu o protagonista en el desenvolupament de les accions. L'espai d'exhibició no serà la sala de teatre, fet que planteja els límits entre ficció i realitat i entre representació i presentació de fets concrets. L'atzar, la màgia i el joc seran elements recurrents en aquests treballs.

2) *Normes de mascarada* (1948-50 i 1954) i *Troupe* (1964): són dos reculls de peces breus que fan referència al món de la dansa clàssica. Seguint l'esperit dels avantguardistes, Brossa no es limita a reproduir les convencions del ballet, sinó que, davant d'un gènere considerat tradicionalment elitista i fastuós, opta per replantejar-se les seves formes i demostrar que es poden tractar temes plenament actuals mitjançant aquesta disciplina.

Com a *Postteatre*, els textos són gairebé exclusivament acotacions. El llenguatge, per tant, té una funció descriptiva i les accions que cal fer s'exposen de manera clara i sintètica. L'ús denotatiu del llenguatge en els ballets contrasta, però, amb les accions i les situacions que s'han de dur a terme a l'escenari, sovint altament connotades. Ara bé, a diferència de *Postteatre*, les accions s'hi presenten en el context modern del teatre a la italiana: escenari, telons, bambolines, escotillons... Brossa utilitza aquests elements de manera deliberada per tal de fer patent que allò que es mostra no és més que una convenció, però



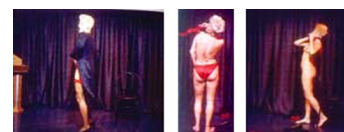
Escena d'una acció de *Postteatre* (1946-1962)

també els atorga sentits nous. L'ús dels telons hi és significatiu perquè són el fons on s'esdevé l'acció i el fet que siguin d'un color o d'un altre resulta fonamental per a copsar-ne el missatge. Aquí, com en la resta de la seva obra, Brossa defuig els camins fressats de manera que caldrà cercar en les diverses tradicions iconogràfiques i simbòliques d'Occident les claus per a entendre aquestes peces, tot i que serà necessari en certs casos conèixer-ne d'altres, com les de l'antic Egipte o, fins i tot, la del zen de l'extrem Orient. A l'hora d'interpretar el sentit d'aquestes peces, tindrà una importància cabdal la música, que el poeta deixa en mans de compositors amb els quals es troba en plena sintonia estètica.

3) *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-1966): són trenta peces breus en les quals Brossa ret homenatge a L. Fregoli i a la seva tècnica, com a metàfores l'un i l'altra del fet teatral, la poesia i, directament, la vida. Tot i això, aquestes propostes van més enllà de les creades per l'actor italià: partint d'aquells treballs, el poeta concep unes obres de més complexitat argumental i més connotades pel que fa al sentit. L'autor, per tant, més que recuperar el transformisme, el redimensiona.

En contraposició amb la resta dels reculls de teatre d'acció en què el silenci o la música predominen sobre la paraula, els monòlegs hi són habituals, sovint dirigits a l'auditori per part d'un ampli ventall de personatges, les entrades i sortides dels quals han estat calculades amb deteniment i en espais majoritàriament tancats i privats. El poeta planteja escenografies sòbries alhora que recorre als elements propis de l'escenari tot cercant la sorpresa i posant de manifest que la representació és convenció. Un cop més, la crítica sociopolítica i la reflexió sobre l'experiència amorosa seran les temàtiques abordades "a cavall entre la paròdia i el lirisme" tot mantenint "el caràcter típic del gènere –un art d'imprevist, burlesc i efectista, segons totes les referències", tal com va apuntar el mateix Brossa en la breu presentació del recull.

4) *Strip-tease i teatre irregular* (1966-1967): 56 peces breus, 34 de les quals contenen almenys un exercici de despullament (*Strip-tease*), mentre que les 22 restants (*Teatre irregular*) serien assimilables a altres propostes de teatre d'acció del poeta. Pensades en general per a l'escenari, novament l'ús i el color de les cortines donaran sentit a les obres que tracten els temes habituals en Brossa per mitjà dels referents del seu univers. La pobresa de l'escenografia –molt connotada– i l'absència de parlaments dona rellevància a accions especialment sorprenents i sovint lúdiques. La novetat dels *stripteases* –variant del transformisme– radica a utilitzar aquesta tècnica del *music-hall* per a tractar qüestions que tradicionalment no li són pròpies. Un cop més, el poeta recorre a activitats performatives que defugen el teatre convencional per a reivindicar-les, però també per a reflexionar sobre allò que el preocupa i posar-ho de manifest. En el context social, polític i cultural de finals de la dècada dels seixanta, el fet de concebre aquestes peces esdevé una novetat en si mateixa, que no té res a veure amb la provocació *per se* o la manca de respecte vers la dona –i de retop la humanitat sencera– ni vers la seva dignitat.



Escena d'una peça de *Strip-tease* de Joan Brossa

e) *Accions musicals* (1962-1978): es tracta de setze obres que prenen la qualitat performativa dels concerts i els recitals de cant per a abordar les temàtiques habituals en Brossa. Aquí el poeta experimenta amb gran llibertat sobre les relacions entre l'acció (teatre) i la música. Igualment, els rols dels intèrprets poden variar, i fer accions impensades per la seva condició: en trobem de caire líric o íntim, d'altres de quotidianes o fins i tot banals, i encara d'algunes que apropen l'espectador als gèneres escènics tradicionals –parodiant-los, en general–, i que es combinen amb recursos del teatre d'acció. La sorpresa i l'humor són un cop més una constant en aquestes peces escrites per a ser representades idealment dalt de l'escenari. La presència reiterada del piano en diverses obres es combina amb la d'artefactes reproductors de música en d'altres, de manera que sovint no s'interpreta una peça musical –almenys tal com seria d'esperar. De fet, la concatenació dels sons més diversos, ara s'entendrà com a música.

La gènesi d'aquest format híbrid es troba en les col·laboracions entre Josep M. Mestres Quadreny i el poeta anteriors a 1962, que, d'altra banda, no van despertar gaire interès. Les primeres *Accions musicals*, sobretot, entronquen clarament amb els procediments i tècniques de les propostes inicials del teatre d'acció. Formalment, destaquen les coincidències respecte a l'estructura de les peces i en la tipologia dels personatges. Igualment, en algunes ocasions els actants trenquen la quarta paret per a dirigir-se directament a l'auditori, que a cops haurà de prendre part en la representació.

3.1. *Tretzena acció espectacle* (1946) : un viatge al·lusiu, des de l'avantguarda i la participació

Aquesta "acció" s'inclou dins el recull *Postteatre*, que abraça peces escrites de 1946 a 1962. És un lapse de temps considerable en el qual va explorar llenguatges i procediments diversos. Pel que fa als anys quaranta s'entreveu la provocació, el compromís amb la realitat del moment, el dinamisme i la llibertat dels futuristes, i el component lúdic i atzarós, l'ús d'objectes no artístics i la ironia crítica, propis dels dadaïstes, i també la màgia, les assimilacions i les transformacions irracionals, d'arrel surrealista (Planas, 2002, pàg. 50). Aquestes propostes van ser concebudes per a representar-se al marge de les sales d'exhibició controlades per la censura i, en el millor dels casos, es van escenificar davant d'un públic reduït, que no sempre les va rebre favorablement. La lògica habitual, substituïda per la de l'autor mateix, es veu truncada en aquestes peces que pretenen per damunt de tot suggerir o al·ludir, la qual cosa dificulta treure l'entrellat d'allò exposat. El mot *Postteatre* remet a una convicció que el propi poeta va manifestar en unes paraules molt expressives de 1991 en referir-se a l'anacronisme del teatre a la italiana dins la postguerra i a la necessitat de reinventar provocadorament la representació: "deixes l'escenari i fas les accions al carrer" (Planas, 2002, pàg. 31).

