

Les arrels del teatre de Joan Brossa

ARNAU PUIG

És difícil, per ara, de precisar amb exactitud quin any vaig conèixer en Joan Brossa. Devia ésser, però, cap a l'any 1943, Recordo perfectament que a la II. Guerra Mundial seguia el seu curs i que una de les lectures que teníem en comú eren algunes de les obres de Nietzsche. També llegíem diferents números, que havien pogut passar el fossar de la guerra civil espanyola, de la *Revista de Occidente*. A ell l'interessaven més aviat els articles literaris i artístics i a mi els de contingut científic i filosòfic.

Una de les obres d'Ortega y Gasset que, pel que fa als interessos comuns, amb més atenció llegírem i comentàrem fou *La deshumanización del arte*. Potser si ara m'entretingués a fullejar-la de nou, hi trobaríem algunes raons per a justificar certs aspectes formals de l'obra de Brossa. En el record tinc, però, que la lectura de l'obra de l'Ortega ens va donar una visió de l'art, en parlar especialment del cubisme, tan desengatjat de la realitat que potser es ací, en adonar-me'n jo, on caldria fixar el primer punt de la ruptura ideològica que de mica en mica s'anà afermant entre ambdós.

Ens coneguèrem a través d'un amic comú, l'Enric Blesa, que poc després de presentar-nos desaparegué del nostre horitzó sense que hi hagi tornat mai més. I és que una de les coses que ens unien era la sensació de sentir-nos completament aïllats en mig d'un món que ens era completament aliè.

Començàrem a tractar-nos amb molta de freqüència i solíem veure'ns els diumenges a la tarda al seu pis del carrer d'Alfons XII. Ja aleshores en Brossa vivia en plena soledat familiar. Per altra banda, el diumenge era el dia segur que a casa d'ell no hi hauria ningú. L'un i l'altre, sols, parlàvem de problemes d'art i de filosofia, i ell, de tant en tant, em llegia alguns dels versos que havia escrit.

Formalment, en els meus coneixements de l'època, als versos d'en Brossa els trobava perfectes, si bé se'm feia difícil d'endevinar-ne o d'escatir-ne el sentit pregon. Els trobava, ja aleshores, excessivament formalistes, malgrat el llenguatge planer que emprava i que ha continuat emprant sempre. Tanmateix, acceptava d'aplicar-hi un esoterisme interpretatiu que només de tard en tard podia estalviar-me, com succeí aleshores de la prova expe-

rimental de la bomba atòmica de Bikini, unes víctimes de la qual foren uns pescadors japonesos que anaven en una embarcació amb el nom d'un drac que no recordo.

Quan vaig conèixer Joan Brossa, ell ja tenia relació amb J. V. Foix i amb Joan Prats. D'antuvi no m'hi vaig connectar, sinó que la relació vingué més tard. Certes existències de material i d'informació de què en Brossa disposava procedien del poeta i de l'amateur d'art esmentats. És a casa d'en Brossa on vaig llegir per primera vegada alguns números de *La Gasetta de les Arts*, editada a Sitges anys abans del 1936 (si no recordo malament em sembla que des del 1928), i el cèlebre número d'*Ací d'Allà* (any 1934), dedicat a l'art contemporani.

El cubisme, el futurisme, el purisme, en el terreny de la plàstica, i Federico García Lorca, Rafael Alberti i J. V. Foix, en el camp de la poesia, eren els temes i els autors que més comentàvem i estudiàvem.

Sempre, encara ara, almenys per la meva part, hem tingut un respecte comú per a les nostres intimitats i mai ni l'un ni l'altre no ens hem fet confessions d'altre tipus que les estrictament professionals; és a dir, aquelles relacionades amb els nostres interessos intel·lectuals. Per part d'en Brossa, que escrivia i escriu la seva obra a mà i en llapis, sabia que una noia, que no vaig conèixer mai, la hi passava a màquina; i que ell treballava en un taller on anava a les hores més inversemblants (mig matí i mitja tarda), i que hi romania molt poca estona. Aquest taller, no sé ni on era ni què s'hi feia. Només sé que ell se les havia arranjat per a cobrir l'expedient familiar d'un treball i que de la manera com s'ho havia organitzat podia disposar de la major part del dia per al seu ús particular.

En Brossa anava a unes classes de català, no recordo si una o dues vegades per setmana, que donava Artur Balot, el cèlebre professor radiofònic de català d'un «Míliu», infant creat durant els anys trenta pel ventríloc i locutor de Ràdio Barcelona, senyor Toreski. Per indicació d'en Brossa, jo també vaig assistir en aquestes classes durant bastant de temps. Una altra cosa que fèiem també, gairebé sempre plegats, era assistir als concerts matinals del diumenge de la Banda Municipal, al Palau de la Música Catalana, i també anàvem al cinquè pis del Liceu després de fer unes cues que començaven a la matinada, a veure les obres de Wagner que s'hi representaven quan n'era la temporada. Fou en Brossa qui m'inicià al wagnerisme i fou per ell que vaig llegir

les traduccions al català, fetes per Joaquim Pena, de les obres de Wagner.

