

**POESIA ESCÈNICA XVIII:
LA REALITAT I LES SEVES SUBSTITUCIONS**

**LA SAL I EL DRAC, PASTORAL
DINS UNA ALCOVA, L'ANELL
SOTA EL GUANT, FESTA DE
LA LLUNA PLENA, TRÍPTIC**

Textos a part
TEATRE CONTEMPORANI

Amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya



Hi col·labora



Primera edició: desembre 2018

Edita: Arola Editors
ISBN: 978-84-949270-9-6

Arola Editors
Polígon Francoll parcel·la 3 nau 5 - 43006 Tarragona
Tel. 977 553 707
arola@arolaeditors.com
www.arolaeditors.com

© del text: Fundació Joan Brossa
© del pròleg: Albert Mestres
© de l'epíleg: Glòria Bordons
Disseny gràfic: Arola-Editors
Disseny portada: Antoni Torrell
Il·lustració portada: Felix Arola
Impressió: Gràfiques Arrels
Dipòsit legal: T 1318-2018

Col·lecció Textos a Part

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, tret de l'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a l'editor o a CEDRO (Centre Espanyol de Drets Reprogràfics, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar, escanejar o fer còpies digitals d'algun fragment d'aquesta obra.

**POESIA ESCÈNICA XVIII:
LA REALITAT I LES SEVES SUBSTITUCIONS
LA SAL I EL DRAC, PASTORAL DINS UNA
ALCOVA, L'ANELL SOTA EL GUANT,
FESTA DE LA LLUNA PLENA, TRÍPTIC**

Joan Brossa

Edició d'Héctor Mellinas

Pròleg d'Albert Mestres

AROLA EDITORS

POESIA ESCÈNICA XVIII: METÀFORA POÈTICA

Sobre la metàfora poètica i Brossa

Sospito que encara no hem sabut trobar el desllorigador que permetrà la interpretació de l'obra teatral de Joan Brossa i la perplexitat associada a la meravella que suscita.¹ El fet d'assimilar l'autor als seus contemporanis actius a París sota l'etiqueta de teatre de l'absurd, que ell va rebutjar sempre, no hi ha ajudat gens.² Tampoc no

Al marge del treball imprescindible de desbrossament (mai millor dit) d'Eduard Planas (*La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, AIET, 2002) i Glòria Bordons (disseminat en multitud d'assajos nascuts de la tesi doctoral, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, 62, 1988), els acostaments que em semblen més claridients en aquest sentit a l'art brossiana són els de John London (*Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*, Barcelona, UB, 2010) i Christine Buci-Glucsmann («Le théâtre des métamorphoses de Joan Brossa», *Joan Brossa*, Ceret, 1990).

- 2 Caldria, per començar, discutir aquesta etiqueta, que es basa en una percepció epidèmica, com ja he fet alguna altra vegada. Com que el teatre de Beckett, Ionesco i Adamov té més a veure amb l'esbotzament de la ficció amb dosis de realitat sense tractar i sense acomodar a un context amb el coixí de la ficció, amb el xoc que provoca la introducció de la realitat crua en un espai ficcionalitzador com és sovint l'escenari, en una operació similar a la de Duchamp, semblaria més encertada, com a tret comú (i que també comparteixen algunes obres o parts d'obres de Brossa), l'etiqueta de teatre hipernaturalista, com a antitètic als codis del teatre naturalista als quals remet i dels quals depèn. En el cas de Brossa, la falta de context en els diàlegs, en què els personatges saben de què parlen però el receptor no, crea en la imaginació d'aquest un univers on caben molts contextos solapats.

hi ha ajudat considerar una mena de joc de paraules el qualificatiu que Brossa donava a la seva obra teatral de «poesia escènica», que és meridianament clar. Perquè allò que defineix l'obra teatral de Joan Brossa és que en comptes d'activar la funció dramàtica, activa la funció poètica. És a dir, Brossa fa servir els ingredients teatrals per crear poesia, igual com feia amb els poemes visuals o els poemes objecte.

