

Brossa en escena. Història de la recepció del teatre *regular* o estable (1960-1971)

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra
ORCID: 0000-0003-1490-5102
enric.gallen@upf.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Va ser catedràtic de Literatura Catalana i Història de les Traduccions de la Universitat Pompeu Fabra de 1997 a 2021

Resum

A partir de la dècada de 1960, algunes peces de *Poesia Escènica* de Joan Brossa comencen a ser representades en locals teatrals, sobretot barcelonins, que l'allunyen de la dependència de l'àmbit especialment artístic de les lectures i funcions anteriors. La nova dècada introdueix una sèrie de canvis globals i radicals en l'àmbit de la cultura i l'art, liderats per intel·lectuals i creadors joves o poc coneguts fins aleshores, els quals reivindiquen la necessitat d'una cultura compromesa políticament i ideològica amb l'afany de transformar la societat coetània. A Catalunya, sota el jou de la dictadura franquista, la necessitat d'un canvi cultural i artístic també arriba al teatre, a intel·lectuals i creadors, i a la renovació de la crítica teatral. Una crítica teatral, però, que no acaba de comprendre ni assimilar la proposta escènica de Brossa, el nom del qual és respectat, malgrat que les seves peces no rebin una bona acollida general en un règim de funció teatral sovint única. El vessant *regular*, el més literari de *Poesia Escènica*, no és comprès globalment per la crítica, ni tampoc la recreació original de Brossa de la tradició dramàtica catalana, que representa Ignasi Iglésias. Quan el 1968 estrena *Concert irregular* i *Quart minvant o els nassos històrics*, els vessants *irregular* i *regular* del seu teatre no aconsegueixen ni el vistiplau de la crítica ni del públic que hi assisteix.

Paraules clau: Joan Brossa, *Poesia Escènica*, teatre *regular* o estable, recepció, crítica teatral, direcció teatral, grups teatrals no professionals

Enric GALLÉN

Brossa en escena. Història de la recepció del teatre *regular* o estable (1960-1971)

Presentació

En la dècada de 1960, algunes peces del *teatre regular* o estable de Joan Brossa¹ comencen a tenir una millor presència escènica,² de manera que s'amplia l'àmbit de les lectures o funcions en cases particulars, estudis i alguns teatres utilitzats fins aleshores (Planas, 1992; 2002: 385-386).³ Entre 1960 i 1971, quatre grups no professionals munten nou textos en locals barcelonins, especialment: Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), Teatre Experimental Català (TEC), Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació, i quatre propostes més vinculades a la direcció escènica (Josep Centelles, Antoni Bachs, Lluís Solà, Carlos Lucena).⁴ Aquest paper es proposa analitzar la reacció de la premsa periòdica i especialitzada de l'època al conjunt d'aquests espectacles brossians.

Efectivament, la representació de *Poesia Escènica* de Brossa, de caràcter alternatiu i accés restringit (via grups no professionals) en relació amb el teatre privat de l'època, suscita un interès progressiu en una crítica teatral barcelonina renovada, que dissenteix dels criteris d'avaluació estètica, ideològica i moral del sector crític titular fins aleshores. Tanmateix, el credo artístic i ideològic d'una crítica teatral revifada no comprèn ni assimila la proposta de

1. La divisió de *Poesia Escènica* en dos grups: «un, de teatre *irregular* o de recerca —fregolisme, striptease, circ, etc.— i l'altre de teatre *regular* o estable —dramàtic, còmic, èpic, burlesc, etc.—», es deu al crític italià Valerio Riva «qui en fer-li conèixer el repertori, va suggerir un nom: teatre *irregular*, o de recerca, en contraposició al de *regular* aplicat als gèneres teatrals coneguts» (Brossa, 1983a: 7).

2. Brossa difon també la seva obra poètica en l'àmbit privat, en les «Borbolles poètiques», que organitza el metge, escriptor i polític Joan Colomines i Puig a casa seva. En la XXIV sessió (13 de maig de 1961), llegeix els poemes «Nocturnal», de *Catalunya i selva* (1953-1954); «Oda a la poesia» i «Catalunya» d'*El pedestal són les sabates* (1955). O la seva «teoria estètica» o poètica. (Camps i Veny Mesquida, 2016).

3. El 20 de novembre de 1959 un grup d'estudiants de la Universitat de Barcelona fa una lectura del segon acte d'*Els beneficis de la nació*. (Cirici Pellicer, 2015: 400). La censura no autoritza la representació, molt més endavant es publica com a addenda. (Brossa, 1983b: 327-356).

4. *La jugada* (EADAG, 1960, 1961), *El bell lloc* (EADAG, 1961), *Or i sal* (ADB, 1961), *Gran Guinyol* (EADAG, 1962), *Aquí al bosc* (Josep Centelles, TEC, 1962; Lluís Solà, Vic, 1965), *El rellotger* i *Collar de cranis* (Lucena, Teatre Romea, 1967); *Quart minvant o els nassos històrics* (Jocs a la sorra, Casino L'Aliança del Poble Nou, 1969), i *El temps escènic* (Jocs a la sorra, Sitges, 1971).

Brossa, que coincideix i contrasta amb altres plantejaments dramaturgics de la postguerra farcits de reflexió, denúncia política i voluntat de transformació de la societat coetània, com el teatre realista nord-americà i espanyol, els *angry young men*, o el llegat brechtian. Totes aquestes propostes es representen a l'Estat espanyol, sobretot quan el règim franquista obre una escletxa de liberalització cultural en el mandat de Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Información y Turismo [MIT] (1962-1969), sota la tutela permanent de la censura.

***La jugada i El bell lloc* (Cabrils, 1960; Barcelona, 1961)**

Les primeres funcions de Brossa en la dècada de 1960 no són ben acollides per la crítica. Jordi Carbonell reconeix que, «malauradament, no ha estat possible de representar Brossa en públic fins l'any passat [1961]», quan l'autor té quaranta-tres anys i en fa divuit d'*El cop del desert*, la seva primera peça, i afirma:

Brossa ha cercat d'arribar al moll dels temes humans per un camí minoritari, que l'ha allunyat de la seva missió de cara a i en funció de la societat catalana en la seva dimensió més ampla. Ha esbotzat, això sí, la faramalla del neoromanticisme i de la falsedat sentimental, i ha maldat per una realitat despullada d'anècdota. Per aquesta raó el seu teatre és desembañant i fa aquesta sensació de descarnament. [...]

Interessant com és l'experiència de Joan Brossa com a escriptor teatral, es troba en un camí de difícil sortida; s'entén de difícil sortida amb transcendència dins la nostra societat. El teatre que jo li conec —*La jugada, El bell lloc, Or i sal*— és, per a mi, un teatre de transició vers una nova actitud més allunyada de l'il·lusionisme i més pròxima al teatre èpic. I dic això, no pas imaginativament, sinó perquè m'hi fa pensar la darrera producció poètica de Brossa que conec a través de lectures privades. I perquè crec que aquest és el seu camí (Carbonell, 1962: 44-45).

El primer text representat és *La jugada* (1953), que l'EADAG estrena a Cabrils (19-XI-1960, Teatre de la Concòrdia), dirigit per Moisès Villèlia.⁵ Alexandre Cirici Pellicer, encarregat de fer-ne la presentació, ho recorda en el seu dietari: «Presento a Brossa. *La jugada* és trampa de tots amb tot. Joc abstracte. Gestos Villèlia boníssims (estirar l'orella, etc.). A la fi apareix Jehovà que està indignat de veure els homes. Si tot el que ha fet de millor l'home és l'home, no pot estar satisfet de l'home (Cirici Pellicer, 2015: 429)».

Posteriorment, l'EADAG l'ofereix amb *El bell lloc* (1958)⁶ (2/4-VI-1961, Cúpula del Coliseum). El primer a parlar-ne en una publicació periòdica és

5. Sobre la direcció de Villèlia: (Capmany, 1974: 63); (Cirici Pellicer, 1960: 1-3; 1962: 49-51). Segons Brossa, «Vaig trobar que la tasca de Villèlia com a director de *La jugada*, que va ser estrenada el 1953, era excel·lent. El 1958 va tornar a dirigir-me'n una altra, *El bell lloc*, que va ser molt boicotejada per en Salvat. En Foix em va confessar: "És molt maca aquesta obra; m'hauria agradat haver-la fet jo"» (Permanyer, 1999: 160-161).

6. S'havia estrenat a Sallent el 23-IV-1961, a la Biblioteca Popular (Planas, 2002: 343).

l'escriptor Giovanni Cantieri a *Primer Acto* (Cantieri, 1960). Com recorda Marrugat, hi expressa la seva distància amb el «credo artístic brossiano» de caràcter «cerebral y abstracto», la qual cosa no facilita una «atmósfera de entendimiento y comunicación entre público y actores» (Marrugat, 2013: 13). Amb tot, abona una lectura prou comprensiva de *La jugada*.⁷ Al seu torn, el crític Martí Farreras parla d'una «velada singular y sus organizadores merecen nuestro reconocimiento», però *El bell lloc* li ha semblat «poca cosa, esa es la verdad», i sobre *La jugada* afegeix:

Una inacabable y vulgar situación melodramática, que nada exigía ni reclamaba, y que desemboca en la aparición de un demiurgo tremendista que dice algunas cosas atrevidas, otras pueriles y otras, bastantes, que no debían ser para comprender, ya que se formulaban en un idioma esotérico y pintoresco. ¿Precisión o real exigencia de una formulación dramática? No supimos descubrirla por ninguna parte. [...] Brossa manipula —eso sí— un lenguaje de una innegable gracia poética, pero dramáticamente átono e inoperante, pese a los gritos y a las palabras gruesas —otra receta— que le dan una apariencia de rotundidad. Y nada más. Tal vez será que uno está irremisiblemente maleado por tanto y tanto teatro vulgar que no supe ver en *La jugada* ninguna de las gracias o méritos que los fieles panegiristas del autor reclaman. La puesta en escena —de alguna manera hay que llamarla— pueril a todo serlo, aunque tal vez, pensándolo bien, esa puerilidad fuese un vehículo apto para tanta frase gratuita y tanta levedad dramática. (Martí Farreras, 1960)

El parer del crític provoca la resposta immediata de Brossa que, amatent sempre al que es diu i fa sobre la seva obra, escriu una carta oberta i no publicada al director de la revista. Demana a Martí Farreras «de mantenir [-se] equitable davant qualsevol tendència o s'acomoda a una forma negativa d'exercitar el judici», i anota: «*La jugada* és escrita en un pla, vós la jutgeu, immòbil, des d'un altre, i a la fi us bellugueu i passeu de llarg. El vostre concepte del *dramàtic* m'escamna: em sona a aquell *viure la peripècia* il·lusionista. Oblideu per damunt de tot la veritat teatral en el sentit de l'art. Llibertat contra necessitat».

Tot deixant clar que «les meves intencions artístiques són unes altres, i el fet de no encertar la perspectiva adequada és culpa vostra, no meva», Brossa conclou: «El meu teatre es dirigeix a l'Home, i no pas a un públic que es resigna a la seva mediocritat, i encara menys a un grup d'incondicionals,

7. A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA es conserva també una carta de José Agustín Goytisolo (7-II-1961) amb el retall de la crítica que publica a *Índice*, el gener d'aquell any, amb les sigles del seu nom i cognoms (J. A. G.). Presenta Brossa com el «cerebro gris del grupo de vanguardia Dau al Set» i assenyala, entre altres qüestions: «En el ambiente estancado del teatro catalán, el estreno de la pieza [...] hace pensar a los aficionados que todavía es posible un teatro catalán digno, inteligente y despojado del tópico y la ramplonería habituales». Del text, anota: «cuadro caricaturesco y esquemático, el desarrollo del engaño y la explotación a que es sometido el hombre por sus semejantes en la sociedad de nuestros días, desarrollo que culmina con la aparición alegórica final del "dios tonante" de un modo sorprendente y mordaz, cargado de sugerencias con el que se cierra el ciclo de esta trágica jugada. Brossa se nos muestra como hábil conocedor de los recursos satíricos que han sabido dosificar en esta obra, cuya representación constituyó un verdadero éxito». Recollit a Brossa (2015: 235). A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA es pot consultar la correspondència entre Joan Brossa i Madelon Belle a propòsit de la direcció de Moisès Villèlia (Brossa_Corres_per_JB_Brossa_0044_020;0044_89). Sobre les relacions de Brossa i Madelon Belle (Massot, 2021: 1-3).

que això ja ve per torna». L'opinió de Martí Farreras contrasta amb la de Cirici Pellicer que situa Brossa «al final de la perspectiva cultural que passa pel Modernisme, el Noucentisme, el surrealisme i el racionalisme» (Cirici Pellicer, 1961), i presenta *La jugada* «com una combinació de recerca avantguardista i valor social col·lectiu» (Marrugat, 2013: 14).