Tot i no tenir un coneixement aprofundit de les iniciatives més arriscades de tipus performatiu que s'estaven duent a terme sobretot als Estats Units, bona part d'aquestes accions espectacle de *Postteatre* es poden considerar *happenings*,

tot i que s'avancin a les propostes de Living Theatre o a les teories d'Allan Kaprow sobre aquest nou format. Igualment el poeta comparteix amb grup Fluxus i Zaj la voluntat interdisciplinària del fet creatiu i la fermesa per a defugir la consideració de l'obra com objecte de consum, entre altres consideracions estètiques (Alcina, 2001). En aquest sentit, la peça *Sordmut* de 1947 de Brossa, s'avança a l'obra *4'33"* de 1952 de John Cage, amb qui també té afinitats estètiques –la idea de buit i d'atzar, la reflexió sobre l'acte comunicatiu, el sintetisme, la filosofia zen... És així com ubiquem l'autor entre les avantguardes de preguerra i les aportacions més innovadores del moment tant als Països Catalans com internacionalment.

Tretzena acció spectacle consta de tres parts ubicades en un espai i amb uns personatges diferents per a cadascuna, encara que simbòlicament es pugui determinar una coherència que, si bé no atorga un sentit únic i tancat a l'espectacle, permet reflexionar sobre algunes temàtiques i gaudir de l'experiència. A la primera part es comença considerant l'entrada del públic a "una sala", detall que de bon principi subratlla que l'acció es representa en un espai inconcret i no concebut per a l'exhibició teatral: qualsevol que aplegui unes mínimes condicions i s'habiliti adequadament.

Allí, Pierrot, un personatge de la Commedia dell'Arte tradicionalment incapaç d'assolir els seus objectius, pronuncia una conferència improvisada sobre els rellotges de sol. La tria d'una figura i d'una manera de mesurar el temps associades a un context anterior a la revolució industrial, situen i connecten l'espectador amb un món menestral i popular d'antiga arrel, en clar contrast amb el format intel·lectual propi d'una conferència. Aquest acte serà un fracàs perquè Pierrot és un personatge lunar, no avesat a tractar temàtiques allunyades de les emocions. Les didascàlies de la peça determinen que l'actor que l'ha d'encarnar no sigui un professional de la interpretació ni un especialista en la matèria, de tal manera que les divagacions i el nerviosisme manifestos adquiriran un component de ficció que es pot barrejar amb la realitat. La gàbia oberta de damunt la taula és carregada de simbolisme: pot associar-se a la llibertat, però també al buit.

La segona part consisteix únicament en el descens per part del públic per una escala "plena de maletes". L'objecte significa "viatge en l'espai", però qui sap si no podria ser en el temps, o si es vol "memòria" i, en certa mesura, per allò que pot dur en el seu interior, "identitat". Brossa, el 1991, comentà sobre aquesta escena:

"les maletes per terra és l'equivalent d'aquell somni... allò que no pots caminar, que no en pots fugir, aquella cosa."

(Planas, 2002, pàg. 80)

En qualsevol cas, els únics protagonistes serien ara els espectadors, que segurament haurien d'interaccionar, actuar per tal de salvar les dificultats. Sembla que la situació no seria fàcil de resoldre si atenem a l'adverbi "finalment" que encapçala l'explicació de l'escena següent.

La nova habitació té disposades les cadires de manera irregular. L'escenografia, que ens refereix al món de la nocturnitat, juntament amb el fet de ser a sota de la sala anterior, permet relacionar la primera part d'aquesta acció espectacle amb el món conscient –l'ordre de les cadires; l'estabilitat de la taula; la gàbia oberta, accessible– i aquesta tercera amb el de l'inconscient. Però el poeta no es proposa en aquells anys donar un sentit tancat a les seves obres, de manera que en paral·lel amb aquesta interpretació la peça en permet almenys una altra: la contraposició entre un món tradicional, menestral i artesanal amb un altre d'actual, més tecnològic i desordenat que l'anterior, tal com es posa de manifest amb la diferent distribució de les cadires en l'espai en un cas i l'altre. De l'arquetip que representa Pierrot i les seves disquisicions imprecises a un home i una dona d'"edat madura" i, almenys ell vestit de carrer, en presència de diferents elements de la rellotgeria, cadascun amb la seva funció específica. També cal notar el contrast entre el format de presentació propi d'una conferència –llenguatge oral– i el de la representació –llenguatge corporal, un "xisclat" i un efecte escènic final– d'un seguit d'escenes, convenientment separades per pauses, que la suma de les quals, en paraules de Brossa mateix, "pot representar un drama". I continua:

"la contraposició del mapa celeste, ara tal com jo ho veig, amb el mecanisme del rellotge és el macrocosmos i el microcosmos, no?"

(Planas, 2002, pàg. 80)

Sigui com sigui, els dos personatges presenten un comportament ben diferent depenent de si es troben sols o en companyia l'un de l'altre. L'encontre final posa en evidència la por que es tenen. El món que estimaven s'esfondra en un *coup de théâtre* que recorda la maquinària escenogràfica pròpia de les sales d'exhibició i subratlla que tot plegat no ha estat sinó convenció, ja que apel·la al fi de la ficció de manera conceptual, amb el mot "teló", que "apareix", i no "cau".

3.2. *Gomintoc* (1948): la mort de la dansa clàssica, amb un final obert

Gomintoc obre el 1948, *Normes de mascarada*, un recull de ballets amb una citació de Juan Gris. Això no és anecdòtic, ja que aquest artista, a banda de col·laborar amb Serge Diàghilev als anys vint dos cops, va ser un destacat pintor del cubisme. En aquesta línia, el poeta persegueix l'emparrat de creadors que treballaren al marge dels llocs comuns i els tòpics, cercant noves formes d'expressió. Ara bé, la ironia que s'amaga darrere de les acotacions de *Normes...* ens demostra un tractament distanciat, intel·ligent, de temàtiques de caire estètic però també moral, fet que ens remunta, d'altra banda, a la literatura

didàctica, d'arrels hel·lèniques, encara que aquests treballs, i concretament *Gomintoc*, participin també de la llarga tradició de la comèdia. Així, cada peça de *Normes...* podria entendre's com un canemàs de la *Commedia* per a desenvolupar.

En aquesta mena de propostes cal recordar que el director i dramaturg rus Vsé·voldod Meyerhold va esdevenir un referent de gran valor en el terreny performatiu per a Brossa (Coca, 1999, pàg. 45). L'un i l'altre entenen el fet teatral com a una festa, aposten per la participació del públic i exploten la convencionalitat de l'activitat escènica des d'un prisma popular. Igualment, el dinamisme i la vitalitat de les peces serien elements ineludibles i motor de les seves creacions. Meyerhold, lluny del naturalisme i els decorats vuitcentistes, es va preocupar pel component estètic de cada obra, de manera que el simbolisme dels colors i les formes esdevé així un mitjà expressiu de primer ordre. D'altra banda, es va interessar per la pantomima el circ i el music-hall, donada la seva concepció del teatre com a art en el qual el gest –i per tant l'acció– tenen més pes que la paraula.

Quant a la dansa, cal considerar la hipòtesi que Brossa conegués els esmentats ballets de Diàghilev –potser per Miró, antic col·laborador de l'escenògraf rus–, i el *Triadisches Ballet* (1922), ballet executat per la secció escènica de la Bauhaus, dirigida per Oskar Schlemmer. Els plantejaments antinaturalistes d'aquelles experiències, en la línia d'Artaud, contrastava amb la pobra realitat de la dansa als Països Catalans en la immediata postguerra, dins el context de censura imposada pel règim dictatorial, que impedia qualsevol intent de renovació i desconnectaven l'autor i el seu entorn dels avenços que s'executaven en països llunyans:

"L'any 1954, davant una remota possibilitat de muntatge d'aquesta obra, J. Cercós va esbossar-ne la música", i Joan Miró, l'escenografia. L'obra actualment només hauria estat representada fora dels circuits comercials per la ballarina, coreògrafa i pedagoga C. Villaubí. Es pot considerar inèdita, doncs.