Això vol dir que el mecanisme principal de la poesia escènica de Joan Brossa no és, malgrat l'aparença, la pulsio dramàtica sinó la metàfora poètica. I què és la metàfora poètica? He intentat definir el concepte de metàfora poètica en un parell de textos.³ Quan parlo de «metàfora poètica» no em refereixo a la figura retòrica que sol ser abundant en poesia ni a allò que suposadament converteix el llenguatge pla en «poètic», sinó al mecanisme semiòtic que permet dotar de significat els recursos poètics formals a través de la creació de codis de recepció que es transmeten per mitjà de les tradicions culturals de manera inconscient, és a dir, que esdevenen imperceptibles per al receptor i per tant semblen «naturals». És una tensió entre la creació artística i el model interioritzat de la tradició, un arquetip semiòtic que comparteixen prèviament en el fet artístic el creador i el receptor. Si parlem, per exemple, de la música de la poesia, entenem que aquesta música és una convencio poètica tradicional, cosa que vol dir que

3 Albert Mestres, «Sobre la música de la poesia i la metàfora sonora. Nota a un article de Pep Valsalobre sobre el sonet de l'«hermosa dama de cabell negre» i la pinta de marfil de Vicent Garcia», *Veus Baixes*, 1 (2013); id., «Poètica», (*Pausa*), 38 (2016).

un efecte sonor, per mitjà de la tradició, s'ha convertit en una metàfora poètica sonora i no que reproduïx cap sonoritat «natural», perquè, si sentim un poema en una llengua llunyana i totalment desconeguda, posem-hi el turc o el polonès, som incapaços de descobrir a primer cop d'orella cap mena de recurs sonor poètic, ni tan sols els més elementals, com les al·literacions, atès que la nostra percepcio no és fonètica sinó fonològica.⁴ No és «l'orella», doncs, qui copsa la música del poema, sinó el descodificador semiòtic, configurat per la competència lingüística i la tradició literària concreta.

Per a Brossa el teatre és un objecte susceptible de ser sotmès a operacions poètiques a través de la inversio o el desplaçament de la metàfora poètica, però no amb la «poetització» del diàleg i les transformacions visuals, com se sol remarcar, sinó amb TOTS els components teatrals, inclosos aquells invisibles o imperceptibles, el que hem anomenat arquetips semiòtics i que Brossa en deia el «silenci».

Per exemple, pel que fa a l'acció musical *Suite Bufa* (1966), el fet d'haver-m'hi enfrontat dues vegades des del punt de vista de la posada en escena, m'ha fet adonar de l'ús metafòric que fa Brossa del codi interioritzat de les entrades i sortides.⁵ L'espai representa el que hauria

4 És a dir, només percebem, en la llengua que coneixem, els sons que «signifiquen» en el sistema de la llengua.

5 Vaig dirigir-ne la posada en escena el 2000, junt amb Mireia Chalamanch, per al Festival Grec de Barcelona i el Festival de Torroella de Montgrí, i el 2014 per al MACBA. Atès que el pròleg al volum de les *Poesia escènica XV: Accions musicals*, Tarragona, Arola, 2017, no entra en cap anàlisi ens permetem estendre'ns-hi potser més del que caldria.

de ser perquè l'espectacle assolís ple sentit paròdic: una sala de concerts. Però els intèrprets es comporten com si hi hagués quarta paret i com si estiguessin a casa seva, excepte quan surten els tramoistes (més aviat pertinents en una sala teatral) a la mitja part a tirar confeti, les dues vegades que entra el pianista com a personatge del bigoti, i a la paròdia de final de concert que clou l'espectacle. Es tracta doncs d'un espai híbrid entre teatre, sala de concerts i domèstic. La Ballarina, la Cantant i el Pianista, que entren i surten constantment a cada número, ho fan ara per la dreta, ara per l'esquerra, ara un per aquí, l'altre per allà. Tot plegat crea un joc no explícit, fins i tot aparentment no perceptible, que apel·la a l'inconscient de l'espectador. No es pot parlar, en aquest cas, d'argument, però sí que hi ha alguns indicis interpretables. El Pianista no parla mai, i encarna fusionats en escena l'artista, l'art doncs, i l'home, la incrustació de l'ésser humà artista en una societat determinada que li reclama uns comportaments donats. Sense ser explícit, la Cantant té el rol de la dona dominant, la muller, que sotmet l'artista als dictats socials (número del frac espellifat, ària del pentinat, manilles, neteja del piano, gos), mentre que la ballarina representa la sexualitat, l'alliberament cap a la transgressió i l'art (número de les sabates, vals de Chopin amb acoblaments de micro —metàfora de l'acte sexual?—, bombetes, calba i mostatxo suplantant la identitat). El Pianista sempre entra per l'esquerra, excepte quan ho fa com a personatge calb i mostatxut, que entra per la dreta. La Cantant i la Ballarina fan una inversió espacial