La crítica més radical de *La jugada* és la de Jordi Germà, pseudònim de Francesc Nel·lo, publicada a *Nous Horitzons*, la revista clandestina del PSUC, en oferir una lectura en clau política del text:

Es tracta d'una peça circumstancial. Escrita tenint en compte l'ambient i la data, i per damunt de tot el públic a qui va adreçada. És una obra de combat.

Brossa, amb una manca de mandra curiosa, es planteja la creació fingint el punt de vista, l'angle capitalista: es planteja la divinitat partint dels membres de la societat burgesa. Veient-los actuar, per una mena de figura lògica treu la conseqüència que la creació és absurda, i, per tant, el seu creador és un foll. Brossa no nega en aquesta obra, la materialista. Ens ensenya tan sols la caricatura del Déu capitalista.

I conclou: «Obra escassa, però, per excés de localisme, la mateixa caracterització del Creador en l'escenificació era un testimoni que la feia una mena de rèplica atea al teatre de patronat catòlic» (Germà, 1961: 56).

Or i sal. Del Palau de la Música Catalana al IV Cicle de Teatre Llatí

El muntatge d'*Or i sal* és segurament la pedra de toc de la recepció del teatre de Brossa d'aquest període, perquè el representa l'ADB, una entitat convertida ja en una referència reconeguda per la crítica teatral. Brossa surt de l'aixopluc més privat, en què s'ha donat a conèixer fins aleshores. Abandona la protecció del món artístic i s'encara a la més específicament escènica en un règim, però, encara limitat per la representació gairebé única com a norma. *Or i sal* es dona a conèixer, d'altra banda, en dos temps. En el primer, una representació de l'ADB, en col·laboració amb el Club 49, al Palau de la Música (18-V-1961); en el segon, al Teatre Romea (3-X-1961), en el marc del IV Cicle de Teatre Llatí, substitueix el muntatge de *Beckett o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh que l'ADB havia estrenat el 14 de març d'aquell any també al Palau. Encara que fora de concurs, *Or i sal* es representa davant de la crítica de rang «oficial», la que no assisteix a la representació del Palau. Com he anotat en un altre lloc, *Or i sal*, una peça de teatre *regular*,

[...] és anterior en el temps al sorgiment de Ionesco o Beckett, més enllà de determinades coincidències tècniques, formals o de procediments literaris. *Cruma* o *Homes i No*, de Pedroló, no s'entenen sense la descoberta de Beckett, com els inicis de Harold Pinter. Brossa, no, tal com ell va manifestar més d'un cop al llarg de la seva trajectòria. Els seus orígens literaris són uns altres, vinculats amb el món de l'art, amb Dau al Set, el surrealisme i l'avantguarda artística. (Gallén, 2021: 222)

De *Gran Guinyol* a *Aquí al bosc*

Vázquez Montalbán entrevista Brossa

Amb les funcions d'*Or i sal* al Palau de la Música Catalana i al Teatre Romea es visibilitza per primer cop i sense embuts l'abast real de la recepció crítica i la percepció social del teatre de Brossa. A partir d'ara, la seva presència a la premsa, sempre dins unes determinades limitacions, pot ser més o menys habitual de com ha funcionat fins aleshores. No sé si m'equivoco, però l'entrevista de Manuel Vázquez Montalbán deu ser la primera (o una de les primeres) de la nova etapa que s'obre. D'entrada, Vázquez Montalbán (Vázquez Montalbán, 1962) en fa una descripció física: «Joan Brossa tiene el aspecto de un intelectual de pieza teatral escrita por Sartre. Viste a base de suéter y pantalón y va descorbatado. Es un hombre maduro que apareció en el campo literario catalán a través de sus libros de poesía y que conmovió este campo literario con sus *Poemes civils*».

Brossa, que ha escrit ja quaranta peces, reconeix que no s'ha preocupat fins aleshores d'estrenar, però «ahora pienso estrenar lo que pueda» i en precisa els motius: «Porque no tenía una técnica teatral propia. No tenía todavía un estilo. No estaba seguro de mí mismo. Además el ambiente teatral me asqueaba. ¿Ha leído usted algunas de las críticas que suelen publicarse? Hay algunos críticos para los que el teatro se terminó con Martínez Sierra».

Es mostra molt dur amb el teatre català representat, farcit d'«obras ramplonas sin ningún interés humano, y las que pretendían hacerlo lo hacían a base de elementos no demasiado limpios». Per a ell, el teatre català no té públic, i si el té «es el culpable de su mediocridad. El teatro catalán tiene todo el aire de un “teatro para andar por casa” sin la menor proyección». Quan li demana l'opinió sobre Sagarra, mort el setembre de 1961, Brossa deixa clar quins són els seus referents de la tradició dramàtica catalana: «En el aspecto teatral, un mito [Sagarra]. Su labor ha sido en mi opinión negativa. No ha aportado nada nuevo. En su “teatro de ideas” como *La ferida lluminosa* da la impresión de no haber jugado limpio. Creo mucho más en Guimerá e Ignacio Iglesias. Estos si eran autores arraigados en su tiempo y dispuestos a hacerse responsables del mismo».

Atès que el teatre català no «tiene apenas público», Brossa considera que es pot revitalitzar amb «algunas traducciones», i que «urge encontrar temáticas para el hombre de hoy y escrito en catalán. Hay que construir un “nuevo público” para el teatro catalán que exija esto». Hi ha, però, una qüestió greu en el teatre català, també en el «castellano»: «el problema del teatro y la sociedad que lo atiende». Brossa, que cedeix els drets d'audició i representació d'*El cap violent* (1959) a la ràdio i la televisió de la República Federal d'Alemanya, i editat a Colònia (1962), assenyala que el problema fonamental del seu teatre és «el destino del hombre. Quiero plantearlo con un criterio actual».

Gran Guinyol

Gran Guinyol (1957) s'havia d'haver representat al Teatre Talia (2-IV-1962) com una proposta de cambra de la companyia de Núria Espert, que hi fa temporada, en col·laboració amb l'EADAG (Anònima, 1962: 35). L'empresa,

finalment, es tira enrere (Salvat, 2015: 31-32), i l'EADAG estrena la peça a la Cúpula del Coliseum (29/30/31-V-1962) sense el director Ricard Salvat, que és fora de Catalunya (Salvat, 2015: 50). És un espectacle en dues parts, en la primera, *Poesía y realidad*, un muntatge èpic basat en una selecció de *Veinte años de poesía española* de Josep M. Castellet⁸ i, en la segona, *Gran Guinyol*,⁹ amb decorats d'Albert Ràfols Casamada i figurins de Maria Girona. Segons la ressenya anònima de *La Vanguardia Española*, *Gran Guinyol* és: «una pieza de técnica y espíritu muy modernos, en la que el autor sigue las más audaces corrientes del teatro contemporáneo. El espectáculo satisfizo mucho a la concurrencia que llenaba la cúpula del Coliseum» (Anònim, 1962).

La directora de *La carreta* María del Carmen Carrión¹⁰ fa seu un criteri que comença a estendre's sobre el teatre de Brossa entre un sector de la crítica teatral. *Gran Guinyol* és un «experimento escénico, teatro ilusionista participando del dadaísmo y el surrealismo, con quince años corriendo a sus espaldas» (Carrión, 1962: 19). Ara, el sector crític més nou i/o jove expressa les seves dificultats de comprensió i interpretació del vessant escènic brossià, enquadrat dins el teatre *regular* o estable: «Sus obras, poemas organizados para ser puestos en escena gratuitamente, parten y se desarrollan a base de un absurdo íntimo, con lujo de “snobismo” a gran escala, que al no poseer ni un gramo de preocupación sincera caen en la nada absoluta».

El crític anònim de *Cataluña Exprés* és qui, des del punt de vista artístic, fa una aproximació més positiva de *Gran Guinyol* no sense cridar l'atenció sobre la necessitat que la proposta brossiana connecti amb el públic espectador:

Brossa construye y destruye al mismo tiempo. Sus textos son como baladas intemporales y frente a ellos el oficio del director de escena se convierte (y lo digo por feliz experiencia) en una aventura fascinante. Si el estilo de Brossa es voluntad de subversión, por la imaginación todo le es posible al director si bien, a mi entender, no puede renunciar a su misión funcional de procurar que el texto llegue al público. Una manera de conseguirlo es insistiendo sobre la «humanidad» de personajes y situaciones: de otra forma todo es símbolo o monigote. (Este debe ser un perjuicio de quien cree que para saltar lejos hay que coger carrera desde atrás.)

Quant a la direcció escènica de Salvat, la titlla de «muy contenida, según su estilo personal, sobre las dos dimensiones de texto y plástica» (Anònim, 1962). Tanmateix, per a Carbonell (Carbonell, 1962: 44), *Gran Guinyol* no és l'obra «més reeixida de Joan Brossa»: «El trasllat a l'escena de les tècniques de la poesia surrealista —cal no oblidar que Brossa neix de Foix— té

8. A *Poesía y realidad*, els intèrprets Claudi García, Carme Fortuny, Josep Ruiz, José M. Segarra, Antoni Canal i Maria Tubau llegeixen poemes de León Felipe, José Hierro, Miguel Hernández, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya i Blas de Otero, entre altres poetes.

9. *Gran Guinyol* és representat per Antoni Canal, Rosa M. Espinet, Josep Montanyès [Montáñez, segons la premsa], Fabià Puigserver, Adrià Gual, Rosa Muniesa i Marià Jaime. El 1958 s'havia fet la lectura del text a casa del doctor Joan Obiols el 1958 (Gomis, 1958). Carta de Joan Brossa a Madelon Belle (Brossa_Corres_Per_JB_Brossa_00044127).

10. Prèviament, en una conversa amb J. M., el periodista tracta Brossa d'«informalista formal» i d'estar «considerado más fuera que dentro, el Ionesco español» i completa: «Su teatro se ha definido de muchas maneras. Una de ellas, como “teatro poético de vanguardia”. Él ya lo sabe y está conforme: su teatro es para mañana» (J. M., 1962).

dos pendents: d'una banda, requereix un esforç considerable per assolir una clara perceptivitat teatral; de l'altra, situa aquest teatre, avui, al nostre país, en un terreny marcadament de minories».