Gomintoc és un mot inventat, fet que de bon principi situa el lector/espectador en el terreny de la suggestió i l'imaginari d'arrel dadà i surrealista. La seva estructura, en sis parts i gairebé totes deslligades a primer cop d'ull les unes de les altres, s'allunya dels preceptes aristotèlics, dins la voluntat d'experimentació del poeta. A l'inici es presenta un "ball en un jardí a principis del segle XIX", com a "mimesi" de la realitat escènica vuitcentista però sense precisar qüestions tècniques, ja que amb aquesta frase breu posa en antecedents el lector/espectador. L'acotació porta implícita la grandiloqüència de les posades en escena més efectistes i l'elitisme del públic que acostumava a assistir als espectacles convencionals: una crítica de caire estètic que amaga, de retruc, un component social. Així, un cop acabat el ball i havent-se retirat els ballarins, "s'aixeca la decoració".

La referència escenogràfica remet a la tècnica de la perspectiva que cercava crear la il·lusió de profunditat als ulls de l'espectador dins d'uns plantejaments realistes, tan criticada per Adolphe Appia i Edward Gordon Craig a principis del segle xx. L'essència de les arts escèniques no passa per l'academicisme de la dansa clàssica, sinó pel joc i les formes escèniques de caire popular i, en darrer terme, pel carnaval, en la línia de les reflexions d'Artaud en favor d'un teatre antiretòric i vivencial. Així doncs, Brossa no associa la figura demoníaca de la segona escena al mal, com en la tradició judeocristiana, sinó a l'esperit de llibertat, i en coherència amb la seva naturalesa, desapareixerà per l'escotilló, explotant així les possibilitats de l'escenari.

Darrere la cortina verda, un músic acompanyarà el *pas seul* de la primera ballarina, atent a les indicacions del director d'orquestra i els dos operaris restaran "impassibles" a la dansa, fet que demostra la "solitud" de la ballarina principal de l'elenc i, en conseqüència, la manca d'interès que pot despertar el ballet. D'altra banda, però, cal destacar que el *solo* d'un instrument com la trompeta tornar a resultar inadequat si remetem un cop més a la tradició del ballet. Sigui com sigui, en acabar, l'intèrpret surt de l'escena per la dreta –en direcció oposada a la de la ballarina, cosa que reafirma la poca sintonia entre tots dos, doncs– tot "treient-se la perruca". L'acció denota, un altre cop, la convencionalitat del fet performatiu i es vincula amb l'aparença falsa, les normes socials que cal seguir. Ella sola constitueix una màscara, la disfressa per a una representació dins i fora de l'escenari que esdevé element recurrent en l'obra escènica i poètica de Brossa. A la quarta part, aquest subratllat de la convenció guanya encara més força, quan mostra les tasques dels tramoistes, una forma de dignificar els que treballen sense l'atenció dels altres i que connota la vindicació brossiana de les classes populars.

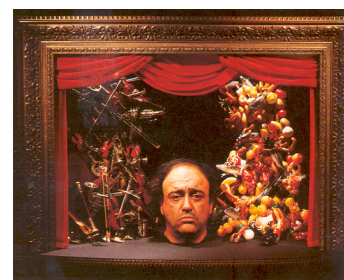
L'escena següent, en qualsevol cas, és prou explícita. Es presenta, aquí, la realitat del ballet clàssic, un cos inert i sense extremitats –antitètic al ballet–, un objecte propi de l'imaginari dadà i surrealista. Consisteix en un flaix fugaç, protagonitzat per un ballarí que es mostra exageradament poruc i duu una vestimenta colorista, que recorda la de l'Arlequí –símbol del joc, del carnaval–, i ben allunyada del cromatisme convencional. Per a reblar el clau, una darrera imatge, una bomba de paper desinflada que cau. És colpidora perquè significa també mort, final, i perquè denota manca de lleugeresa, una qualitat molt apreciada per la tècnica de la dansa clàssica en les ballarines. Cal anotar com un element de la cultura popular com aquest és dotat d'una simbologia nova en associar-lo al ballet i que l'analogia *ballarina-bomba de paper* funciona no pas per compartir una forma o funció similars, sinó per la presència del maniquí mutilat i les accions exposades en les escenes anteriors. Un cop tancada la cortina verda, en el pla físic i conceptual de la segona part, apareix un home alt i amb jaqué i màscara –*Commedia*, teatre popular– i el gall que duu als braços obre encara noves perspectives d'interpretació, ja que és un animal de naturalesa dominant i es vincula a l'orgull i a un futur prometedor, però té un component esotèric notable.

Aquest personatge podria correspondre's al del *dimoni malabarista* de la segona escena que ara, vestit per a l'ocasió, tanca la peça mantenint-se amb autoritat davant del públic. O, en una mostra més de la importància de la indumentària per al poeta, es fa palès el domini de l'home poderós i sense escrúpols –amb el jaqué o la copalta, molt recurrent en l'estètica daualsetiana. L'impuls lúdic i popular que vèiem en la segona part de l'obra quedaria aleshores bandejat per altres valors més prosaics, però plenament coetanis en la situació cultural i social del moment, i propis, en fi, de la contemporaneïtat.

3.3. *Concert irregular* (1965): repensant el format "concert", ludisme i crítica

Brossa deixa de banda el conreu de teatre de text pels volts de 1965, desil·lusionat per les dificultats de muntatge de tota mena que suposaven aquelles obres: desinterès general, interpretacions actors in adequades, lectures esbiaixades d'alguns directors, problemes econòmics. Tres anys abans havia començat a concebre accions musicals, en paral·lel a altres aventures del teatre d'acció i serà precisament amb una d'aquestes propostes, *Concert irregular*, de 1967, que el poeta assolirà una difusió internacional notable. L'estrena d'aquesta peça dirigida pel cineasta Pere Portabella i amb música de Carles Santos tingué lloc a la Fundació Maeght de Sant Pau de Vença –França– el 1968 en avinentesa d'homenatge al 75è aniversari de J. Miró: va ser reestrenada al Teatre Romea de Barcelona el mateix any i a Nova York el 1969, en el que suposa la difusió d'un autor de gran personalitat que ha assumit plenament les propostes performatives més arriscades de la segona meitat del segle XX.

Amb aquest seguit d'accions que replantegen el sentit del format concert i que en defugen el concepte i les funcions convencionals, Brossa entronca amb l'obra d'art total wagneriana i les avantguardes històriques –Gustav Mahler, Claude Debussy, Richard Strauss o Maurice Ravel–, i especialment amb Igor Stravinski, per la seva variada activitat, i Eric Satie, per valorar les possibilitats del cabaret i el circ, i el rebuig de la retòrica i de la concepció burgesa de l'art. Els "concerts sorollosos" dels futuristes, inharmònics i compostos per sons quotidians, per exemple, o les empreses de creació col·lectiva i multidisciplinària de l'URSS dels anys vint i trenta es troben a la base de les accions musicals brossianes i, ja posteriorment, la compartimentació serial de l'Escola de Viena, desenvolupada amb el dodecafonisme, i Webern, els treballs del qual van possibilitar la música concreta i la música aleatòria. És en aquest context en què apareix John Cage i el grup Fluxus –i els madrilenys Zaj–, esmentats anteriorment. Cal remarcar que Brossa no va tenir una formació teòrica en aquest terreny i cerca un treball basat més en l'acció que no en la música entesa convencionalment, amb sons de diversa naturalesa, en què el bescanvi de llenguatges expressius, lluny de la grandiloqüència, permet l'aparició de l'atzar i l'imprevist, sovint perquè l'auditori té un paper també determinant, actiu, en la representació.



Escena de *Concert irregular* al Teatre Romea de Barcelona (1969)

Tot i això, en el context català, figures com Robert Gerhard, deixeble d'Arnold Schönberg, o Frederic Mompou amb la seva "música callada", i grups com el Cercle Manuel de Falla amb Mestres Quadreny o J. Cercós, entre d'altres, van treballar també en la línia d'investigació i renovació de la música i el format concert. Cal destacar que Mestres Quadreny, el col·laborador habitual del poeta, transità per l'atonalisme informal, la crítica social i el simbolisme, la música aleatòria i la música electrònica. *Concert irregular*, però, va ser musicat per Santos, un compositor amant del risc i la provocació, i deixeble de Cage. Més enllà de les qüestions musicals, beu directament del surrealisme (Gasch, 1972, pàg. 72), de manera que pot esdevenir una bona mostra de com Brossa acumula bagatge i experiència al llarg de la seva trajectòria creativa.