al llarg de la peça. Si a les escenes del primer acte no està marcat per on entren i surten o la Cantant tendeix a entrar per l'esquerra i sortir per la dreta, al segon acte tendeix a entrar per la dreta i sortir per la dreta, mentre que la Ballarina tendeix a entrar per l'esquerra i sortir per la dreta. A l'escena 7 (II) —acte sexual?— la Ballarina entra per la dreta i a la 9 (II) del plegament del llençol —acte de submissió del Pianista a la Ballarina—entra per l'esquerra i surt per l'esquerra. Tot aquest joc d'entrades i sortides provoca un efecte visual innegable, sobretot tenint en compte que la majoria de vegades no entren per on havien sortit, creant un espai exterior metafòric profund i ric. Podem intuir que l'esquerra és l'interior i la dreta és l'exterior, repressió *versus* alliberament. La Ballarina envaeix l'espai de la Cantant, l'acaba desplaçant i sotmet el Pianista invertint els rols.

A *Sord-mut*, l'acte rutinari, ritual, d'apagar el llum del públic i aixecar el teló o encendre la llum d'escena, aïllat, descontextualitzat, esdevé, no una provocació al públic, com s'ha interpretat, sinó un desplaçament semàntic en la recepció que és el que provoca la metàfora poètica i proporciona plaer estètic, sempre que se'n respecti la condició de proposta artística aïllada.⁶ Si és cert que el poema tenia contingut polític, això encara el reforça.⁷ Ara bé, insisteixo, perquè es manifesti el joc amb la metàfora poètica és imprescindible que es respecti el ritual interio-

6 Així ho vam poder comprovar amb *Sessió de nit. Poemes escènics* (2017), un espectacle que incloïa «Sord-mut» i on fèiem entrar i sortir el públic a cada poema precisament per no desvirtuar-ne el contingut metafòric.

7 I avui el missatge torna a ser pertinent.

ritzat pel públic, si no, la peça engalzada entre altres dues peces perd tot l'interès poètic.

Dos últims exemples aclaridors extrets d'*El ventríloc* (1953), al meu parer una de les propostes escèniques de text dramàtic més reeixides de Brossa i que il·lustra a la perfecció el que volem dir.⁸ El primer exemple és a l'Acte Segon, on entrem en el teatre dins el teatre però no, com sol ser, de personatges presenciant personatges actors, sinó que, reculada la quarta paret a l'esquena del públic real, aquest esdevé el públic de ficció d'un número de ventríloc en un teatre de fira. El segon en l'escena magistral del Quadre Tercer de l'Acte Tercer, on és la llum com a recurs creatiu d'un espectacle la que es posa en joc metafòric. El quadre s'inicia amb l'acotació «*Foscor completa.*» i a continuació assistim a un diàleg a les fosques entre els dos amants que han protagonitzat tota l'obra durant el qual veuen la llum. Els personatges estan a les fosques no perquè sigui de nit, no perquè estiguem en un temps metafòric nocturn, com per exemple a l'escena del balcó de *Romeo i Julieta* de Shakespeare, sinó perquè són instruments d'una mena de truc de màgia al final del qual se'ns revela la sorpresa: quan torna la llum els amants que a les fosques imaginàvem dos joves són dos vells ja morts, just després de veure la llum, sent, en inversió simbòlica, la foscor la vida i la llum, la mort. Però al mateix temps hi ha un doble salt metafòric, una nova inversió dels clixés

ficcionals habituals. Quina història d'amor més potent pot existir? Hem assistit, al llarg de l'obra, a la coneixença dels amants i la superació dels obstacles, a la vida anodina que han tingut com a parella i vells, segons abans de morir, encara s'estimen com els amants tràgics Tristany i Işolda. Han vençut la mort de l'amor, l'erosió de la quotidianitat. La foscor és un «equivalent» de l'acord final de l'òpera de Wagner, amb el mateix grau d'abstracció: un efecte formal sotmès a la manipulació de la metàfora poètica.

Quin és el procediment de Brossa per introduir la funció poètica en les obres d'estructura dramàtica? Moltes obres de text de Brossa es munten sobre l'estructura de sànet, amb un origen que es perd en la nit del temps, d'un triangle que obstaculitza, amb l'ajut d'un quart personatge, que normalment té autoritat almenys sobre un dels components del triangle, la consumació d'una relació amorosa (comèdia grega, *atellanae*, commedia dell'arte, entremès, sànet, vodevil), combinada amb altres formes teatrals, sempre d'origen popular.⁹ Això no és per altre motiu sinó perquè l'autor és conscient de la sòlida incrustació d'aquest codi com a arquetip semàntic en l'inconscient del receptor i per tant li dona ampli marge de manipulació gràcies a la metàfora poètica.