Vet aquí el problema: el món teatral de Brossa no es mostra de manera significativa a Barcelona fins al 1961, divuit anys després d'escriure la seva primera peça. La situació, però, de Brossa és la mateixa que han viscut els «millors dramaturgs catalans i la nostra escena durant el darrer quart de segle», la d'un profund divorci que ha «modificat llur evolució tècnica i literària» i explica també «en un sentit, la irregularitat en les qualitats teatrals de les obres de Brossa, evident en *Gran Guinyol*, i, en un altre, la seva continuïtat en un camí estrictament intel·lectual». La proposta de Brossa de difusió minoritària l'ha allunyat «de la seva missió de cara i en funció de la societat catalana en la seva dimensió més ampla». És un teatre que «empalma amb el sentit de l'art de *Dau al Set*» del qual en fou membre. Per aquesta via, es comprenen els encomis del món artístic; «uns elogis excessius [que] han llevat al nostre dramaturg un avantatge al qual tenia dret: la crítica.» Carbonell, però, troba una via de sortida, que pot permetre transcendir el teatre de Brossa dins la societat catalana:

El teatre que jo li conec —*La jugada, El bell lloc, Or i sal*— és, per a mi, un teatre de transició vers una nova actitud, més allunyada de l'il·lusionisme i més propera al teatre èpic. I dic això, no pas negativament, sinó perquè m'hi fa pensar la darrera producció poètica que conec, a través de lectures privades. I perquè aquest és el camí. (Carbonell, 1962: 45)

Aquí al bosc: tres muntatges

Brossa està al cas dels espectacles dels seus textos, que no sempre coincideixen amb la idea que ell mateix en té. D'*Aquí al bosc* (1956), se'n fan tres muntatges, dos el 1962 (Centelles; Bachs) i un el 1965, com a entremès del muntatge sobre *Poemes civils*, sota la direcció de Lluís Solà, al Teatre Canigó de Vic. El primer espectacle, organitzat pel Cercle Artístic de Sant Lluc, es fa a l'estudi del pintor Joan Abelló Prat a Mollet del Vallès, dirigit per Josep Centelles.¹¹ Per a la *Revista Gran Via*, es tracta d'una peça «característica del ritme teatral recreado por Joan Brossa», que:

[...] presenta el problema de la soledad sin solución de continuidad, y el amor por encima de la propia cotidianeidad de los dos personajes principales, un amor de hogar que rezuma esfuerzo, cansancio y dura consecución antes de alcanzar altura mítica absoluta y fuera ya del tiempo, ya que se ha convertido en tiempo que vivir, en tiempo como constancia de estar en la vida. (Anònimc, 1962)

11. El doctor Joan Obiols presenta l'obra, i quan acaba la representació es fa un col·loqui amb els crítics Alexandre Cirici Pellicer, Joan Cortès Vidal i Rafael Santos Torroella. La peça la interpreten Aurora Gassó, Núria Feliu, Encarnació Sgranyes i Ernest Martínez. Sobre Abelló i el seu museu: Arnal, 1958.

Del segon muntatge que el TEC estrena al Teatre Guimerà de Barcelona (10-XII-1962) sota la direcció d'Antoni Bachs,¹² Alfred Badia opina:

L'autor sembla que vol suggerir d'esquena a la lògica la incomunicació existencial entre les generacions de vells i joves, però el realisme caricaturesc i intencionat dels «vells» i el nítid impressionisme de la «jove», desmenten [*sic*] l'adequació del recurs. El resultat és una obra en la qual, al costat d'un autèntic poder de farsa i de misteri, s'advera una inseguretat d'ofici que no li convé d'ocultar-se darrere cap aspiració a una personal manera de fer. (Badia, 1963: 44)

Pel que fa als tres muntatges, en la conversa que manté amb Jordi Coca, Brossa afirma que no ha assistit al primer, el de Centelles, perquè coincideix amb un viatge seu a França i Holanda; tampoc al segon de Bachs, però expressa el seu reconeixement al muntatge de Solà¹³ a Vic:

Els altres crec que van servir l'obra amb un llenguatge més fantasiós, que no vaig voler ni veure. [...] Després es va fer a Vic, és una de les millors que m'han fet. Aquest xicot, en Solà, va concebre un muntatge de *Poemes civils* quan aquí encara ningú no parlava d'espectacles èpics i, a criteri meu, va ser immillorable. El va saber resoldre molt bé, hi va donar el to exacte que requerien els poemes de «difícil facilitat». Els actors tenien una dicció claríssima sense la cantarella empipadora dels professionals del teatre català. Molt bé, perfecte! L'espectacle dels poemes constava de dues parts i al mig, per separar-les, va muntar *Aquí al bosc*. Després ell volia portar-ho a Barcelona, però va topar amb l'estretor del Club 49; aquells patrocinadors bords van dir que només tenien diners per a una representació. M'hi vaig oposar perquè per l'esforç que havien fet els actors calia, com a mínim, una sessió a totes les capitals catalanes. No va poder ser per culpa de la misèria dels burgesos redemptors de la cultura de racionament. (Coca, 1971: 124)

De fet, el lligam entre els versos de *Poemes civils* i *Aquí al bosc* assenyala un aspecte important en el conjunt de la producció literària de Brossa que, en correspondència amb *Poesia Escènica*, assoleix la seva màxima expressió artística entre 1962 i 1964: la poetització i la transformació del quotidià en un fet creatiu, dinàmic, personal i col·lectiu. Per dir-ho en termes de John London: «Brossa, tot seguint l'estètica de Meierhold (que admirava molt) reateatralitza el teatre, en servir-se, entre d'altres aspectes, de la cultura popular. No es tracta de perdre's en la ficció del metateatre, ja que la cultura popular constitueix una ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble» (London, 2010: 87).

Quant a la poesia literària —«i sovint molt teatral», com apunta London— *Poemes civils* (1961) esdevé el segon recull poètic publicat d'ençà *Em va fer Joan Brossa* (1951), en fixa el vincle i observa un tractament del realisme en

12. Comparteix la sessió amb *Desè aniversari*, de Josep Rabasseda. La interpreten Adelaida Espinalt, Àngel Company, Núria Casulleras i Encarnació Sugranyes.

13. A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA [corresp 0046-050] es conserva l'esborrany d'una carta de Brossa a Carlos Lucena, en què reconeix que de tots els muntatges realitzats fins a 1965: «La representación de Vic, el mes de julio, fue la mayor de todas. Ese Solà vale mucho. Se repetirá en Barcelona en octubre o septiembre y me gustaría que pudieses verla». No es va arribar a fer.

poesia, que no acaba d'encaixar amb l'anomenat «realisme històric» o el «realismo social» de la poesia espanyola (Balaguer, 2000: 47-60). No encaixar significa, quant a la proposta poètica de Brossa, mantenir-se en els marges del sistema literari català establert. La manca d'apreciació de la seva obra poètica (dos reculls publicats) es confirma amb la seva absència en l'antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963) de Josep M. Castellet i Joaquim Molas.¹⁴

A finals de 1962, Frederic Roda l'entrevista a *Serra d'Or* (Roda, 1962). Segons ell, les estrenes de *Primera història d'Esther*, d'Espriu; *Homes i No*, de Pedrolo, i *Or i sal*, de Brossa, les tres a càrrec de l'ADB, i la de Brossa, dirigida per ell, signifiquen «els moments més importants del nostre teatre des del 1936». De la conversa, paga la pena remarcar, d'una banda, la consideració «optimista» sobre les seves estrenes teatrals: «Eestic convençut que, en el futur, el fet de disposar dels mitjans de propagació indispensables a tota cultura implicarà un revifament del teatre català a través de la continuïtat necessària. Cap a aquest blanc apunta la meua obra. Cal, això sí, superar alguns obstacles i desfer alguns malentesos».

De l'altra, quan li demana si el seu teatre «va contra res», respon: «Fer claror en un indret pressuposa unes ombres necessàries. L'home conscient ha de reduir els seus petits problemes a un de gran: el seu destí. I aquí és cap on dirigeixo el meu llum».

1964

Calç i rajoles

Entre 1962 i 1963 Brossa escriu *Cavall al fons* (1962), *El saltamartí* (1962), *El sarau* (1963) i *Calç i rajoles* (1963) (Bordons, 1999: 5-42), unes peces que expressen l'evolució de *Poesia Escènica*,¹⁵ centrada en la realitat del seu temps, amb un paper significatiu de la temàtica i la ruptura argumental del teatre dramàtic convencional:

És un procés. Em vaig trobar amb la possibilitat d'apropar-me a l'argument, al fet de plasmar una història, afegint-hi les experiències que havia realitzat abans, això sí, perquè tot allò em donava uns recursos que, aplicats degudament, podien portar a una nova manera de fer teatre dins la tradició. Com a autor disposava d'una paleta amb gran varietat de colors. De tota manera «imitar un objecte», plantejar-me un tema amb el *trompe-l'oeil* tradicional no encaixava dins el curs de la meua evolució. De seguida vaig intentar de forçar-ho i ho vaig fer de manera que cada acte tingués independència i representés dins el conjunt un punt divers d'una trajectòria. Equivalia a situar l'espectador en angles diferents davant el mateix espectador. (Coca, 1971: 75-76)

14. En aquest context, s'emmarca l'aparició un any abans del volum de *Poesies* de Joan Salvat-Papasseit, molt apreciat per Brossa, amb il·lustracions de Josep Guinovart. Una nota anònima publicada a *Serra d'Or*, en parla: «Avui, per fi, l'editorial ARIEL, vençudes aquelles dificultats [de no poder oferir-la completa], pot brindar als lectors la primera edició completa de les poesies de "l'únic gran poeta autènticament proletari" de Catalunya, que és al mateix temps un "dels màxims poetes eròtics de l'Europa moderna"; anarquista, cristià, nacionalista, contradictori i singular, diferent de tots els de la seva època i estranyament afí a la nostra, que el reivindica plenament, prop de quaranta anys després de la seva mort» (Anònimd, 1962: 48).

15. Una sèrie de peces anteriors ja mostren la posició de Brossa sobre determinats aspectes de la postguerra a Catalunya: *La sal i el drac* (1956); *Triptic* (1957), *La mina desapareguda* (1958), *Els beneficis de la nació* (1959), o *El dia del profeta* (1961) (Marrugat, 2009: 152-189).

Quant a *El saltamartí*, Marrugat assenyala que *Em va fer Joan Brossa* n'és el «veritable origen» (Marrugat, 2009: 142) tant del drama en sis quadres (1962) (Marrugat, 2009: 231-243), com del tercer llibre de poesia publicat (1969). Paral·lelament, dos textos refermen el vessant més compromès i social de la seva producció, el del teatre *regular* o estable: *Cavall al fons* i, especialment, *Calç i rajoles* (1963), tot vindicant el paper d'Ignasi Iglésias en la tradició dramàtica catalana: «Hi ha, doncs, una relació amb l'Iglésias: el problema social; però no, no va ser escrita pensant en cap de les seves obres, com vaig fer amb *Calç i rajoles*» (Coca, 1971: 127).

Perquè *Calç i rajoles* és un dels grans textos literaris de *Poesia Escènica*, arrelat en la tradició que subverteix i recrea artísticament des d'una òptica contemporània *Les garses* (1906), d'Iglésias, a qui homenatja:

A més, a *Calç i rajoles* Brossa agafa el gènere popular del sainet i l'actualitza per sotmetre'l a les pròpies intencions, entre les quals hi ha la de fer evidents que allò que necessita l'ésser humà per viure és tocar de peus a terra, una lliçó també heretada del sentit comú popular. I així queden criticats en aquesta obra tot tipus de religió i metafísica, qualsevol intent d'explicació del món material a partir d'arguments que li siguin aliens, i qualsevol intent de domini de l'ésser per part d'elements que li siguin externs, com els diners. No cal dir que la peça entronca així amb una crítica al catolicisme i al capitalisme molt en la línia de la ideologia de les esquerres de l'època d'Iglésias i, més encara, dels grups que eren afins al dramaturg, com Foc Nou o el Teatre Independent. (Marrugat, 2009: 75)

El TEC, responsable del segon muntatge d'*Aquí al bosc*, presenta *Calç i rajoles* al Palau de la Música Catalana (5-II-1964).¹⁶ Dos mesos abans d'estrenar-se, Francesc Balagué expressa la voluntat del TEC de donar oportunitat als autors «d'avui d'ésser representats en un futur pròxim en el teatre anomenat comercial», i esmenta els noms d'Espriu, Brossa, Pedrolo, Rabasseda i Porcel. Josep Montanyès, l'entrevistador, li demana:

—La programació d'aquests autors ¿dona a entendre una línia a seguir que exclogui altre tipus de teatre?