El títol *Concert irregular* situa el receptor en un relativisme i una imperfecció que l'allunya de la magnificència i la solemnitat pròpia dels grans concerts moderns, una manifestació performativa que com d'altres –els ballets o l'*striptease*– Brossa creu convenient repensar i dotar de procediments nous perquè pugui tractar temes plenament actuals. Aquest format és redefinit al subtítol com a "acció musical". Cal destacar primerament la contraposició entre la "irregularitat" de les parts –dues, separades per un "teló" i amb vuit escenes cadascuna; estructura simètrica– i l'acció que s'entén com a "única" que es presenta, de manera que al llarg de l'espectacle apareixeran elements que donaran unitat al conjunt –com ara els elements de decoració festiva de paper o les arracades– i d'altres que, atesa la seva disparitat, permetran conèixer un ventall de temàtiques, recursos i referents ben diversos. En qualsevol cas, però el pas d'una escena a la següent es dona de manera ininterrompuda, fins al punt que, en començar la segona part, l'escena s'inicia *in media res* (II, 1).

Caldrà fer referència, d'antuvi, al transformisme en tant que element clau de la cosmovisió del poeta respecte a la vida, però també a la poesia i al fet espectacular: l'homenatge a L. Fregoli (I, 1) i la referència directa a la seva deixebla Fàtima Miris (I, 7) es combinen amb els canvis de personatge que fa l'Ajudant (sobretot a II, 5) i amb els nombrosos passatges en què el fet de posar-se o treure's diversos elements d'utilitatge creen nous personatges (I, 5) o nous sentits (I, 4 –que duu per títol precisament "Transformacions"). Aquest dinamisme d'arrel futurista i aquest joc surrealista es pot entendre com la síntesi de contraris que es posen en evidència en algunes escenes (I, 4 i II, 3) en les quals el codi, en aquest cas musical, pren una rellevància notable. Cal fer notar com a tot són "versions" d'una realitat segurament difícil de desemascarar (I, 4).

El tractament lúdic i, fins i tot, carnavalesc que es fa d'aquestes circumstàncies no treu la denúncia social i política del moment, ja sigui localment (la censura, I, 2; els poders fàctics, II, 5) o internacionalment (els interessos i les injustícies de la guerra, II, 8). D'altra banda, l'amor també té un espai reservat en aquesta acció musical irregular (II, 6) en el qual es descriu l'inici –és dilluns– d'una relació sentimental –el dia de la lluna– lligada a la música: la cantant toca una nota del piano mentre el pianista té les ungles acabades de tallar. Precisament, les accions quotidianes són un element recurrent en aquesta peça (I, 5), com

també la referència a diferents oficis (II, 1), dos elements habituals en bona part de la producció brossiana que pretenen desmitificar l'objecte artístic i recordar la realitat del dia a dia, alhora que dotar-la de sentits nous.

En relació encara amb la presència dels codis en alguns passatges de la peça, cal esmentar també la reflexió sobre la representació en escenes diverses, ja siguin de tipus plàstic (escultòric, II, 2) o sonor (I, 6). En aquest sentit destaca una proposta (II, 7) que combina la fotografia amb la manipulació de la llum i del so, en una línia similar a les recerques experimentals de J. Cage i Fluxus, per als quals tot so és susceptible de ser musical i tota intervenció en l'instrument obres noves possibilitats expressives (el piano és susceptible de ser entès com un automòbil que cal arreglar perquè és vell, II, 1), encara que aquest sigui el propi cos, i el so, la pròpia veu o els batecs del cor (I, 7). Fins i tot els crits poden entrar en aquesta concepció artística en una peça de referències mitològiques (I, 6). De la mateixa manera, la interpretació musical d'una persona no experta en aquesta activitat pot ser novament d'interès, en una nova mostra d'intercanvi de rols i de participació del públic (I, 8). La sensorialitat de moltes d'aquestes propostes, doncs, no resta entitat a la reflexió metaartística d'aquestes escenes, sinó que la facilita.

Caldria subratllar, finalment, com l'absència de parlaments dels personatges no treu expressivitat al conjunt: les acotacions de Brossa denoten com música –sonoritat– i acció –teatre– permeten reflexionar sobre temes ben diversos, des d'un plantejament proper al carnaval, lúdic i, fins i tot, atzarós. I d'altra banda, quan apareix el text (parlat, II, 4; cantat, II, 8) el poeta el treballa de la manera més convenient per a assolir allò que es proposa, ja sigui segmentant-lo per tal de trobar significats implícits o construint-lo de manera clara i contundent amb l'objectiu d'assegurar-se que el missatge arribi a l'espectador.

4. Teatre literari

El "teatre literari", també anomenat *teatre de text*, engloba unes 85 peces escrites entre 1944 i 1965, d'extensió i estructura diverses. Es poden trobar obres de gèneres ben dispers. Aquí Brossa assumeix les convencions pròpies del format escènic tradicional, de manera que el recurs expressiu principal seran els parlaments dels personatges, el llenguatge, explorat a bastament.

L'autor recupera lèxic, estructures i usos de la llengua popular que, lluny d'una voluntat arqueològica, aniran assumint sentits nous. Aquest seria un exemple paradigmàtic de l'enllaç entre tradició i modernitat que duu a terme Brossa, ja que, en molts casos, amb diàlegs basats en imatges clares però sorprenents, el poeta dota les situacions d'un caràcter enigmàtic, que tot sovint en dificulta la interpretació global. Aquí, d'acord amb les tècniques surrealistes, trobem diàlegs de sords o girs insospitats, com també passatges en què la suma o la contraposició de les "parts" –actes, escenes o parlaments– aparentment incoherents, dona com a resultat un tot ple de sentit, sempre que el lector/espectador estigui predisposat a la reflexió crítica d'allò que se li ofereix, generalment no explícit (Puig, 1972, pàg. 42-43). La descomposició dels mots, les frases, les intervencions dels personatges, té contrapunt en altres peces en què l'estructura no respecta els preceptes clàssics. Això succeeix sovint quan el poeta pren com a base els gèneres tradicionals: en reinterpretar el passat, serà el contrast entre diferents situacions i no l'argument el que permeti entreveure el sentit de la peça.

Brossa pretén posar de manifest com l'acte de copsar la realitat esdevé complex i fins i tot problemàtic, ja que sempre la percebem mitjançant els fenòmens i no l'essència. El llenguatge, en aquest sentit, seria un sistema de signes que no facilitaria la tasca que es proposa l'autor, tal com ja havia advertit Ludwig Wittgenstein i els filòsofs del llenguatge. Ara bé, la desconfiança inicial cap al llenguatge esdevindrà amb el temps l'eina fonamental per a aprofundir en el coneixement últim de la realitat. En altres moments, però, la força de les propostes rau en la intel·ligibilitat dels parlaments dels personatges, que ara formulen els seus pensaments de manera diàfana i directa, amb el propòsit d'assegurar el fet comunicatiu.

A banda, doncs, de treballar la llengua catalana amb deteniment, Brossa fa també en el teatre de text una ferma crítica sociopolítica amb noves solucions fruit de l'experimentació, sovint remarcant la convencionalitat del fet escènic i a vegades recorrent al ritual o bastint una mitologia pròpia. Algunes troballes innovadores de gran valor, però, es basen en la tradició dramàtica catalana. Autors com Josep Robrenyo, Frederic Soler –Serafí Pitarra– o Emili Vilanova són observats per Brossa des del futurisme –provocació, dinamisme, compromís–, el dadà –ludisme, gust per l'objecte, alògica, atzar, ironia– o el surrealisme –sor-

presa, màgia, associació lliure, transformisme, subconscient, símbol. Si bé des de les primeres propostes escèniques textuais ja es poden detectar molts dels procediments i temes que aniran guanyant pes posteriorment, s'han distingit quatre etapes en el conjunt de la redacció del teatre literari:

1) Iniciació teatral, 1944-1945: període de risc i experimentació. El poeta bolca el seu univers personal en aquests textos amb una petja dadaïsta i surrealista ben clara. Hi apareixen molt sovint activitats parateatral, especialment el circ. Bona part d'aquestes obres seran reescrites més endavant.