Sovint aquestes obres s'estructuren en tres actes. És el que en podríem dir una sintaxi dramàtica simple. Si unim dos objectes es poden copsar d'una mirada i comprovar-ne les relacions, sigui d'oposició o de coincidència, però si n'unim tres en una sèrie això ens obliga a procedir a

⁸ Per a més detall, vegeu el pròleg de John London «La societat i el camí personal: tres obres per estrenar», *Poesia escènica VII: La societat i el camí personal*, Tarragona, Arola, 2015, que no entra en aquest tipus de consideracions.

⁹ *Ibid.*, p. 10 i 15.

una lectura i a donar significat a aquesta lectura. Això és el que fa Brossa en moltes de les peces «dramàtiques»: uneix en tres actes escenes que semblen no tenir res a veure i el receptor, lector o públic, es veu obligat, per simple llei de la sintaxi, a construir un significat que les uneixi. És un procediment dramàtic com qualsevol altre però que té la virtut de generar significats inesperats i d'obligar el receptor a participar en l'acte creatiu.

Sobre les obres d'aquest volum

Caldrien un espai i un temps impropis d'un pròleg per descobrir a les cinc obres del present volum, *La sal i el drac* (1956), *Pastoral dins una alcova* (1956), *L'anell sota el guant* (1957), *Festa de lluna plena* (1957) i *Triptic* (1957), tots els moments en què Brossa inverteix o desplaça la metàfora poètica i no ho podem fer. Tanmateix, mentre fem un breu apunt sobre aquestes obres, situades entre dues etapes de les que proposa Planas, la de «presa de posició (1951-1956)» i la de «maduresa (1957-1965)», destacarem els que podem detectar a primera vista.¹⁰

La sal i el drac, una peça que ataca el teatre comercial o el comerç del teatre, és per començar tota ella teatre dins el teatre, però un cop més escapant de la clàssica representació o assaig presenciat per personatges. El primer acte passa a la mateixa sala de teatre on s'esdevé la representació i que hauria de tenir la graderia buida de públic. I aquí és on intervé la metàfora poètica, perquè el

públic real seu a les graderies de ficció de l'edifici on tant a la realitat com a la ficció s'esdevé la representació. El públic doncs és un present absent. No és cap casualitat que, gràcies a aquesta dislocació de la ficció, esdevenint una doble metàfora de gran potència, en aquesta sala s'hi hagin refugiat l'Autor Primer, un dramaturg fidel al seu art i per tant apartat dels escenaris, i la Muller, exactriu fidel al seu marit, l'Autor Primer, i al teatre que aquest postula. Reben la visita de l'Actriu que, després d'haver-se casat amb un pintor (abandonant el teatre, doncs) i desenganyada, vol tornar al teatre (per motius crematístics i no artístics). En un diàleg sainetesc on s'insinua el triangle que dèiem abans, ple de metàfores, sentències i molt proper a l'oralitat, com és habitual en Brossa, l'Actriu intenta seduir l'Autor Primer però no fa més que refermar l'amor sense fissures de la parella, que tanca l'acte amb un llarg i curiós diàleg d'amor i un petó de final de pel·lícula: «(Es besen apassionadament mentre cau el...) Teló». Al Segon Acte l'Actriu visita en Carallat, l'Empresari teatral i amo del teatre, una encarnació del burgès a qui només importa el negoci i que sotmet la noia a un assetjament sexual. I Brossa torna a recórrer a la metàfora poètica, ja que aquesta escena es desenvolupa en la ficció al despatx d'en Carallat, és a dir, un despatx que en la ficció és una dependència del mateix edifici real on la representació avança. Salva l'Actriu de les grapes de l'Empresari l'arribada d'un Autor Segon més aviat ridícul que només sap fer versots dignes dels *Pastorets* en un estil jocfloralesc. Al Tercer Acte tornem a la situació ficcional

¹⁰ Planas, *op. cit.*, p. 322-337.

del Primer Acte, o sigui, la sala de teatre on el públic real seu a les cadires buides en la ficció, però ara per assistir, junt amb l'Autor Primer i la Muller, espectadors de ficció, a un clàssic del teatre convencional: un assaig. Es tracta de l'assaig d'uns actors ridículs «tot rebent les instruccions lamentables del Director, no menys a l'ús». Amb aquest assaig, una nova pirueta metafòrica, la lamentable companyia expulsa la parella del seu últim reducte, tancant tot el complex joc semiòtic.