—No, perquè d'acord amb el mot «experimental», volem que la nostra tasca sigui, més que altra cosa, una recerca dins el teatre actual, que si bé en aquests moments sembla que es doni dins el teatre dit de «l'absurd», hi ha un altre tipus, diguem-ne «social» —com, per exemple, *Les arrels* [Wesker]— i que ens interessa tant o més que el primer. En definitiva, «l'absurd» com a teatre de trencament i «el social» com a fita principal. (Montanyès, 1963: 68)

Balagué no emmarca pròpiament la peça de Brossa en cap de les dues línies, però Gonzalo Pérez de Olaguer, un representant de la crítica jove dels seixanta, deixa clar a *Revista i Primer Acto* on situa autor i obra. En la publicació

16. La peça la interpreten Natàlia Solernou, Francesc Balagué, Mercè Guimet, Jordi Campillo, Nadala Batiste, Àlex Aixelà, Josep M. Minoves, Ricard Font, Núria Feliu, Antoni Millà, Vicenç i Lluís Olivares. Sobre el TEC: Gallén, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-projecte-singular/>>.

barcelonina, titlla Brossa d'un «autor clarament encuadrado entre el grupo de «vanguardia» en aquests termes:

En el teatro poco ambiente, lo que sumado a la enormidad de la sala dieron una representación desangelada, acorde, en general, con la obra y con la interpretación. Los tres actos denotan un desconocimiento de las más elementales reglas del arte del teatro. Dentro de la dispersidad de la obra es justo señalar el signo marcadamente poético del diálogo, aunque sea este cerrado y sin la menor unidad. En el tercer acto es cuando se aprecia aquella cualidad. (Pérez de Olaguer, 1964a)

A *Primer Acto*, reitera que Brossa és un «joven autor catalán clarament encuadrado en el grupo de «vanguardia», palabra ésta ya algo pasada, pero que nos sirve como primera y elemental clasificación». Com a peça de «vanguardia», *Calç i rajoles* no és, però, una obra «conseguida», i afegeix:

Que hay un nuevo teatro catalán con técnicas y temáticas renovadas es incuestionable. Que el mismo tiene un público y unos seguidores no es menos cierto. Como claros ejemplos podemos citar a Espriu y a Pedroló, teatralmente muy por encima, a mi juicio, de Juan Brossa.

Demostración de cuanto digo es *Calç i rajoles*, cuyos tres actos evidencian un alejamiento respecto al conocimiento del fenómeno teatral en sus más elementales concepciones. [...] El lenguaje —cerrado, disperso a unitario— tiene un marcado signo poético. Es, sin duda, lo mejor de la obra, sobre todo, en su tercer acto —cada acto es un todo o una aportación a la incomunicabilidad— que conjuga tensión dramática, poesía e intención definida.

En conjunto esta obra de Brossa no es, ni mucho menos, un paso adelante en la apuntada línea teatral seguida por ese grupo de renovadores autores catalanes. El público —seamos realistas— así lo ve y no acaba de responder a una sesión única de este autor. (Pérez de Olaguer, 1964b)

La revista *Destino* en publica també una petita ressenya, amb una fotografia del muntatge. Tot partint del text del programa de Cirici Pellicer, s'assenyala el tractament de Brossa sobre el sainet i l'obra d'Iglésias en particular, amb la voluntat d'oferir «un sainete acorde con la técnica y el gusto actuales» amb aquest resultat: «Bajo la dirección de Vicente Olivares, los componentes del TEC pusieron todo su esfuerzo en la empresa, ofreciendo a los espectadores una discreta labor interpretativa. La comedia, lo mismo por su forma que por su intención, era susceptible de prestarse a la discusión y a la polémica. No fue así».

El crític de *Destino* difereix, però, de Pérez de Olaguer pel que fa al comportament del públic, «puede, pues, decirse que *Calç i rajoles* ha sido un éxito más a añadir a los ya cosechados por Brossa como autor dramático» (Anònimf, 1964). Olivares explica que van contactar amb en Brossa després del «controvertit muntatge» d'*Or i sal* de l'ADB per «reafirmar el seu paper en el teatre català d'avantguarda» (Bennasar, 2016: 43-46). Brossa accepta la proposta del TEC tot dient-los «que volia que féssim una obra seva, *Calç i*

rajoles». Abans del muntatge, es fa una preestrena a Banyoles (2-II-1964, Teatre del Círcol).¹⁷ Olivares no valora, però, ni el muntatge ni la seva recepció, només transcriu el text de Cirici Pellicer per al programa de mà, i afegeix finalment: «L'obra es defineix com una comèdia, però una comèdia poètica, complicada i plena de simbolismes com tot el teatre de Brossa d'aquesta època de gran creativitat (des de finals dels anys quaranta fins a mitjans dels anys seixanta)» (Bennasar, 2016: 46).

En fer el resum i la valoració del teatre representat a Barcelona el 1964, Maria Aurèlia Capmany anota:

Deixant a part el Festival del Centenari del Teatre Romea i el Cicle de Teatre Llatí, que recolzen en subvencions municipals, tot el teatre digne fet a Barcelona ha estat per obra de les formacions independents no professionals. Hem d'aclarir que en la resposta del públic les representacions donades en sessió de cambra [*Calç i rajoles*, TEC], s'han d'entendre disminuïdes pel fet que es produeixen en sessions limitades. (Capmany, 1965)

Certament, 1964 és un any important en la trajectòria de Joan Brossa, completa el muntatge de *Calç i rajoles*¹⁸ amb tres mostres més del vessant *irregular*,¹⁹ n'escriu sis més del *regular*: *Quart minvant o els nassos històrics*, *Viatges Barcarola*, *Diumentege*, *La son del gall*, *Únicament* i *L'emplaçament del rellotge*, i publica el primer recull del teatre *regular*: cinc peces ja representades: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* i *La xarxa*.

Edició de *Teatre*

El 1962 l'editorial R. M. presenta a censura l'edició de cinc obres de teatre: *La jugada*, *La xarxa*, *Gran Guinyol*, *El bell lloc* i *Or i sal*. En l'exemplar mecanografiat que es conserva a l'Arxiu Brossa del MACBA, a la coberta amb el segell del MIT esborrat hi consta el mot "censurada" amb llaç i majúscula. Dels quatre textos, però, només a *La jugada* apareix una creu vermella en forma d'una aspa als trenta-tres fulls. A *El bell lloc* se suprimeix la frase que destaco en negreta:

VENEDORA: Bé que jo sàpiga. Cada país té la seva i aquestes altres banderes tenen una significació històrica. Tothom sap, per exemple, que la nostra

17. El text s'estrena dins la Semana de la Juventud de Banyoles amb una conferència d'Alexandre Cirici Pellicer (Anònim, 1964: 12).

18. Quan es publica el 1971 (Ed. 62, El Galliner, 11), un jove Lluís Pasqual assenyala: «Joan Brossa va partir en un principi (*Or i sal*, *Concert irregular*, *Nocturns encontres*) d'un cert teatre de l'absurd amb una estructura teatral que presentava uns contrastos determinats dels quals resultava una situació. En *Calç i rajoles* crea un nou llenguatge teatral que no té res a veure amb la tècnica de l'absurd utilitzada anteriorment, sinó que el text barreja dos mons: el món del símbol i el de la poesia de la situació suggeridora amb uns personatges i un llenguatge d'arrel popular i de tradició en el nostre teatre (en aquest cas l'obra està dedicada a Ignasi Iglésias i molts fragments són una recreació de *Les garses*). Tot això està posat al servei de la ideologia de l'autor que juga amb el llenguatge, amb una valuosa tècnica de recreació de les paraules i les expressions de tipus popular, donant unes situacions que no tenen importància en elles mateixes sinó pel que poden suggerir als muntadors dalt de l'escena» (Pasqual, 1972).

19. *Tres cançons de bressol*, amb Anna Ricci i Carles Santos, a la Salle Molière de Lió; *Concert en tres temps*, amb A. Milhaud, a la casa de R. Gomis del Prat de Llobregat, i *Excursió col·lectiva*, amb J. Mestres Quadreny. El recull publica també, el 1964, unes peces de teatre, *Troupe*, «que tenen l'antecedent en el llibre NORMES DE MASCARADA, on el ballet és sotmès a un seguit de transformacions el resultat de les quals apunta en aquest camí» (Brossa, 1983a: 7).

bandera és feta amb bandes vermelles sobre grogues. La bandera de França és feta amb els colors de la ciutat de París, als quals van ajuntar el blanc, que era el color dels Reis. La bandera anglesa simbolitza la unió d'Anglaterra, Escòcia i Irlanda, els tres reialmes que... etc.

Aquesta edició no tira endavant. Dos anys més tard se'n torna a presentar una de nova, però ni amb les mateixes obres ni en el mateix ordre: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* i *La xarxa*. Com en la proposta de 1962, totes les peces s'han representat; no es compta amb *Or i sal*, que es publica a banda²⁰ i la substitueix *Aquí al bosc*. Una edició, feta tal vegada sota el mandat de Fraga Iribarne, i que compta amb informació de les estrenes sense cap supressió, com tampoc en el cas d'*El bell lloc*.²¹ De manera significativa, alguns membres del jurat de la Lletre d'Or, incorporen l'edició entre els llibres «més o menys potables», segons Josep M. Castellet i Maria Aurèlia Capmany expliquen a Joan Fuster el 24 de febrer de 1965 (Fuster, 2022: 190-191). Finalment, el premi Lletre d'Or 1965 s'atorga a *La cultura catalana, del Renaixement a la Decadència*, del doctor Jordi Rubió i Balaguer.

Entre *El rellotger* i *Collar de cranis* (1967), *Quart minvant o els nassos històrics* (1969) i *El temps escènic* (1971)

El rellotger i *Collar de cranis* (1967) en el X Cicle de Teatre Llatí

Sis anys després de participar en el IV Cicle de Teatre Llatí amb *Or i sal*, Brossa hi torna amb *El rellotger* (1957) i *Collar de cranis* (1962) que, sota la direcció de Carlos Lucena, es representen al Teatre Romea (2-X-1967) en doble sessió de tarda i nit.²² El context és nou, han desaparegut l'ADB i el TEC primicer, i l'EADAG es troba en una fase de transició cap a una determinada professionalització. Fins al 1967, Brossa estrena dotze obres sempre

20. La publica els *Quaderns de Teatre* de l'ADB (número 13, Joaquim Horta editor, 1963) amb una coberta de Tàpies i un pròleg d'Arnau Puig, «Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa». Entre altres qüestions, Puig assenyala que «Brossa té una gènesi pròpia i diferent de la de Ionesco i les circumstàncies i la societat en què s'han desenvolupat difereixen en molts aspectes fonamentals». Un aspecte essencial és el llenguatge «més aviat planer i sense paraules rebuscades», d'una «obscuritat» que «ve del lligam entre les frases. Ve de l'aparent incoherència del diàleg». Un «diàleg de sords» en què cada personatge «desenvolupa el seu pensament i és l'entrellaç el que en determina l'estructura. L'estructura, perquè la significació real cal buscar-la, dic, una vegada més, fora de l'obra». L'altra diferència amb el teatre de Ionesco és que aquest reflecteix «l'absurd d'una societat burgesa decadent en la qual l'individualisme ha arribat al paroxisme». L'èxit de Ionesco es deu al «masoquisme propi que caracteritza tota una societat decadent». En canvi, el teatre de Brossa «s'ha desenvolupat dintre d'una societat que encara no ha arribat als seus límits d'esgotament. En canvi, ja és conscient de noves possibilitats de convivència. Els temes que l'preocupen transcendeixen, doncs, els límits dins els quals és tolerable reconsiderar-los. Automàticament, això dona un estil literari, si, malgrat tot es persisteix a tractar-los. Llavors l'obra d'art esdevé sibil·lina i l'expressió hi és confusa i equívoca. Només els iniciats són capaços de desxifrar-la; només per ells és comprensible i entenedora. Per la resta dels espectadors els propòsits semblen absurds i sense sentit. [...] Com a resum, podríem dir que és una literatura de testimoni personal, que s'atansa cap a una literatura de testimoni col·lectiu. No podríem demanar sinó que tota una societat el seguís, encara que fos per aquests viarany tan complexos. La descoberta de l'home nou es pot fer per tants camins!» (Puig, 1963).

21. En l'edició de 1965, no se suprimeix la referència a la bandera catalana (p. 57).

22. Vegeu la nota de Roda sobre Brossa, amb una foto de Pomés: «El teatro catalán se permite el civilizado lujo de tener también su autor maldito. Lo primero que se precisa para merecer tal distinción es ser autor, o sea escritor de verdad. Y Brossa lo es. El problema de la “maldición” es totalmente objetivo, ya que en realidad se trata de una especulación a largo plazo. Brossa escribe, sigue escribiendo y evolucionando: su interés y su preocupación por nuevas fórmulas nos aseguran una nueva fuente de vitalidad para el futuro. Ahora, cuando aún recordamos el impresionante tumulto de *Or i sal* en un Ciclo Latino anterior, podremos ver en el Ciclo presente, sus dos obras *Collar de cranis* y *El rellotger*» (Roda, 1967: 57).

en règim de representació única (o gairebé). En ple context de projecció i significació del teatre independent, Robert Saladrigas l'entrevista a *El Correo Catalán* (Saladrigas, 1967). Brossa es presenta com un poeta dedicat al teatre per la «necesidad de hallar una cuarta dimensión al poema», un teatre que comença a escriure el 1944, abans de Ionesco, influït pel món artístic «en cuanto a la viabilidad escénica no solo de mi teatro, sino del teatro en general». Considera també que el seu teatre es colliga amb la tradició dramàtica catalana: «No está desvinculado de lo tradicional, si bien aplico una técnica muy actual, que me permito acompañarlo a la realidad que vivimos».