2) Recerca estètica i metodològica, 1947-1950: peces més breus que les anteriors, amb menys escenes i sovint concebudes com a actes únics. Hi comparteixen un component ritual, encara que ara els personatges siguin de tipus quotidià, sobretot. L'espectador serà invitat a mantenir una actitud activa per a participar-hi directament o per tal d'interpretar el sentit de l'obra. Així, sovint el tema sembla difícil de conèixer, perquè l'acció se situa en un context estrany o imprecís. En aquest sentit, els parlaments són comprensibles, però no el sentit de la totalitat de l'obra, que assoleix un to poètic notable. Hi ha, per tant, una reflexió entorn del llenguatge i del fet comunicatiu d'arrel surrealista. Juntament amb la metateatralitat com a tema, destaquen la crítica política i un qüestionament existencial, que se superarien mitjançant la consciència de col·lectiu. Màgia i referències còsmiques hi sovintegen.

3) Presa de posició, 1950-1956: moment en el qual les converses amb Cabral de Melo fan que Brossa opti per aprofundir en la reflexió i la crítica sociopolítica. Amb aquesta finalitat el poeta rebaixa considerablement l'experimentació formal i aborda els gèneres tradicionals respectant, en la majoria dels casos, l'estructura pròpia de cadascun. Els personatges són individus quotidians, amb noms propis i oficis, que parlen amb el registre lingüístic que els pertoca. Les peces d'aquest període resulten més fàcilment comprensibles que les anteriors per aquests motius, però també perquè les acotacions hi són més descriptives i extenses. Les temàtiques que s'aborden ara, per tant, es vinculen d'una banda a la reflexió metateatral, i, de l'altra, a la reivindicació de la classe menestral –i per extensió del poble–, que amb l'assumpció d'actituds de revolta individuals, hauria d'avançar cap a una reacció col·lectiva davant la penosa situació que viu el país. Pel que fa als temes de caràcter líric, els conflictes amorosos donen peu a apel·lar novament a l'esperit de lluita per a assolir una realitat més honesta i plena que la de la parella formalitzada legalment però sense gaire estimació real, un model de relació personal que critica sovint. Així, tot i el desig de viure un futur millor, en aquestes obres predomina el distanciament irònic de la realitat i un cert pessimisme.

4) Maduresa, 1957-1965: etapa en la qual Brossa assoleix un domini més gran de la tradició, circumstància que li permet reinterpretar-la des del seu univers personal en unes peces escrites per a ser representades en el format de teatre a la italiana. Un cop més, el poeta opta per fer evident la convenció del fet escènic. Amb aquesta estratègia, Brossa podrà abordar els temes que més li interessin:

en la qüestió social es posa l'accent ara en la consciència col·lectiva, amb una actitud optimista que també es troba en el tractament de l'amor, sobreposat a tota mena de traves i observat des d'una òptica més madura. Així, el poeta retroba el vitalisme de les primeres etapes mitjançant l'aparició –novament– de la cultura popular: jocs, festes i espectacles parateatral com el circ i les seves figures prototípiques –que ara es presenten en la seva vessant més humana. La participació del poble es fa evident gràcies a la presència de personatges quotidians amb els quals l'espectador es pot identificar. És més, el llenguatge utilitzat s'identifica plenament amb el del poble, tot testimoniant una realitat amenaçada, per bé que prengui una forma satírica i burlesca, més contundent que en períodes anteriors.

4.1. *La xarxa* (1953): l'amor sense convencions socials

La xarxa (1953) representa una tipologia d'obres en les quals Brossa es posa a prova amb formes dramàtiques tradicionals mentre treballa en paral·lel experimental la poesia escènica d'acció. En un context repressiu de gran duresa i després d'uns anys d'alts i baixos notables de caire amorós en alguns poemaris anteriors, el poeta recorre al relat medieval de Tristany i Isolda de J. Bédier, per bé que l'exposició d'un argument concret no resulti dominant en les propostes escèniques de Brossa (Viana, 2000, pàg. 48). Amb aquest relat, el poeta es posiciona contra l'estructura repressora franquista i les rígides normes socials, amb un text líric i alhora sorneguer, en què èpica i menestralia s'entremesclen. La tradició medieval, passada pel sedàs dels romàntics, en aquest cas, és el "motiu" per a abordar qüestions plenament actuals.

Estrenada el 1954 clandestinament en un espai privat sota la direcció de Josep Centelles, ha estat objecte també d'una lectura dramatitzada en àrab dirigida per Carles Santos, el 2003 a l'actual Espai Brossa, on fou estrenada públicament el 2005 en un muntatge de Mestres Quadreny. *La xarxa* és una "tragèdia en tres actes per a ser representada entre un paravent i una porta", un gènere clàssic, doncs, que respecta l'estructura convencional però que està pensada per a un espai diferent de l'habitual, una sala privada que requereix, sobretot, d'un mateix teló de fons per als tres actes –lluny, per tant, de l'ús que se li donava en el teatre d'acció– i un altre de boca. Això d'una banda permet que es pugui representar la peça amb facilitat, vist el context repressiu del moment i alhora recorda les activitats culturals dels cortesans de l'època medieval i moderna, que abraçaven el teatre i els recitals dels trobadors.

La cita de Cerverí de Girona és adient perquè posa l'accent en l'amor entre dues figures prototípiques de la literatura àulica medieval, Tristany i Isolda. El relat de Bédier, de fet, va ser revisitat per diversos autors, entre els quals destaca Richard Wagner, referent europeu de primer ordre entre els modernistes que va ser molt admirat per Brossa: a tall de curiositat, el poeta va néixer al carrer de Barcelona que porta el seu nom. L'amor irracional entre els dos joves per

haver begut per error una poció màgica, el conflicte amb l'home madur i el fatal desenllaç de la parella és el motiu que pren el poeta per a tractar un cop més qüestions lligades a la realitat del moment.

D'una banda, l'enamorament dels personatges no es deu en Brossa a cap equivocació, i el beuratge misteriós no existeix, és un amor sincer però emmarcat en un context difícil, ja que l'home que ha mantingut Isolda i la seva mare en morir el progenitor és un empresari de més edat que la noia i amb uns plantejaments vitals poc ambiciosos per a ella, vist que tan sols fa referència a l'economia i als mecanismes per a ampliar la seva riquesa; les seves referències als autòmats representen la seva pròpia figura i la de molts individus que es deixen atrapar per la xarxa d'allò que les convencions socials imposen, una corrupció moral, que desemboca en estructures opressores dels més desafavorits en un context capitalista: en Marc ha dedicat tota la seva vida a la feina i amb el pas del temps ha anat guanyant poder. D'altra banda, però, les diferències de mentalitat entre en Marc –i La Mare– i Tristany –i Isolda–, subratllen la diferència generacional que els separa i denota, per tant un cert vitalisme en l'autor, ja que vist el comportament d'uns i altres, el futur sembla que hauria de ser esperançador. Igualment l'esclat de la guerra, indueix els personatges a suposar l'assentament definitiu de la llibertat i l'adveniment de la República. Però la peça, no és sinó una tragèdia, i el final, per tant, és doblement amarg tan individualment com col·lectivament, producte tots dos de l'atzar; potser una altra "xarxa" encara més ineludible.

Amb tot, l'obra destil·la ironia en la grandiloqüència de les accions, que sovint s'expliciten amb parlaments metateatral. Igualment, els pròlegs que descriuen l'escenografia de cada acte remarquen la convenció del fet representatiu perquè expliciten amb la paraula allò que l'espectador pot contemplar per ell mateix. L'ús del llenguatge, aquí, apunta a la fragmentació amb una sintaxi eixuta –a vegades, oracions sense verb– que té el seu correlat en altres treballs literaris de Brossa i que juga amb els sentits, ja que quan convé representa o bé l'enuig d'un personatge –quan es posa de manifest el triangle amorós–, o bé l'amor de Tristany i Isolda amb frases o sintagmes que un comença i l'altre acaba (Cirici-Pellicer, 1972, pàg. 98). Aquesta simbiosi entre tots dos queda reflectida també amb la profusió de binomis en el diàleg, o en el ritme dels parlaments, que, entesos com a versos, fins i tot poden arribar a tenir el mateix nombre de síl·labes. La gran quantitat d'imatges que hi apareixen posa de manifest la creativitat del poeta i el seu domini del llenguatge que juga, fins i tot, a inventar frases fetes.