Pastoral dins una alcova enceta amb un drama rural sainetesca en què unes inundacions degudes a un aiguat aconsegueixen el que semblava impossible, reconciliar dos germans, en Miquel i l'oncle Janot i tornar a reunir tota la família, amb la Muller d'en Miquel i els seus nou fills¹¹ a la casa de pagès que és el decorat. Aquest Primer Acte té una mica un to de rondalla. Al Segon Acte, sortim del teatre «naturalista» per presenciar, davant del teló de boca, en una escena cabaretasca, el diàleg de dos pallassos, l'Home Primer i l'Home Segon, en una dimensió teatral oposada a la primera, de manera que recurrent a la metàfora poètica fa miques la ficció espacial. L'Home Segon no para de tossir i durant el diàleg s'esmenta l'esfondrament del pont del Primer Acte i s'explica un truc de màgia, entre altres moltes coses variadíssimes. Al Tercer Acte no hi ha personatges. Simplement, amb una pirueta sònica, s'encén una metxa el foc de la qual travessa l'escenari i explota a fora, fent caure el retrat d'una dona que hi havia a l'escenari. La metàfora de l'escena

11 Com als contes populars, on els fills són tres o nou.

és evident, però també hi participa la metàfora poètica. D'una banda, fixem-nos que Brossa eixampla l'espai metafòric, ja que algú fora d'escena encén una metxa (on? entre bambalines? no, el quadre està en una alcova i per tant qui encén la metxa no està entre bambalines sinó a l'habitació del costat esquerre de l'alcova) que després explota fora d'escena (on? entre bambalines? no, a l'habitació del costat dret de l'alcova). També intervé la metàfora poètica en la noció de temps, un temps real que queda reduït a la durada de la consumició de la metxa, una mena de temps hiperreal que fa explotar, mai millor dir, el temps de ficció. Potser es tracta d'una metàfora de la tragèdia despullada a la quinta essència o, si es vol, de la tensió dramàtica.

L'anell sota el guant té un to particular en el conjunt de l'obra poètica escènica de Brossa que l'acosta d'alguna manera al món fellinià,¹² i és perquè se situa en l'àmbit burgès culte i modern dels anys cinquanta que el mateix Brossa freqüentava. Els personatges, tant els madurs com els joves, pertanyen a l'alta burgesia culta i hi podem reconèixer la Mercedes i el Santiago a qui l'obra és dedicada. De nou l'obra s'estructura en tres actes però fa pensar més aviat en les primeres pel·lícules de la Nouvelle Vague¹³ on el drama, intens i existencialista, es barreja amb l'humor. El Primer Acte és una amable *soirée* a casa la Muller i el Marit, amb l'Amic Primer, l'Amic Segon i l'Amiga com a

12 Tinguem en compte que *La strada* és del 1954 i *Notti di Cabiria* del 1957, el mateix any de l'obra de Brossa.

13 *Avant la lettre*, ja que les primeres obres significatives de François Truffaut i Jean-Luc Godard són posteriors en pocs anys.

convidats, entre els quals s'insinua el triangle inevitable a les obres de Brossa. Però l'atenció està focalitzada fora d'escena, en una altra part de l'espai metafòric del pis (sens dubte «simple i modern» però de bon gust i «comfortable», amb les parets plenes de Picassos i Gris), on Ell i Ella, ens explica la Muller, en una dramàtica discussió, dirimeixen la continuïtat de la seva relació amorosa no acceptada per la família, de manera que han de fer-ho a casa uns amics. Al saló fan un cadàver exquisit, juguen al joc dels disbarats, beuen i ballen, mentre primer la Muller i després l'Amic Primer, intrigats, surten d'escena per escoltar la discussió. Al Segon Acte Brossa fa el seu joc de mans amb la metàfora poètica. L'acte se situa en l'espai que ens creïem negat i en un temps sincrònic al del Primer Acte i el Tercer Acte, és a dir, Brossa hi disloca la lògica lineal del temps metafòric i distribueix en tres temps el que hauria de ser temps simultani en dos espais. Hi assistim a la famosa discussió, que ens ofereix el pinyol del drama sense donar-ne els detalls. Ella intenta apassionadament evitar que Ell talli la relació i no para de dir-li com l'estima, no sense tocs d'humor, ja que el mot íntim i afectuós que li dedica és «marranet». Presenciem l'entrada de la Muller que havíem vist sortir i tornar a l'escena i el final de l'escena amb el plor apassionat d'Ella. L'Acte Tercer torna a ser teatre dins el teatre, ja que els tres homes de la *soirée*, avorrits, fan una mascarada per a les dues dones, espectadores, una mascarada grotesca i paròdica en què el Marit es disfressa de Mascarot femení.