Reitera un cop més el seu deute amb les «fuentes sainetísticas de Ignasi Iglesias, pero como le acabo de decir, trasladado íntegramente a las fórmulas escénicas y al lenguaje que utilizamos hoy». Davant el menyspreu d'Iglésias pels intel·lectuals del moment, que imposen el teatre de Brecht «como lo único viable para resolver los múltiples problemas del teatro catalán», Brossa afirma: «Sin embargo yo no creo que valiéndose de los montajes épicos de obras extranjeras o de textos que no fueron hechos para el teatro, se logre solucionar absolutamente nada».

I reivindica el sainet català, perquè «es el género que más se adapta a nuestra escena tal vez porque refleja con fidelidad el carácter catalán [i] podríamos obtener resultados mucho más satisfactorios que los logrados hasta ahora». D'altra banda, Brossa és conscient també de la manca de popularitat del seu teatre: «Esto es un problema arduo. Yo tengo la obligación de no prescindir totalmente del público, pero sí un poco. He hecho una obra compacta y consecuente, y no tengo la culpa de que aun hoy en día, veinte años después del primer estreno, sigue siendo disonante».

Entre 1944 a 1967 no ha deixat de ser un autor avantguardista: «Considero que estoy en el pulso de la hora que suena en el mundo y que marca la pauta de mi tiempo. Lo que hay en el país son retardados y de eso, repito, no tengo ninguna culpa».

En conseqüència, no creu que sigui cap mala inversió «trabajar siempre para una pequeña minoría», i no se sent responsable de les desavinences amb el públic:

Se trata de un conflicto estructural que lamento entrañablemente, pero con el que no tengo nada que ver. Frente a un caso así, al autor se le plantean dos únicas posturas o adapta sus obras a las exigencias del público mayoritario, o si es honesto sigue trabajando en lo que él cree justo y no se contradice, estúpidamente. He elegido la segunda postura. Y aquí estoy.

Aquest cop Brossa (Brossa, 1972: 99-100) ofereix dues obres ben distintes: *El relлотger* (1957) i *Collar de cranis* (1961). La primera és «una tragèdia sintetitzadora dels nostres dies i de la salut del demà»; la segona, en canvi, «no participa de la indeterminació d'*El relлотger*». En el text de presentació, Brossa identifica els dos textos amb el model de teatre *regular* o estable de Valerio Riva. Malgrat ser poc donat a explicar el seu teatre abans d'una estrena, els diferencia clarament, i en destaca tant l'espectacularitat com el pòsit social. D'entrada, *El relлотger* és construït amb dos actes autònoms:

El primer acte és construït amb un deix esquilià quant a la simplicitat del seu curs i als límits materials. Al segon acte, m'he privat de tot menys d'allò essencial. La perspectiva del primer s'hi clou amb un cop de teatre que s'emporta l'obra cap a on vulgui l'espectador. Aquest recurs, però, crec que acosta el drama a la realitat essencial i inalterable de cadascú sense necessitat de cap més testimoniatge.

Pel que fa a *Collar de cranis*, s'organitza igualment en dos actes independents:

Al primer acte el protagonista no és un artesà, sinó un matrimoni client d'un comerç, i el resultat a què hom aspira també és diferent. Aquí s'imposa tot un procés farsesc de desemmascarament social sense renunciar per això a cap dels recursos imaginatius que posen en relleu la convenció teatral. El camp queda restringit a la carcassa d'una societat, bé que el camí hi és pres sense cap mena de prudència.

Quant al segon acte: «fins i tot apunta una sortida que seria certa si no es donava el cas que l'obra —com tantes d'altres amb final esperançador— comença precisament on la deixa l'autor» (Brossa, 1972: 99-100).

El director del muntatge, Carlos Lucena (P. A., 1967), avala el projecte de Brossa, tot deixant clara la seva genuïtat avantgardista: «Se trata de un teatro poético totalmente inteligible. Mientras los otros vanguardistas parten del mundo concreto para llegar a la nada, Brossa efectúa un cambio inverso: parte de la nada para llevarnos al mundo concreto. Su teatro, pues, no puede ser más realista».

En correspondència amb la interpretació que, en el seu moment, va fer d'*Or i sal*, Lucena remarca el caràcter «inteligible», «social» i «històric» dels textos brossians, tot reconeixent el seu entroncament amb la tradició dramàtica catalana: «de siempre, especialmente del sainete, lo depura de sus faltas y provincianismo para presentárnoslo universalizado y actual. Es un teatro plenamente social e histórico, sin angustias de ningún género».

La interpretació del teatre de Brossa el duu, tanmateix, a reconèixer que «lo único que pasa y que es posiblemente lo que aleja al espectador no enterado, es que el autor prescinde de una serie de aderezos teatrales que considera superfluos: tal el argumento, la trama, etc.».

Si amb *Or i sal* gairebé la totalitat de la crítica teatral mostra una absoluta discrepància amb obra i autor, aquest cop no és tan unànime en una valoració global. Si més no, la trajectòria i la personalitat de Joan Brossa pesen i són respectades i reconegudes, altra cosa són els textos representats, adscribibles o no al teatre de l'absurd (Rosselló, 1997; 1999), i davant dels quals la incomprensió d'alguns crítics es posa de nou de manifest (Aran, 2022). Certament, la crítica s'ha renovat, a *El Correo Catalán*, a Junyent l'ha substituït Joan de Sagarra, mentre que Julio Manegat ho és d'*El Noticiero Universal*, María Luz Morales es manté al *Diario de Barcelona*, i a *La Vanguardia Española* continua Martínez Tomás. Martí Farreras ho és d'un nou diari de tarda, *Tele/Expres*, i Frederic Roda de *Destino*. Un altre crític jove, Xavier Fàbregas, assumeix la crítica de *Serra d'Or*, i Vidiel la de *Hoja del Lunes*. Ni *Solidaridad Nacional* ni *La Prensa* publiquen cap crítica sobre l'espectacle. Els nous aires

que afloren —alguns grups del teatre independent són favorables a un teatre compromès ideològicament i política— poden ajudar el lector a comprendre un dels debats generats per les peces brossianes, en part derivats de les seves declaracions a Saladrigas.

De la crítica teatral, que ja va valorar en el seu moment *Or i sal*, és sobretot Martínez Tomás (Martínez Tomás, 1967) qui modifica, si més no en el to i en l'apreciació global, la seva interpretació sobre Brossa, «de acuerdo con nuestros limitados horizontes artísticos», amb un reconeixement matisat:

Este autor pisaba ya los caminos del teatro difícil, de oscura apariencia, pero de profundo sentido trascendente, cuando otros escritores no se atrevían a tanto. Hay que reconocerle, por consiguiente, esta virtud importante que lo sitúa ante los elementos más avanzados que cultivan el teatro nuevo en lengua catalana.

Joan Brossa ha creado su mundo estético y emocional al que permanece adicto y fiel, sin importarle las vicisitudes [...] su trayectoria literaria y teatral se atiene a una afanosa rebusca de las nuevas fórmulas. [...] Su tesón y su fidelidad, verdaderamente impresionantes, merecen nuestra consideración en alto grado. El momento estético que corresponde a la obra de Brossa tal vez no ha llegado, pero nadie puede asegurar que no sea un de un día no demasiado lejano como una norma clásica.

Morales, al vell Brusi, se situa en una tessitura semblant a la de Martínez Tomás en apreciar l'obra de Joan Brossa, circumscrita a l'anomenat «teatro del absurdo», i a la pròpia capacitat crítica:

Si damos validez al teatro del absurdo preciso coloca Joan Brossa en lugar preferente... Siempre puede en este aspecto, esperarse de él... lo inesperado. E, incluso, su innegable fantasía, la mágica varita con que su buen o mal humor golpea nuestra mente, posee la virtud de llevar a nuestro juicio (¡ay, fatalmente, implacablemente lógico!) por los más inesperados derroteros y los más laberínticos caminos... Creo que debe ser un saludable espacio mental para cualquier crítico este de andar a la búsqueda de posibles símbolos escondidos, mensajes y otras sibilinas zarandejas literario-filosófico-escénicas con que se pone a prueba —no ya la imaginación del autor, sino la nuestra, y la del posible espectador... si es que lo hubiere. (Morales, 1967)

Manegat (Manegat, 1967), que ha assistit a altres muntatges i també a algunes lectures del teatre de Brossa, mostra el seu respecte si es té en compte «que acaso el día de mañana sea reconocido y aceptado», tot assenyalant que també s'ha qüestionat Ionesco, Beckett, Audiberti, o que Miguel Mihura va esperar anys i panys per veure representar *Tres sombreros de copa*. Per a Manegat, «no se puede negar aquello que no se comprende en Oseguida, que en seguida hiere nuestro pensamiento, nuestra conciencia artística». Brossa, a més, ha fundat revistes, ha publicat poemaris, ha escenificat poemes, ha estrenat també a París. Breu: Brossa: «lucha y sigue su camino. Es algo digno y respetable».

Martí Farreras (Martí Farreras, 1967), tocat per l'entrevista d'Agustí Pons amb Carlos Lucena, assenyalava la genuïtat de Brossa en relació amb el

teatre de l'absurd i, com altres col·legues, mostra les seves limitacions per comprendre l'obra de Brossa:

El teatro del absurdo que ya es un teatro a la orden del día —tal vez incluso un tanto pasado— nos brinda innumerables ejemplos de obras perfectamente arquitecturizadas, pensadas y construidas. Ante el teatro de Brossa, por el contrario, esperamos siempre la sensación de enfrentarnos a un juego de tanteos, de proyectos, de formulación críptica y en consecuencia de amenidad muy relativa. Digo, muy sinceramente que lo lamento, mi incapacidad para apreciar y descubrir la transcendencia que algunas personas muy inteligentes detectan en la obra de Brossa.

Més contundent, concís i sincer és Vidiel (Vidiel, 1967): «No entiendo nada. Pero de eso se trata, de que el público se quede *in albis*», i, després de la funció de *Collar de cranis*, anota: «No hay “pateo”. Algún silbido y muchos aplausos. Yo también aplaudo. Estoy muy contento. No he visto el anunciado *Collar de cráneos*».

La posició de tres nous crítics difereix dels pressupòsits dels altres a què m'he referit fins ara amb aproximacions, si més no, singulars. Joan de Sagarra (*El Correo Catalán*), Frederic Roda (*Destino*) i Xavier Fàbregas (*Serra d'Or*). Mentre Roda i Fàbregas s'esforcen per situar i explicar l'aportació original de Brossa al teatre, Sagarra respon indignat a les declaracions de Brossa a Saladrigas. Roda, que va dirigir *Or i sal*, remarca, d'una banda, el seu caràcter *maudit*:

El teatro catalán se permite el civilizado lujo de tener también su autor maldito. Lo primero que se precisa para merecer tal distinción es ser autor o sea escritor de verdad. Y Brossa lo es. El problema de la «maldición» es totalmente objetivo, ya que en realidad se trata de un espectáculo a largo plazo. Brossa escribe, sigue escribiendo, y evolucionando: su interés y su preocupación por nuevas fórmulas nos aseguran una nueva fuente de vitalidad para el futuro. (Roda, 1967a)

I, de l'altra, assenyala la genuïtat de la seva obra: «Si Brossa muriera ahora, su obra quedaría ya cristalizada en forma de cosa, de objeto considerable de la literatura catalana. Este autor no se halla en una línea clara que sea capaz de explicarlo por sus antecedentes y tampoco ha formado a su alrededor una cierta escuela o constelación de seguidores a su manera» (Roda, 1967b).