4.2. *El dia del profeta* (1961): contra el poder, en majúscula

Escrita el 1961, *El dia del profeta* és una mostra de com el poeta comença a integrar els recursos i procediments del teatre d'acció i del teatre literari que ha estat creant paral·lelament des dels anys quaranta. De fet, en un cas i en l'altre, sovint recorre a la juxtaposició d'escenes, una estratègia que tornem a trobar ara, per bé que amb el final enginyós que les relliga escenogràficament,

però també conceptualment. El tema és el denominador comú d'una proposta anticlerical i antiautoritària que combina diversos registres. Aquesta és una temàtica central en la cosmovisió brossiana que parteix de la seva personalitat i del moment històric viscut; tot i això, no es pot oblidar com la crítica a l'església i, en general, als poderosos apareix ja en la tradició dramàtica catalana anterior, de la mà, per exemple, de Lluís Millà (1865-1954), que va contraposar la moral dels religiosos i dels estaments dominants a la del poble ras, que sostindria els valors democràtics. Per altra banda, el fons republicà que es deixa entreveure a *El dia del profeta* recorda els sainets de costums, catalanistes i didàctics de Josep Burgas (1876-1950), de sobrenom *Mayet*.

A banda de quatre representacions a Valls de l'obra el 1985, destaca l'estrena a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya el 2007, amb direcció de Rosa Novell, actriu i directora versada en la poesia escènica de l'autor. Amb aquesta iniciativa es pretenia fer una doble reparació: d'una banda, calia reconèixer públicament l'entitat i qualitat de la figura del Brossa dramaturg, i també el pes específic que havia tingut en la història del teatre català, per bé que en vida de Joan Brossa, el TNC no va accedir a muntar cap de les seves propostes escèniques i, per l'altra, fer justícia a la seva poètica, que en altres empreses potser no hauria estat tractada amb tota la profunditat i complexitat (Coca, 1998, pàg. 67-70).



L'actriu Rosa Novell (Barcelona, 1953)

La peça, que consta de "tres actes i una apoteosi", comença, significativament a les fosques, protagonitzada per tres personatges que representen la classe treballadora i que aconsegueixen que es faci la llum que permet l'espectacle. La seva condició humil queda homenatjada, doncs, com també la llengua que utilitzen, ben viva, encara que facin referència al futbol –nou *opi del poble*–, en contraposició a les figures que apareixeran tot seguit. Sa Eminència i Sa Excel·lència discuteixen sobre el paper que ha de tenir l'Església en l'ensenyament, és a dir, en el futur del país, mostrant de manera clara l'estreta col·laboració entre l'estament polític i el religiós en el nacionalcatolicisme. L'un i l'altre, manifesta l'obra, no cerquen sinó el poder.

L'ús de la llengua castellana –gens habitual en Brossa– i la retòrica d'aquesta escena són un exercici de mimesi de la realitat, amb traces iròniques, que en ser posada dalt d'un escenari esdevé denúncia. L'acte acaba tornant al poble, tot i que ara veiem com l'amor de dos joves també resta afectat per les formes socials derivades del credo i la moral de la religió: el seu diàleg inicial sincer, àgil i ple d'imatges de gran sensibilitat es trunca pel fet de plantejar-se si es casaran per l'església o faran una cerimònia laica. Ella defensa la primera opció seguint allò que li han explicat a l'escola, que lliga amb l'escena anterior, i a la voluntat dels seus pares, mentre que ell opta convençut per la segona. Ella defensa la creació divina del món; ell posa l'accent en l'evolució. Són, en fi, dues cosmovisions irreconciliables tal com demostra el mutis d'ell, reflectides amb la confusió del nom de la noia: inicialment semblava anomenar-se Urània, deessa grega de l'astronomia i l'astrologia, però amb la discussió descobrim que en realitat s'anomena com una verge i màrtir dels primers cristians, Filomena.

La referència a la pira de Sant Joan, festa novament popular i d'origen pagà, guanya significat revolucionari en preparar, els lampistes, per a la crema, els mobles que l'espectador ha pogut veure anteriorment. Destruint-los, s'acaba també amb el poder i la moral religiosa, però com que la censura n'impedeix una crítica oberta i frontal, es recorre a l'acció ("lampista 2: Del que no podem parlar, hem de callar"). Potser per aquest motiu, "l'autor deixa el diàleg a criteri dels actors".

Si fins ara la temàtica que s'havia posat de manifest feia referència a l'estricta contemporaneïtat, amb el segon acte Brossa demostra que el desig de poder i les imbricacions entre el poder temporal i l'atemporal depassen cronologies. L'acció se situa al segle VIII abans de Crist, en què el conflicte es desenvolupa entre el "gran sacerdot" Amasias i el profeta Amós; el primer, poderós i corrupte defuig l'honestedat del segon. Cal observar aquí com l'autor crea la seva pròpia mitologia –com en altres textos– tot prenent un passatge del Llibre dels profetes de la Bíblia per a tractar un tema universal, fet que demostra, alhora, el vast camp de referències de Brossa. En el tancament d'aquest acte, per exemple, l'autor inclou una versió reduïda del poema "Tu", que pertany al seu recull *Cant*, de 1954.

El tercer acte consta únicament d'una escena de sainet costumista que tendeix al grotesc. L'acció se situa al bàndol republicà de la Guerra Civil, amb dues velletes com a protagonistes. La seva creença cega en la religió, i més concretament, l'admiració que demostren pel capellà de la parròquia les empeny a intentar conservar el seu cos en sal a la banyera de casa i d'amagades dels veïns. Resulta ser un acte subversiu, pel context, però ridícul perquè la mort és per a tothom inevitable. L'obra es tanca amb la pira que els tres lampistes havien estat preparant a les acaballes del primer acte. S'encén darrere el teló, en un final positiu, festiu, popular i "espectacular" que denota una actitud combativa de to corrosiu però vitalista i representa la llibertat perquè destrueix la hipocresia i la corrupció del poder, com també la moral cristiana, que afecta totes les edats. Per si en quedava algun dubte, Brossa recorre al recurs metateatral de fer llegir als personatges diversos fragments de la conversa entre Sa Eminència i Sa Excel·lència; una estratègia, val a dir-ho, de gran eficiència didàctica. Tractada de manera el·líptica amb l'estructura clàssica dels tres actes –encara que no mantinguin cap relació argumental–, la temàtica d'*El dia del profeta* és una qüestió com hem vist atemporal, i també per aquest motiu l'afegitó que suposa l'escena final s'anomena "Apoteosi".

4.3. Calç i rajoles (1963): des de la tradició dramàtica, la migradesa moral del poble

Brossa escriu *Calç i rajoles* el 1963, a les acaballes de la seva producció escènica, de manera que recull i treu profit a moltes de les fórmules que ha anat assajant anteriorment, però també a les seves lectures: l'ús del llenguatge popular, la tècnica de l'escriptura dramàtica dels gèneres convencionals –sobretot de la comèdia–, i de l'estructura clàssica en tres actes. En aquesta peça, traspua,

com en d'altres, el mestratge d'Àngel Guimerà (1845-1924), perquè tracta de manera realista problemàtiques del moment amb un fort component social i perquè planteja la dicotomia entre món rural-tradició i urbà-modernitat. Ara bé, a *Calç i rajoles* Brossa homenatja explícitament Ignasi Iglésias (1871-1928), tot recuperant les darreres escenes de *Les garses*, de 1906. El poeta troba en aquesta obra modernista el protagonisme de les classes més desfavorides, que utilitzen el llenguatge popular que els és propi en unes obres en les quals es posa de relleu les injustícies socials i el materialisme, en oposició al pes de la llei natural i a l'amor deslligat de les convencions preestablertes. El didactisme de moltes de les propostes d'Iglésias conviu amb diàlegs que no són sinó la confrontació de monòlegs. Aquí la tradició esdevé el punt de partida d'una peça del tot contemporània, un exemple clar del mecanisme dels avantguardistes catalans que no tenen la possibilitat d'enfrontar-se a un passat extens i assentat com en altres cultures, sinó que precisament el reprenen per a donar resultats actuals i nous, en una operació que demostra com l'avantguardisme de Brossa és moral i no només de caire estètic (Gimferrer, 1971, pàg. 6).