Festa de la Lluna plena, de nou en tres actes, és una mena de desplegament enlluernador de transformisme escènic, en què pugen i baixen cortines i telons de diferents colors i figures mentre un munt de personatges desenvolupen escenes quotidianes o festives sense il·lació. El joc de cortines i telons és un dels usos de la manipulació de la metàfora poètica més característicament brossians. Les cortines i els telons creen espais i mons nous cada vegada que apareixen però ens recorden amb contundència que això és un escenari i això és teatre. Tot plegat desemboca a l'Acte Tercer, sense paraules, on tots els personatges apareixen alhora rient i tirant confeti mentre un revisor marca els bitllets i fa baixar el teló quan acaba, en una mena de metàfora de la vida i el teatre.¹⁴

Per acabar, *Triptic*, una vegada més una estructura ternària, amb les «minipeces» «Tot fum», «L'ovella d'or» i «A ca l'antiquari», barreja tres formats teatrals molt distants. És com si algú hagués retallat una pila d'escenes d'obres de teatre, les hagués barrejat, n'hagués agafat tres a l'atzar i les hagués «enganxat». Ara bé, com hem dit abans, la simple sintaxi ens obliga a fer-ne una lectura i donar-los un significat unitari. «Tot fum» podria ser l'escena final d'un drama rural, on, entre al·lusions a la tragèdia de la Guerra Civil, la Noia 1 aprèn la mort del seu promès en un accident de treball i tot el seu castell d'il·lusions s'ensorra. «L'ovella d'or» és una cínica esce-

14 Estructura molt similar a l'acció musical *Satana* (1962), escrita conjuntament amb Josep M. Mestres Quadreny, en què la música la generen les accions dels personatges.

na protagonitzada per un aristòcrata, la seva dona, un capellà i un ferrovellaire. El Senyor és amo d'un poble absolutament devastat per la guerra recent on l'única activitat són les misses que fa dir al capellà a cada festa sense feligresos i s'acaba venent tot el poble com a feralla. «A ca l'antiquari» és una variació del Tercer Acte de *Pastoral dins una alcova*. Es tracta d'un poema escènic «visual»: en una botiga d'antiquari plena d'andròmines un rellotge de pesos marca el temps fins que para «i cau el Teló». De nou, és el temps, un temps marcat pel tic-tac i simbolitzat pel rellotge en una metàfora que abasta diverses dimensions: la ficcional, la de la funció teatral i la del «teatre de la vida».¹⁵

Hem vist doncs com a través de la manipulació de la metàfora poètica Brossa dona un significat nou i sorprenent a molts dels codis teatrals, des dels propis del mateix llenguatge teatral, com entrades i sortides, telons i cortines, fins als de la «ficció» com l'espai o el temps metafòric, amb desplaçaments conceptuals que obren noves dimensions semàntiques difícils d'aprehendre, gràcies la majoria de vegades a aquesta estructura ternària inherent a tota acció teatral primària.

Albert Mestres

Nota d'edició

L'edició segueix el criteri de respectar al màxim el que va escriure el poeta, d'acord amb el corrector de Brossa dels darrers anys, Andreu Rossinyol; de manera que al llarg dels volums editats, el lector trobarà respectades qüestions ortogràfiques que posteriorment a l'escriptura de Brossa han canviat de forma (per exemple: *enrera*, per a davant d'infinitiu, *aprendre de davant d'infinitiu*) així com locucions que foren escrites amb la voluntat d'ésser dites (*per (a) ningú*, *esperar a tothom*, *digue-ho*, etc.).

En qualsevol cas, s'han corregit —silenciosament— les possibles errades de la versió dels textos editada per Edicions 62 al segon volum del *Teatre complet*, publicat el 1973: *La sal i el drac* apareix a les p. 75-119, *Pastoral dins una alcova* es troba a les p. 141-163, *L'anell sota el guant* està a les p. 215-246, *Festa de la lluna plena* ve de les p. 309-323, i *Triptic* figura a les p. 325-342.

¹⁵ Donada l'època d'escriptura, les connotacions polítiques de *Triptic* són evidents.