Fàbregas (Fàbregas, 1967), que fa poc temps que exerceix la crítica a *Serra d'Or* assenyala també la singularitat del teatre de Brossa: «Joan Brossa és un fenomen a part dins el nostre teatre: condemnat sense remissió per uns, declarat geni intangible pels altres, el fet cert és que caldrà considerar detingudament la seva obra quan arribarà l'hora, sense la frivolitat que les postures lapidàries comporten i com ell mereix».

Sagarra (Sagarra, 1967), en la seva exposició inicial mostra l'oposició a determinades manifestacions expressades per Brossa sobre Brecht i la teatralitat en l'entrevista amb en Saladrigas. Segons ell, el que ha de fer el poeta barceloní és preocupar-se més per la seva obra:

Yo me pregunto: ¿por qué no se representa más a menudo el teatro —cerca de cien obras— de Brossa? Muy sencillo, porque Brossa no tiene público y Brecht sí. ¿Qué Brossa puede llegar a tener o tiene ya ese mismo público del que disfruta el teatro de Brecht? Pues, venga, ¡¿a qué esperan para formarlo o darlo a conocer con regularidad?! ¿dónde está el mecenazgo, el auténtico mecenazgo —el que se traduce en pesetas— del Club 49? Me parece que Joan Brossa, más que tomarla con Brecht, debería emprenderla con otras personas. Si en este país hay «retrasados» no es por culpa de Brossa ni por culpa de Brecht. [...] Si Brossa no ha tenido su oportunidad, no creo que ello sea por culpa de los que creemos en Brecht y aceptamos, sin brechtismos, su poética. A mí me interesa más, mucho más, Brecht que Brossa, a quien respeto como poeta y hombre consecuente con su mundo. Ahora bien, si Brossa no se representa, no es por culpa de Brecht, del mismo modo que los que aceptamos a Brecht no despreciamos ni a Iglesias ni al sainete. Afirmar que nosotros despreciamos el sainete equivale a afirmar que uno, en este caso Joan Brossa, no tiene la menor idea de quien es en realidad Brecht.

En relació amb el tema de la teatralitat, sobre textos que no s'han concebut per al teatre, Sagarra es demana: «¿Qué es la teatralidad, señor Brossa? ¿Acaso no es más teatral Dostoievsky que Echegaray? ¿No cabe hablar de textos que no fueron hechos para el teatro pero que son utilizados pensando en un espectáculo eminentemente teatral? Dónde está la teatralidad, ¿en el texto o en el espectáculo? Joan Brossa, repito, no juega limpio».

Quant als textos representats, sobre *El rellotger*, Sagarra el titlla de «teatro poético de una cierta calidad y una gran eficacia teatral». Una mena de Prometeu 67 encadenat amb consentiment per un ric i elegant marquès a qui obliga a deixar-li els rellotges. Finalment, «Ni Hércules, ni Zeus, ni Brossa, liberan a Prometeo de las garras del marqués. Según Brossa, su teatro sirve para “atacar algunas de las estructuras establecidas por el hombre”. Como el de Brecht, ¡hélas!» De *Collar de cranis*, creu que és un error: «Si la obra pretende ser, como creo, dialéctica, hubiera sido preferible alargar, y no explicar, un poquito esta primera parte, y acortar la segunda». Una segona part llarga i immoral, segons Sagarra. Reitera el seu desacord amb Brossa: «Ahora bien, Brossa es un poeta y vive en su mundo, un mundo al parecer coherente. Si hay otras personas que lo aceptan, que se reconocen en él, es justo que Brossa se represente y, repito, me extraña que no se represente más».

Felicita Lucena per apostar pel teatre de Brossa, però considera que la seva direcció ha esta «lenta e insegura». Llevat de Dora Santacreu, cap intèrpret convenç Sagarra que, tanmateix, lloa el tractament escenogràfic de Moisès Villèlia.

Si deixem de banda les adscripcions genèriques d'un sector de la crítica amb el teatre de l'absurd ja anotades, el muntatge d'*El rellotger* i *Collar de cranis* genera una reflexió sobre un doble llegat en l'obra de Brossa: el surrealisme i la tradició sainetística catalana. En aquesta línia, s'enquadren les posicions de Roda i Fàbregas. Roda de manera més succinta en parla com «dos ingredientes de origen bien diverso pero que están en Brossa», i Fàbregas (Fàbregas, 1967) ho fa en termes d'evolució. Del neosurrealisme inicial,

a partir dels anys seixanta amb textos com *La jugada* (1960) i *Gran Guinyol* (1962), desemboca en una reconsideració de la realitat:

Aquesta evolució situa l'obra de Brossa —i d'una manera molt especial *Collar de cranis*— a mig camí dels dos corrents extrems que tempten l'artista immersit en les contradiccions de la societat capitalista, segons que defineix Lukács a *Goethe i el seu temps*: «l'estructuració cada vegada més abstracta i més pobra de continguts... [i] el naturalisme cada vegada més servilment aferrat a la superfície immediata, cada vegada més fotogràfica».

Tanmateix, la interpretació titllada d'«incoherent» perjudica els dos textos amb l'ajut del coverol:


per única vegada en tot el Cicle veiérem el coverol de l'apuntador senyorejar sobre les taules, cosa de si injustificable, avui, en una representació d'un cert nivell; hom digué que a darrera hora alguns dels actors hagueren d'ésser substituïts. Els actors, alguns d'ells professionals de ben guanyada reputació, a fi de suplir una direcció que a l'escenari no es feu visible, confiaren els llurs dots histriònics, per a salvar unes situacions amables quals d'antuvi no s'identificaren. Com en anys anteriors, l'anomenada “Companyia del Festival” no passà d'ésser una pura entelèquia, un aplec arbitrari i precipitat d'actors sense cap mena de cohesió. A platea el públic aplaudí discretament, i a general s'imposaren els xiulets i els repicaments de peus.

De *Quart minvant o els nassos històrics* (1968) a *El temps escènic* (1971)

Dos mesos i mig abans de presentar *Quart minvant o els nassos històrics* (21-XII-1968), en l'XI Cicle de Teatre Llatí del Teatre Romea, estrena *Concert irregular* (7-X-1968),²³ una acció musical del vessant *irregular*, amb música de Carles Santos, intèrpret també amb la cantant Anna Ricci i Marc Costa, sota la direcció de Pere Portabella. Amb aquesta funció, l'XI Cicle de Teatre Llatí i el VI Festival Internacional de Música també homenatgen els setanta-cinc anys de Joan Miró.²⁴

23. El 22 de juliol d'aquell any una versió de cambra, amb el mateix equip, és el pòrtic de l'Exposició Miró de la Fundació Maeght, de Saint Paul-de-Vence, per celebrar els setanta-cinc anys de Joan Miró.

24. L'espectacle es compon dels quadres següents: «Homenatge a Leopoldo Frégoli», «Inquisitorial», «Esquelet musical», «Transformacions», «Peixos de pluja», «L'eco», «Homenatge a Fatima Miris», «Lacalor dels esquimals», «Pastoral dalt d'un escenari», «Les figures de cera», «Les caràtules», «Bombetes al paraigua», «Nocturnlàndia», «Dilluns», «La mòmia» i «Homenatge al Vietcong» (Fàbregas, 1976: 95). El número dedicat al Vietcong va fer marxar «d'una revolada l'ambaixador nord-americà» (Brossa 2015: 651). Abans d'estrenar-se, Roda anota: «Brossa hubiese podido escribir los más bellos “graffiti” de la Revuelta de Mayo. Su imaginación de poeta, o sea creador de significados, se ha combinado ahora con la ruptura musical de Carles Santos y la interpretación de Anna Ricci. Está por ver el “tempo” que tenga este concierto realmente irregular en la línea experimental que va adquiriendo el Ciclo. Su estreno se anuncia para el día 7, noche» (Roda, 1968: 62). *Concert irregular* va ser sotmès, segons Sebastià Gasch que defensa el muntatge, a «un frenético e incesante pataleo», i afirma que ha «creído ver en *Concert irregular* cierta influencia del surrealismo, en el sentido de que Brossa asigna a las cosas un papel distinto del que desde siempre les ha sido asignado, desvía las cosas del camino que siempre han seguido» (Gasch, 1968: 67). Al seu torn, Pérez de Olaguer parla de «fuerte escándalo» i considera que «el mayor error de esta *extraña* representación fue incluirla en un ciclo de teatro», i assenyalava que «ese posible camino de búsqueda que muchos ven —yo no— en el teatro de Brossa, es evidente que no existe aquí bajo ninguna posibilidad. Puesto que desde un principio convinimos en que este *Concert irregular* no es teatro en ninguna de sus formas tradicionales, califiquémoslo, pues como un *juego* en el que participa también el espectador» (Pérez de Olaguer, 1968: 65). Vegeu «*Concert irregular*, segons l'autor» i «Nit sorollosa» a Brossa, 1972: 103-106.


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
105082 OCT 20 68
REGISTRO GENERAL
SALIDA

Sección Teatro
Núm. 26.66-68

En el día de la fecha, esta Dirección General ha resuelto autorizar a la Compañía GOGO TEATRO EXPERIMENTAL la puesta en escena de la obra "QUART MINVANT O ELS NASSOS HISTORICS" original de Juan Brossa, en el Teatro Alianza de Pueblo Nuevo de esta capital, según guía de censura núm. 0, expediente núm. 168-68, bajo las normas particulares que al dorso de la presente notificación se detallan.

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V. S. muchos años.

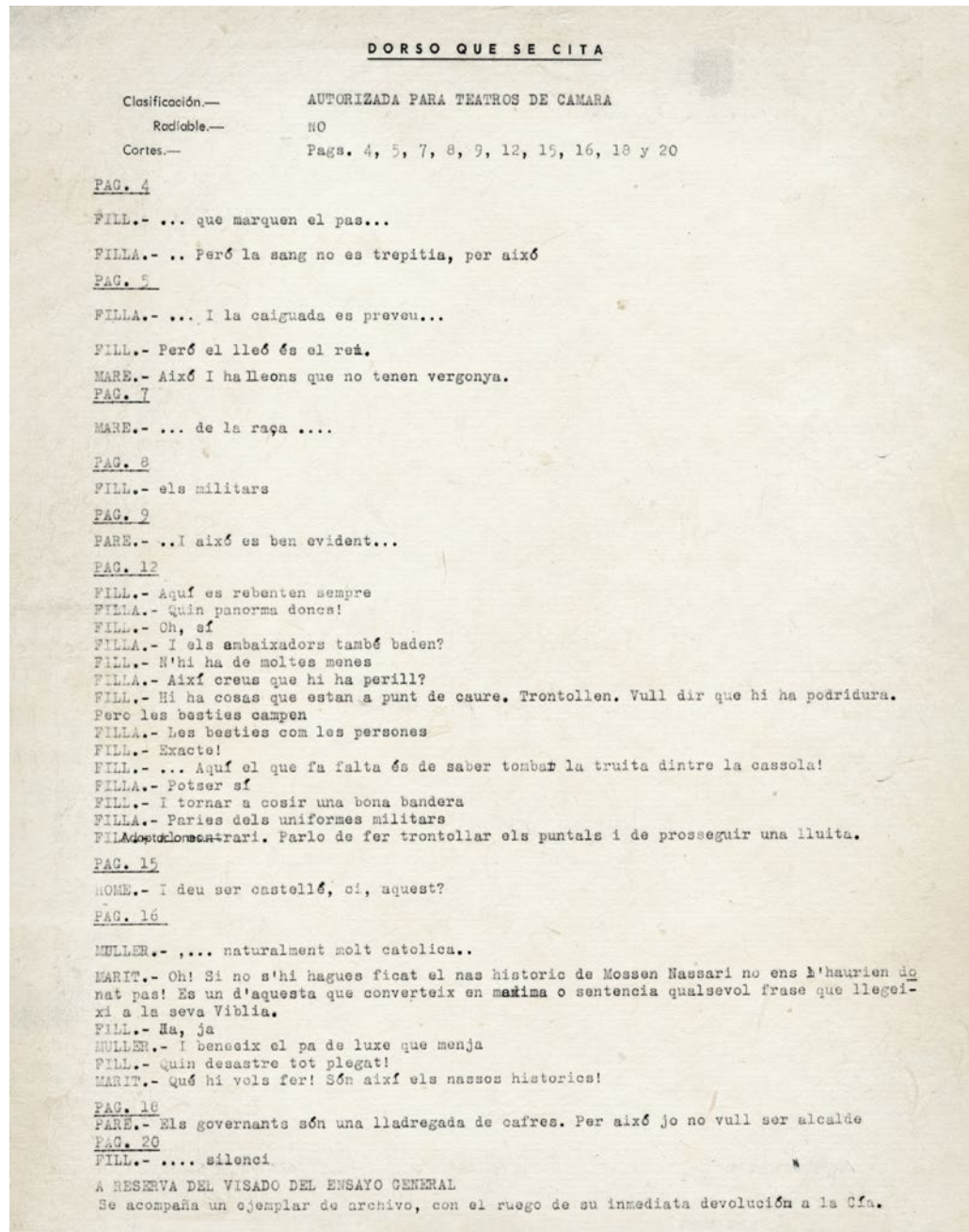
Madrid, 22 de Julio de 1968

EL DIRECTOR GENERAL,
SECCION DE
TEATRO
Administración General de Espectáculos

SR. DELEGADO PROVINCIAL DEL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO.—MADRID BARCELONA

El grup Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació es dona d'alta el 28 de setembre de 1968 en el registre provincial d'associacions²⁵ per donar cobertura legal al grup de teatre Gogo Teatro Experimental Independiente, promogut per Santiago Sans i Mario Gas, que han actuat fins aleshores a l'Institut d'Estudis Nord-americans, a la Via Augusta de Barcelona. Aquest grup estrena, al Casino de L'Aliança del Poble Nou, *Quart minvant o els nassos històrics*