Calç i rajoles va ser estrenada el 1964 sota la direcció de V. Olivares. La representació que se'n va fer al Palau de la Música de Barcelona és una de les poques ocasions en el període franquista de la trajectòria de Brossa que una peça seva es representa en una sala d'aquestes dimensions i entitat. Allí mateix, es va representar *Or i sal* dirigida per F. Roda, el 1961, un muntatge també antològic. Tot i que l'obra es presenta com una peça de gènere i amb una estructura convencional, aquesta "comèdia en tres actes" presenta algunes sorpreses. D'una banda, el final de la peça deixa un regust agredolç, més proper al drama, i, de l'altra, la relació dels tres actes es dona més pel fet de compartir alguns personatges i espais, i una evolució cronològica que no per exposar una trama trenada i complexa. En conjunt, *Calç i rajoles* s'estructura en un seguit d'escenes de caire menestral, presentades de manera costumista –tot i que els dos primers actes es representen davant d'una cortina de color, simplement, com en diverses peces del teatre d'acció– mitjançant personatges tipus determinats segons les seves relacions familiars o els seus oficis, en un context rural que es contraposa al de la ciutat. I tots dos s'associen respectivament a la tradició/passat –tartana-faldilles-foc– i la modernitat/present –camió-pantalons-llum d'electricitat.

Aquesta temàtica posa de relleu el pas del temps, amb les seves conseqüències –les dents caigudes, la calvície, i en general la pèrdua de la bellesa–, i especialment l'assumpció de la mort i del trànsit per la vida com una cosa inevitable, un element de reflexió central en la cosmovisió brossiana. Juntament amb aquestes qüestions, cal també apuntar com la denúncia dels valors temporals i individualistes del moment present, que bandejarien els permanents, i el sentit de la col·lectivitat, prenen especialment sentit al tercer acte. Tota la peça, doncs, manté un to moral que es posa de manifest especialment amb algunes sentències que deixa anar el personatge Vella.

El llenguatge popular, d'altra banda, és el protagonista principal del primer acte, en el qual l'únic esdeveniment rellevant que hi apareix és la pèrdua i recuperació de la bomba que fan enlairar els tres vailets. És un acte circular que sembla que denota que no hi ha possibilitat de canvi en el món rural, on els rols dels personatges, els seus petits conflictes i preocupacions i la llengua que utilitzen perdurin en el temps. Ara bé, la seva manera de parlar en diversos moments pren un sentit metafòric, gens naturalista, que es manté en el segon acte, en què trobem diàlegs de sords, per exemple. Aquí a més s'insereixen dues referències a l'escenari, que recorden a l'espectador que tot plegat no deixa de ser una convenció. Però allò que sorprèn al receptor de bon principi són les nombroses al·lusions a la mitologia grecollatina –no en va, qui explica aquests relats és l'Olimpi–, que obliguen el receptor a agafar una certa distància respecte a la suposada quotidianitat d'aquest acte i que permeten reflexionar sobre diversos aspectes de la naturalesa humana, com ara les relacions de parella, però sobretot sobre la religió i més concretament donen peu a la crítica a l'Església cristiana.

Si ens situem al moment en el qual va ser escrita l'obra (1963) i al seu context, la denúncia del poder eclesiàstic i la defensa de la llengua popular catalana prenen una importància cabdal davant d'un règim dictatorial aliat amb l'estament religiós i que perseguia i reprimia l'ús de qualsevol expressió que no fos en castellà ni afí al seu ideari. I per aquest motiu, el darrer acte té encara més interès, tot i que és més breu que els dos anteriors: torna a començar a la barberia i amb una acotació inicial plenament naturalista i delimitant els espais i les entrades, però un cop el bitllet que la família havia anunciat que pensava comprar per cap d'any –festa pagana, i no per Nadal– a les acaballes de l'acte anterior ha sortit guanyador i tot el poble n'espera el repartiment. L'aldarull que es produeix i que porta a la injustícia final no és degut tant a la manca d'ordre sinó a l'egoisme dels vilatans i la desconfiança que demostren vers l'Olimpi i la seva família. Aquí, però, cal fer notar com aquest darrer acte es basa en les escenes finals de l'obra d'Iglésias *Les garses*, de 1906.

L'homenatge al dramaturg modernista que s'anunciava al principi de *Calç i rajoles* consisteix a prendre la situació i alguns dels personatges i parlaments de l'obra d'Iglésias i actualitzar-los. Aquest "collage insòlit dins la història del nostre teatre" (Gimferrer, 1971, pàg. 8), té però la petja clara de Brossa, que prefeix deixar de banda la llei i l'esforç, posa l'accent en la pervivència dels valors naturals i dota el text original d'un llenguatge ple d'imatges poètiques. Vegeu un parlament clau de *Les Garses* i un altre de *Calç i rajoles*, respectivament:

"– Pelegrí: Visca el treball!

– Marit: Són la neu, i el sol els fondrà. ¿De què serveix amenaçar el sol amb aquestes fletxes? (Triomfant.) Visca el sol!"

Com en la majoria de la seva producció literària, aquestes imatges fan referència al món natural i desperten la sensibilitat de l'espectador –encara que una excepció notable seria precisament la que dóna títol a l'obra i que serveix al

poeta per a remarcar la hipocresia i superficialitat dels seus conciutadans. A més, el poeta, amb relació al dramaturg modernista, defuig les expressions de tipus religiós, incorpora noves mostres de llenguatge col·loquial i opta per mantenir només personatges com el Mestre o l'Enterramorts. En aquest sentit, seria molt més sintètic i el·líptic que Iglésias (Bordons, 1999, pàg. 13-21), alhora que demana una gran atenció a l'espectador, que haurà d'extreure el sentit de la peça a partir, no només de la combinació de parlaments lògics en la seva consecució però de difícil interpretació si es prenen aïlladament, sinó també, recordem-ho, d'actes que no comparteixen els uns amb els altres gaires elements.

L'operació que duu a terme, en fi, és pròpia de la millor avantguarda catalana, en el sentit de cercar en la tradició allò que té d'universal i plantejar-ho a la manera del moment present. El resultat, en aquesta ocasió, és un hipotext que subratlla la qualitat un cop més de la producció brossiana i la versatilitat del seu autor.

5. Conclusió

La poesia escènica de Joan Brossa és, doncs, un vast conjunt de peces destinades a la representació que demostren la gran diversitat de procediments i recursos que l'autor posa en joc, alguns d'ells propis d'altres gèneres, fruit de la voluntat d'experimentació de l'autor i del coneixement de la tradició dramàtica catalana i de la cultura occidental.

En aquest sentit, cal considerar el treball de recuperació i revaloració de la llengua catalana entre les seves fites més notables, tot i que el component performatiu i plàstic sigui també de gran valor. Així, les seves aportacions posen de manifest la sintonia de Brossa amb les propostes més arriscades de la segona meitat del segle XX, de manera que superen els condicionants espaciotemporals, i el situen a primera fila dels creadors internacionals. Amb ells sintonitza per la llibertat amb la qual encara la seva tasca, però també per la reflexió metaartística implícita a poesia escènica. Aquest valor es concreta, d'altra banda, en el terreny líric però, sobretot, en el de la crítica sociopolítica. I en aquest punt, les paraules de P. Gimferrer resulten especialment encertades:

"La comesa fonamental de la poesia brossiana ha estat, en darrer terme, la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i del realisme dues tendències irreconciliables."

(Gimferrer, 1972, pàg. 77)

Cal subratllar que aquestes consideracions sobrepassen la poesia escènica i abracen tota la producció poètica de l'autor.

Finalment, i respecte a la recepció de la seva obra escènica, cal recordar que sovint ha estat poc representada o mal interpretada. Cal entreveure en el joc, el transformisme i el carnaval un fons de dignitat i reflexió, però vitalista.

Bibliografia

Alcina, Elena (2001). "Zaj Brossa: Conferència sobre els rellotges de sol". *Simposi Internacional Joan Brossa o la revolta poètica*. LLOC: Universitat Oberta de Catalunya (disponible en línia a <http://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/alcina_imp.html>).

Bordons, Glòria (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62.

Bordons, Glòria (1999). "Introducció a *Calç i rajoles*". A: Joan Brossa. *Calç i rajoles*. Barcelona: Edicions 62.

Bordons, Glòria (1995). "La prosa, el gènere desconegut de Joan Brossa" (estudi introductori). A: Joan Brossa. *Poesia i prosa*. València: Edicions 3 i 4.

Brossa, Joan (1973). *Poesia escènica 1945-1954* (vol. I). Barcelona: Edicions 62.

Brossa, Joan (1975). *Poesia escènica 1955-1958* (vol. II). Barcelona: Edicions 62.

Brossa, Joan (1978). *Poesia escènica 1958-1962* (vol. III). Barcelona: Edicions 62.

Brossa, Joan (1980). *Poesia escènica 1962-19564* (vol. IV). Barcelona: Edicions 62.

Brossa, Joan (1983). *Poesia escènica 1964-1965* (vol. V). Barcelona: Edicions 62.

Brossa, Joan (1983). *Poesia escènica 1962-1978* (vol. VI). Barcelona: Edicions 62.

Cabral, João (1951). "Pròleg". A: AUTOR. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Ed. Cobalto (reproduït a *Pausa*, 12, juny de 1992).

Ciriciri-Pellicer, Alexandre (1972, desembre). "La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica". *Estudios Escénicos* (16).

Coca, Jordi (1992). *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions La Magrana.

Coca, Jordi (1998). "Brossa i el TNC". *Serra d'Or* (467).

Coca, Jordi (1999). "Brossa, el teatre grotesc i la il·lusió". *Serra d'Or* (472).

Fàbregas, Xavier (1973). "Joan Brossa en terra de meravelles" (introducció). A: Joan Brossa. *Poesia escènica 1945-1954* (vol. I). Barcelona: Edicions 62.

Gasch, Sebastià (1972, desembre). "Frègoli, Brossa i el "music-hall". *Estudios Escénicos* (16).

Gimferrer, Pere (1971). "Pròleg". A: Joan Brossa. *Calç i rajoles*. Barcelona: Edicions 62.

Gimferrer, Pere (1972, desembre). "Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa". *Estudios Escénicos* (16).

Planas, Eduard (2002). *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: AIET.

Puig, Arnau (1972, desembre). "Les arrels del teatre de Joan Brossa". *Estudios Escénicos* (16).

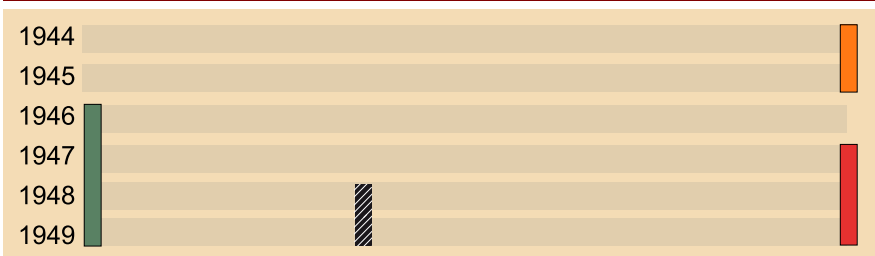
Viana, Amadeu. "Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?". *Llengua & Literatura* (11).

Annex

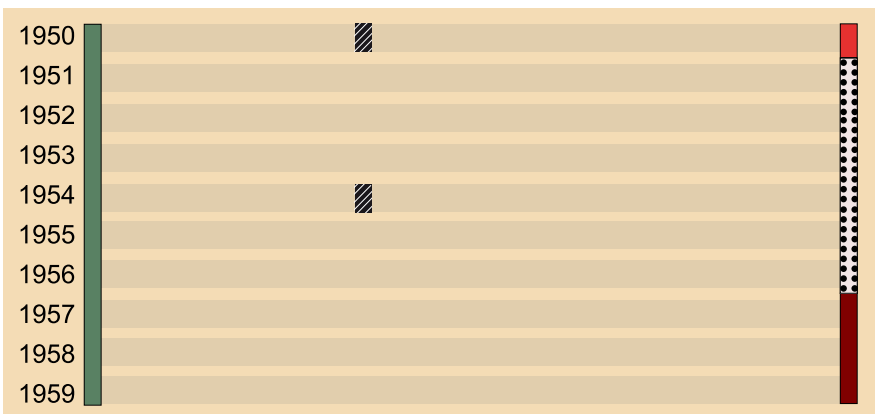
Eix cronològic de la poesia escènica de Joan Brossa (1944-1978)

En aquest quadre es creuen les dades que hem consultat sobre, d'una banda, les tres etapes que se succeeixen en la poesia de Brossa segons Bordons, i els sis blocs en què es pot dividir la seva poesia escènica, seguint Planas. Val a dir que les dates de Planas es refereixen a l'any d'escriptura i no de publicació de les obres. Igualment, recordar que, en el fet creatiu, la distinció entre etapes sempre és fins a cert punt artificial i que el pas d'una a l'altra en el cas de Brossa no suposa mai un trencament, sinó més aviat una transició.

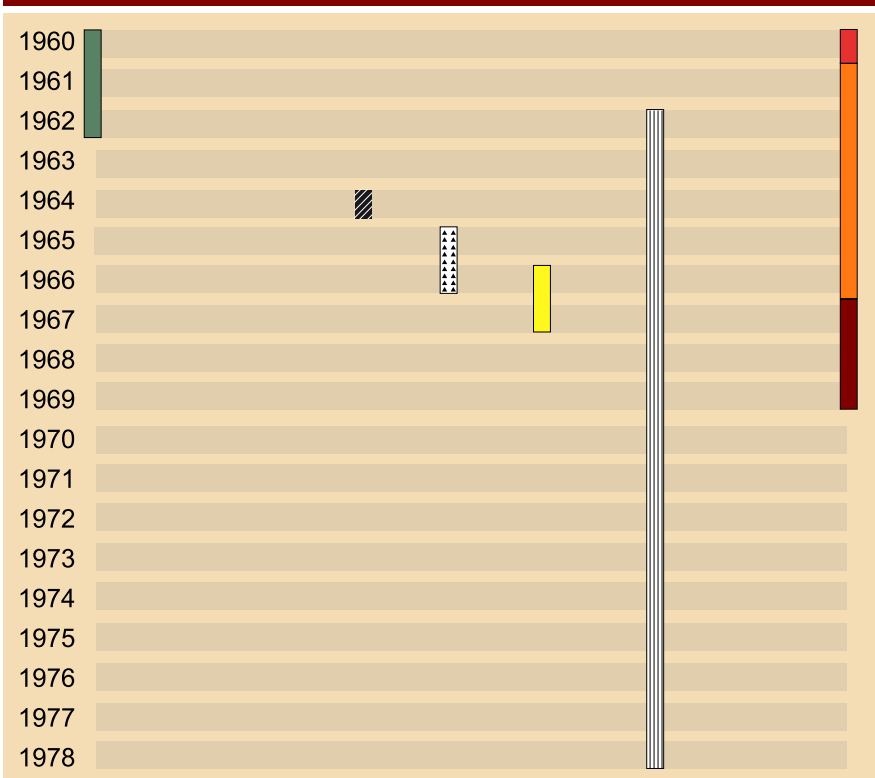
Poesia d'arrel surrealista



Poesia del quotidià i el compromís social



Poesia de l'essencialitat



Teatre literari:

- Iniciació teatral
- Recerca estètica i metodològica
- Presa de posició
- Maduresa

Teatre d'acció:

- Ballets o Normes de mascarada
- Fregolisme o monòlegs de transformació
- Strip-tease i teatre irregular
- Accions musicals

Font: elaboració pròpia a partir d'Eduard Planas (2002), *op. cit.*, pàg. 18-19 i 304, i Bordons, Glòria (1988), *op. cit.*, pàg. 37, 65 i 185