25. Com a socis fundadors figuren, a més de Santiago Sans, Josep M. Servitje (advocat), Maria Lluïsa Borràs (escriptora i crítica d'art), Mercè Camprubí (assistent social), Francesc Alborch (enginyer tècnic), Anna Bosch (bibliotecària), Pilar Simon (empresària), Mario Gas (actor i director teatral), Ignacio Álvarez de Sotomayor (dissenyador) i Camilo García i Paco Valls (actors). Tots ells col·laboren en els muntatges de Gogo.
<<https://udecucteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [Consulta: 24 d'abril de 2023].



(21-XII-1968),²⁶ un cop rebuda l'autorització de la censura «para teatros de cámara», amb la supressió d'una sèrie de rèpliques, entre altres, que fan referència als militars, a «parlo de fer trontollar els puntals i de prosseguir una lluita», al «nas històric de Mossèn Nassari», «que beneeix el pa de luxe que menja» o «els governants són una lladregada de cafres. Per això jo no vull ser alcalde».²⁷ Escrit quatre mesos més tard de *Calç i rajoles*, l'acció transcorre en un ambient menestral en crisi el 1964, i Brossa es mostra crític amb l'admi-

26. Dirigit per Sans i amb escenografia d'Evarist Barranco i Ignasi A. de Sotomayor, el muntatge es presenta al Casino de L'Aliança del Poble Nou interpretat per Francesc Alborch, Anna Bosch, Mercè Camprubí, Ferran Caralt, Pere Prats Sobrepera i Pilar Simon.

27. Vegeu Arxiu Nacional de Catalunya. Fons *Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo*. Fons 318. Caixa 1. Carpeta 3. Número 116. Document 114.

nistració franquista i l'Església, que actuen impunement, sense miraments ni escrúpols contra unes classes subalternes, impotents de combatre-les, però amb la dignitat reconeguda dels vençuts i un jovent inquiet i expectant (Gallén, 2019: 11-17).

La resposta del sector crític en un muntatge amb poca assistència de públic és pràcticament unànime pel que fa al text. En primer lloc, abans de començar l'espectacle, segons Roda, el director explica que «el autor se desentendía del espectáculo. Parece ser que Sans había puesto demasiado condimento teatral a algo que Brossa quería que fuera únicamente palabra, poema dicho, dialogado». (Roda 1968: 74) El crític de *Destino* surt en defensa del director —«entendió la obra a su manera (¿y cómo podemos entender las cosas que no sea a nuestra manera?) y fue consecuente y coherente»—, i els intèrprets, si és té a més en compte que el text «nada tiene de especialmente sobresaliente y es una larga (excesivamente larga) muestra de una fórmula teatral que ha ofrecido muestras mucho mejores. Porque Brossa también puede copiarse, a veces, a sí mismo».

Per a Fàbregas, l'obra s'ha concebut segons l'ortodòxia garantida dels canons surrealistes, i apunta «si prescindim, però, d'aquest embolcall, ens trobem davant una peça costumista molt semblant a les que fa cent anys escrivien Conrad Roure o Eduard Vidal i Valenciano». Diferentment del que Ionesco construeix a *Jacques ou la soumission* a partir de *La main leste*, de Labiche, en el text de Brossa, «la renovació del llenguatge no assoleix de provocar el trauma necessari ni ens guia cap a nous paratges d'alguna realitat imaginada que Joan Brossa ens hauria pogut suggerir». En conseqüència, peca de costumisme, no es decideix per la caricatura, el guinyol o l'absurd, i «el drama ens apar envellit en el mateix moment de néixer, i no pot amagar les seves arrugues sota unes preteses audàcies verbals que avui resulten tímides» (Fàbregas, 1969: 67). Com Roda, però, Fàbregas salva el treball del director i els intèrprets, tot destacant Francesc Alborch, i es queixa de la manca de publicitat de l'espectacle, «perquè hi ha una cosa evident: si el públic té coneixement d'una representació pot anar-hi o no anar-hi; però si no en té coneixement segur que no hi anirà». Al seu torn, Pérez de Olaguer parteix de la idea que el director «interpreta a su manera cuanto de interpretable hay en la letra que escribiera Brossa». En aquest sentit, Sans fa «un montaje clarificador que logra dar coherencia y un sentido visible a algo que me parece muy difícil de ver en una simple lectura o en un montaje que se limitara —como al parecer quería el propio Brossa— a darnos los diálogos del texto». Amb pocs mitjans, una escenografia «que se va dibujando la misma escena» i un argument que no era nou per a Brossa, el crític de *Yorick* troba que «el trabajo de grupo es importante ya que consigue una auténtica investigación en torno a un texto que de por sí y en sí mismo no tiene excesiva importancia» (Pérez de Olaguer, 1969: 77).

En la V Setmana de Teatre Nou de Sitges, el 3 d'octubre de 1971, Jocs a la sorra estrena *El temps escènic*, un text breu de 1963, anterior a *Calç i rajoles*, que deixa el públic desconcertat (Martínez Tomás, 1971: 47). Per a Martí Farreras, el vincle artístic de Brossa amb Joan Miró, serveix per copsar l'opinió del públic: «Si el presunto espectador es un entusiasta de la obra de Miró,

puede perfectamente ocurrir que el teatro de Brossa despierte en él tremendas simpatías. Si por el contrario Miró no le entusiasma demasiado, es improbable que *El temps escènic* le resulte inteligible. Aunque pensándolo bien y sin olvidar que estamos inmersos en un clima surrealista, la inteligibilidad del teatro resulta seguramente circunstancia despreciable». Ara, el crític de *Tele/eXpres* reconeix el treball del director: «Para el espectador que renuncia de entrada a la comprensión de lo que está viendo y oyendo, *Temps escènic* le brinda el considerable asidero de una mecánica escénica muy agitada, pródiga en anécdota, o sea, en el aspecto estrictamente formal, entretenido», car «Santiago Sans ha cuidado de la dirección. ¿Bien? ¿Mal? Quienes “sepan” como ha de dirigirse un texto de Brossa que tiren la primera piedra, no es mi caso. El público no pareció escandalizarse demasiado ni tampoco aburrirse. Y aunque sin faltar muestras de disconfomidad, la obra fue aplaudida. Guste así» (Martí Farreras, 1971: 36).

A tall de conclusió

Quan actualment es revisa l'escenificació de tota la producció teatral de Joan Brossa aplegada a *Poesia Escènica*, sempre queda la percepció que del conjunt de les cent-dotze obres dramàtiques, o les tres-centes vint-i-tres, si hi afegim *Accions musicals*, *Post-teatre*, *Normes de mascarada*, *Troupe i Strip-tease*, l'espectador n'ha vist, durant la dictadura i en democràcia, un nombre més aviat reduït. En la «Introducció» al primer volum del *Teatre Complet*, Xavier Fàbregas anota que només s'han estrenat divuit peces. (Fàbregas, 1973: 6). Tant fa que formin part del vessant *regular* o de l'*irregular*, Brossa que acaba aconseguint en vida si més no un reconeixement públic del seu treball artístic i teatral, no és un autor que hagi assolit una continuïtat escènica, ni amb l'edició de *Teatre Complet* a càrrec de Fàbregas, ni comptant més tard amb l'Espai Escènic Joan Brossa. En aquest sentit, en el fons la seva situació tampoc no és tan diferent de la que viu la dramaturgia catalana més apartada del procediment teatral brossià. Si més no, de 1976 ençà, la seva presència en el teatre públic i també en el privat es desenvolupa en el marc d'una temporada regular i amb un nombre fix de funcions quan es representa a Barcelona. Ben diferent del viscut durant la dictadura franquista: estudis, cases particulars, teatres barcelonins o no, que només oferien un nombre molt limitat de representacions, amb la funció única com a norma, en bona mesura perquè la producció de Brossa és tractada amb l'etiqueta de cambra.

D'entrada, els nou textos del teatre *regular* o estable representats entre 1960 i 1971 s'encaren a un canvi gradual de perspectiva històrica, política, social i cultural arreu del món. En el marc d'una dictadura (no ho oblidem), la societat catalana també percep a partir de la dècada de 1960 el canvi, i participa en certa mesura de les transformacions que es despleguen en l'àmbit cultural i artístic. Els sectors més joves i combatius de la cultura la volen més propera a la realitat històrica coetània i exigeixen un art, una literatura, un teatre i, en suma, una cultura que esdevingui una arma de transformació de la realitat. Pel que fa al teatre, en els primers seixanta, ja es manifesta aquesta nova sensibilitat assumida com una necessitat imprescindible. Els canvis

de perfil de la crítica teatral barcelonina tampoc no són anecdòtics. El món comença a girar full d'un desplegament diguem rutinari de la postguerra. En aquest context, una sèrie de grups teatrals no professionals, i alguns directors, aposten per muntar textos de Joan Brossa, de la mateixa manera que ho fan amb joves autors locals, i sobretot forans, que fins aleshores no han estat presents en l'escena barcelonina.

El teatre de Brossa topa amb la consideració que en té la crítica teatral, la veterana i la més jove o nova que, per motius potser de vegades distints, no l'assumeixen. Quan assisteixen a alguna funció, no entenen ben bé la seva proposta escènica, com a molt alguns l'assimilen amb el model del teatre de l'absurd. Fins i tot els més joves qüestionen que l'oferta brossiana, al marge de l'avaluació artística, sigui de caràcter progressista des d'un punt de vista ideològic o polític sense reparar en el reconeixement que Brossa, i no per casualitat, fa d'Ignasi Iglésias. No copen que, amb una extraordinària voluntat de recreació i transformació artística, en un text major com és *Calç i rajoles*, Brossa se sent hereu i reivindicador de la tradició dramàtica del dramaturg de Sant Andreu de Palomar amb «una técnica muy actual que me permite acompañarla a la realidad que vivimos». Una orientació distinta de la de Josep M. de Sagarra, el qual, a banda de les contingències polítiques, tampoc no és acceptat com a model pels joves dramaturgs dels seixanta i setanta.

La mala acollida escènica de la producció de Brossa s'escau per partida doble el 1968 amb la incomprensió davant el vessant *irregular* del *Concert irregular* i el *regular* amb *Quart minvant o els nassos històrics*. Si el primer, amb Josep Mestres Quadreny, Carles Santos i Anna Ricci escandalitza l'auditori, en el segon, ni rep la difusió necessària mínima ni la de públic, ni crida l'atenció del conjunt de la crítica. Com a contrapunt, el nom i l'obra literària i artística de Brossa, són acceptats i reconeguts progressivament per un sector ampli de la crítica i en democràcia també per les institucions polítiques i culturals. No hauria estat possible, però, sense comptar prèviament amb Josep Centelles, Antoni Bosch, Lluís Solà, Ricard Salvat, Carlos Lucena, Jordi Mesalles, Guillem-Jordi Graells, Fabià Puigerver, o Santiago Sans, entre altres directors; o amb Jordi Coca, com a difusor de la seva personalitat, i Xavier Fàbregas com a editor del *Teatre Complet* (1973-1983) en sis volums. Punt i a part mereix Hermann Bonnín que, com a director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i més endavant amb l'artista Hausson procuren, en l'Espai Escènic Joan Brossa, representar i enaltir el teatre de Brossa fins a *Diumenge* (2017), l'últim muntatge que dirigeix Bonnín. Que la seva obra artística i, especialment, els vessants *regular* o *irregular* del seu teatre no restin al marge de les programacions de l'escena actual.



Referències bibliogràfiques

- ANÒNIMA. «Los lunes, sesiones de teatro de cámara en el Talía». *La Vanguardia Española* (30 març 1962), p. 35.
- ANÒNIMb. «El Teatro. Gran Guinyol de Brossa». *Cataluña Exprés*, núm. 82 (8/14 juny 1962), p. 8.
- ANÒNIMc. «Una obra de Joan Brossa» *Revista Gran Via*, núm. 494bis (15 juny 1962), p. 21.
- ANÒNIMd. «Poesies». *Serra d'Or*, núm. 6 (juny 1962), p. 48.
- ANÒNIME. «En la Cúpula del Coliseum. Actuación de la Escuela Dramática 'Adrià Gual'». *La Vanguardia Española* (1 juny 1962), p. 25.
- ANÒNIMf. «Una comedia de Brossa». *Destino*, núm. 1384 (15 febrer 1964), 1964, p. 52.
- ANÒNIMg. «Gerona. Hoy apertura de la semana de la juventud, en Baños». *La Vanguardia Española* (2 febrer 1964), 1964, p. 12.
- ARAN, Ramon. «Notes sobre la campanya de la facció popularista dels independents contra el teatre de l'absurd (1961-1976)». A: Isabel Marcillas-Piquer i Biel Sansano (eds.). *Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius*. Maó: Punctum, 2022, p. 135-153. (Escenes Europees; 3)
- ARNAL, Jaume. «El Museo Abelló de Arte Contemporáneo». *Revista*, núm. 334 (6 setembre 1958), p. 12.
- ARXIU JOAN BROSSA. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa.
- ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA. Fons *Delegación Provincial a Barcelona del Ministerio de Información y Turismo*, núm. 1-318, UC, 1-13.
- BADIA, Alfred. «Els escenaris catalans. Desè aniversari, de Josep Rabasseda, *Èxode*, de Baltasar Porcel, i *Aquí en el bosc*, de Joan Brossa pel Teatre Experimental Català. Barcelona. Teatre Guimerà». *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer 1963), p. 44-45.
- BALAGUER, Josep M. «*Em va fer Joan Brossa, quin compromís!*». A: F. Carbó et al. (eds.). *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 47-60. (Biblioteca Abat Oliba; 228)
- BENNASAR, Sebastià. *El TEC: Teatre Experimental Català*. Barcelona: Ed. Mentora, 2016.
- BORDONS, Glòria. «Introducció». A: Joan Brossa. *Calç i rajoles*. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 5-42. (El Cangur Plus; 279)
- BROSSA, Joan. *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972. (Cara i Creu; 17)
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. I* (1945-1954). Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-52.
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. V* (1964-1965). Barcelona: Edicions 62, 1983a.
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. VI* (1966-1978). Barcelona: Edicions 62, 1983b.
- BROSSA, Joan. *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA, 2015.
- CAMPS, Josep; VENY MESQUIDA, Joan-Ramon. *Poètiques de viva veu. L'Arxiu sonor de poesia de Joan Colomines i Puig*. Lleida: Universitat de Lleida. Càtedra Màrius Torres, 2016.

- CANTIERI, Giovanni. «Estrenos de Jan de Hartog, Jaime Salom y Juan Brossa». *Primer Acto*, núm. 18 (desembre 1960), p. 54-55.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. «L'activitat teatral de Barcelona. Balanç de l'any 1964». *Serra d'Or*, núm. 8 (agost 1965), p. 35.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. «Dia rera dia. De quan Moisès Villèlia feia de director teatral». *Serra d'Or*, núm 175 (abril 1974), p. 63.
- CARBONELL, Jordi. «Els escenaris catalans. *Gran Guinyol* de Joan Brossa per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual». *Serra d'Or*, núm. 7 (juliol 1962), p. 44-45.
- CARRIÓN, María del Carmen. «*Gran Guinyol* de Joan Brossa. *Poesía y realidad* (montaje épico). Cúpula de Coliseum. Experimentos...». *La carreta* (6 juny 1962), p. 19.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «Moisès Villèlia, 1960». *Inquietud artística*, núm. 20 (octubre 1960), p. 1-4.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «La jugada de la jugada». *Inquietud artística*, núm. 21 (febrer 1961), p. 12-13.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «Moisès Villèlia, o la claredat». *Serra d'Or*, núm. 6 (juny 1962), p. 49-51.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Edició de Glòria Soler. Barcelona: Comanegra: Ajuntament de Barcelona, 2015.
- COCA, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic 1971. (Llibres de butxaca; 52). Reeditat com a *Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992.
- FÀBREGAS, Xavier. «El X Cicle de Teatre Llatí». *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre 1967), p. 83.
- FÀBREGAS, Xavier. «Crònica de les estrenes. *Quart minvant o els nassos històrics*». *Serra d'Or*, núm. 112 (gener 1969), p. 67.
- FÀBREGAS, Xavier. «Introducció al teatre de Joan Brossa. Joan Brossa en terra de meravelles». A: *Joan Brossa: Teatre complet. I. Poesia Escènica 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-58.
- FÀBREGAS, Xavier. «Introducció». A: *De l'Off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*. Barcelona: Edicions 62: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1976, p. 5-99. (Monografies de Teatre; 6)
- GALLÉN, Enric. «Teatre Experimental Català. Història d'un projecte singular». *Pausa*, núm. 4 (1990), p. 23-26. <<https://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-projecte-singular/>> [Consulta: 12 juny 2023].
- GALLÉN, Enric. «Pròleg». A: *Poesia Escènica XXII: Anys de Pau*. Tarragona: Arola Editors, 2019, p. 7-30. (Textos a part. Teatre contemporani; 219)
- GALLÉN, Enric. «*Or i sal* (1961). Història d'una recepció». A: Glòria Bordons, Lis Costa i Eva Figueras (eds.). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021, p. 201-224.
- GASCH, Sebastián. «De los Chesterfield a Fregoli, pasando por Joan Brossa». *Destino*, núm. 1622 (2 novembre 1968), p. 67.
- GERMÀ, Jordi [Francesc Nel·lo]. «Teatre a Barcelona». *Nous Horitzons*, núm. 2 (primer trimestre 1961), p. 54-57.
- GOMIS, Juan. «El teatro de Joan Brossa». *Revista*, núm. 349 (20 desembre 1958), p. 4.
- J. M. «Juan Brossa: Teatro para mañana». *La carreta*, núm. 5 (març 1962).
- LONDON, John. *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i Edicions, 2010.

- MANEGAT, Julio. «El X Ciclo de Teatro Latino. Teatro de Joan Brossa». *El Noticiero Universal* (3 octubre 1967), p. 28.
- MARRUGAT, Jordi. *El saltamartí de Joan Brossa: Les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- MARRUGAT, Jordi. «Pròleg». A: Joan Brossa: *Poesia Escènica V: Ser al món l'any 1953*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2013, p. 7-20. (Textos a part. Teatre contemporani; 118)
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «Teatro. Una obra de Brossa». *Destino*, núm. 1219 (17 desembre 1960), p. 59.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «*El relлотger y Collar de cranis*». *Tele/eXpres* (3 octubre 1967), p. 17.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «*El temps escènic*». *Tele/eXpres* (6 octubre 1971), p. 36.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. «Ciclo de Teatro Latino. *El relлотger y Corall de cranis*, de Joan Brossa». *La Vanguardia Española* (4 octubre 1967), p. 25.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. «Sitges. V Semana de teatro actual. *Temps escènic*, de Joan Brossa». *La Vanguardia Española* (6 octubre 1971), p. 47.
- MONTANYÈS, Josep. «Amb Francesc Balagué». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre 1963), p. 68-69.
- MORALES, María Luz. «*El relлотger y Corall de cranis*, estrenos de Joan Brossa». *Diario de Barcelona* (4 octubre 1967), p. 21.
- P[ONS], A[gustí]. «Reloj de la ciudad. Con Carlos Lucena, director. Joan Brossa, un poeta incomprendido que estrena esta noche». *El Noticiero Universal* (2 octubre 1967), p. 20.
- Pasqual, Lluís. «A la recerca d'un nou llenguatge teatral». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 230 (gener 1972), p. 1112-1115.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «Revista de espectáculo: Festivales del Centenario de Romea. *Calç i rajoles*, de Brossa». *Revista*, núm. 514 (15 març 1964a), p. 28.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «*Calç i rajoles*». *Primer Acto*, núm. 50 (febrer 1964b), p. 64-65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «XI Ciclo de Teatro Latino. *Concert irregular*». *Yorick*, núm. 28 (novembre 1968), p. 65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «Jocs a la sorra. Els nassos històrics». *Yorick*, núm. 30 (gener 1969), p. 77.
- PERMANYER, Lluís. *Brossa X Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999.
- PLANAS, Eduard. «Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i el 1959». *Caplletra*, núm. 12 (primavera 1992), p. 87-102.
- PLANAS, Eduard. *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002.
- PUIG, Arnau. «Els fonaments de l'obra teatral catalana de Joan Brossa». A: Joan Brossa: *Or i sal*. Barcelona: Associació Dramàtica de Barcelona, 1963, p. 5-10. (Quaderns de Teatre A. D. B.; 13).
- RODA, Frederic. «14 preguntes a Joan Brossa». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre 1962), p. 54-55.
- RODA, Frederic. «El Teatro. 'Teatre de Joan Brossa'». *Destino*, núm. 1420 (24 octubre 1964), p. 71-72.
- RODA, Frederic. «Joan Brossa». *Destino*, núm. 1573 (30 setembre 1967a), p. 57.

- RODA, Frederic. «X Ciclo del Teatro Latino. *El rellotger y Collar de cranis*». *Destino*, núm. 1575 (14 octubre 1967b), p. 135.
- RODA, Frederic. «XI Ciclo de Teatro Latino. *Concert irregular de Brossa-Santos*». *Destino*, núm. 1620 (19 octubre 1968), p. 70.
- RODA, Frederic. «Els “nassos” de Joan Brossa». *Destino*, núm. 1630 (28 desembre 1967), p. 74.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra». A: Claude Benoit *et al.* (eds.). *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 271-293. (Biblioteca Abat Oliba; 188)
- ROSSELLÓ, Ramon X. «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)». A: Karen Andressen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino (eds.). *El teatre, eina política*. Bari: Levante editor, 1999, p. 331-349.
- SAGARRA, Joan de. «X Ciclo de Teatro Latino. *El rellotger y Corall de cranis*». *El Correo Catalán* (4 octubre 1967), p. 24.
- SALADRIGAS, Roberto. «Joan Brossa y los “retardados”». *El Correo Catalán* (1 octubre 1967), p. 22.
- SALVAT, Ricard. *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015.
- U de Cuc: *El principi del principi. Jocs a la sorra. Finalitat de l'Associació*. 9-XII-1968. <<https://udecucteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [Consulta: 12 juny 2023].
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel. «¡Arriba el telón! El teatro en Barcelona: ¿un muerto o un recién nacido? Acto cuarto: Joan Brossa o nunca es tarde si la dicha es buena». *Solidaridad Nacional* (8 març 1962), p. 7.
- VIDIEL. «La semana teatral. Siete noches y una tarde de teatro». *Hoja del Lunes* (9 octubre 1967), p. 440.