Fins que coneguérem en Joan Ponç — devia ser a principis del 1945 — aquestes eren les relacions que manteníem en Brossa i jo. Aquestes relacions, ampliades amb el cercle al qual ens introduí en Ponç, continuaren fins l'any 1948, el moment del «Dau al Set»; després, les relacions s'espatllaren entre nosaltres dos i mai més no han tingut la cordialitat d'aleshores, si bé sempre ens hem continuat respectant mútuament, en primer terme perquè teníem uns amics comuns (a més d'en Ponç, en Cuixart, en Tàpies i en Tharrats) amb qui férem moltes coses que no s'escau ara d'esmentar.

En Brossa té uns set anys més que jo. Quan el vaig conèixer (llavors encara portava corbata) era un jove ja intel·lectualment fet. Almenys aquesta és la impressió que jo sempre n'he tingut. Caldria consultar a amics comuns (a l'Enric Tormo, per exemple, actual professor, a Barcelona, de les arts del llibre) quin fou l'itinerari d'en Brossa fins a l'any 1939 i des d'aquest any — que conegué en Tormo a Salamanca, i suposo que també l'esmentat Blessa — fins al 1943. Em sembla, pel que sé, encara que sense haver-ho esbrinat, que en Brossa no feu mai massa partíceps de les seves inquietuds a aquells amb qui es relacionà aleshores quotidianament o amb una certa freqüència. El contacte amb en Foix se'l buscà, i fou aquest qui li presentà en Prats. Tal vegada potser sigui al revés. El fet és que en Brossa de bell antuvi escrivia ja una poesia ben feta i amb un català correcte. Tenia preocupacions gramaticals i estava segur de l'aspecte formal del que escrivia. Quan el 1946 publicàrem *Algol*, la correcció, acuradíssima, dels texts la féu ell mateix, tot respectant, però, els girs i les locucions de l'original; cosa que — diguem-ho — no feren els correctors oficinosos, perquè no n'hi havia d'oficials, durant aquells anys.

Com he dit abans, lo trobava dificultats, amb rares excepcions, a comprendre els seus versos. Finalment vaig acceptar, arran dels plantejaments de l'anomenada generació poètica del 27, que es basaven en un cert conceptisme (llegirem Góngora) i que, a més a més del conceptisme, hi havia en l'obra d'en Brossa un contingut esotèric que algun dia es posaria de manifest. M'ho donava a entendre, això, l'estudi a què sotmetérem el poema *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti, que trobàrem a la *Revista de Occidente*. La tècnica surrealista de l'automatisme m'impulsava, també, a acceptar-ho. Recordo que una de les lectures més

difícils de comprensió fou el *Diván de Tamarit*, de Federico García Lorca. *El poeta en Nueva York*, d'aquest mateix autor, tenia trossos que se'm lliuraven immediatament i d'altres que fins molt més tard no he comprès. D'altra banda, entre els nostres autors teníem l'exemple d'un Foix, que tots consideràvem surrealista i que emprava sistemàticament l'automatisme en escriure poesia o proses poètiques.

Podríem dir, doncs, que en Brossa havia adoptat aquella manera de fer perquè era la que més esqueia a la seva manera de ser, la qual es trobava en palesa contradicció, pels motius que fossin, amb el comportament social de l'ambient que el rodejava. Al meu entendre, en Brossa es va refugiar en aquell formalisme perquè res del que l'envoltava no l'interessava. Més aviat trobava per tot la falsedat i l'opressió que li impedien de fer allò que ell hauria volgut realitzar i que les maneres de viure i de comportar-se de les persones i de les estructures li ho feien impossible. La seva decisió a servir-se de les formes expressives que adoptà no crec que li vingués, com havia succeït als surrealistes, com a conclusió intel·lectual d'un procés intel·lectual, sinó com a adopció intel·lectual per a cobrir i fer presentable una situació personal.

Els versos, o les frases, que pronuncien els personatges en les obres d'en Brossa no són intel·lectualment recarregats. Més aviat són planers, directes i del vocabulari comú. Només unes paraules, gairebé sempre les mateixes, no són tan corrents en el llenguatge popular; em refereixo a termes de bruixeria i d'abillament (entre ells el cèlebre frac i el barret de copa alta). Les qüestions de màgia, de jocs de mans i, en general, de prestidigitació també són freqüents, i aquest tipus de conceptes hi és molt repetit en les seves obres. Recordo que ja aleshores posseïa una bona habilitat, malgrat tenir unes mans de dits curts i palmell reduït i grassonet, poc adient per a aquest jocs.

Allò que em sembla que hi ha de manifest en l'obra d'en Brossa és un monòleg, o un diàleg, del qual només en plasma els actes conscients, prescindint (refugiant-se més aviat, per a no donar-ne a conèixer el sentit) de la continuïtat que hi donarien els fets inconscients. Si prenem, per exemple, els autors clàssics, aquests ho manifesten tot. Precisament és aquest plasmar-ho tot que dona la qualitat a llur obra. En certs autors moderns el que passa és que només manifesten els elements inconscients (Jarry, Joyce, per exemple). Brossa inverteix l'actitud d'aquests darrers i només expressa els termes conscients, i calla en absolut tot allò

que és inconscient, o — si volem — monòleg interior. L'objectivisme evident, el realisme planer en l'obra de Brossa, és la manifestació visible d'un procés invisible.

La qual cosa, diguem-ho ben clar, no pressuposa en absolut que aquest procés inconscient, callat, que no es manifesta en la seva obra, tingui un contingut d'alta filosofia o de pregona ideologia. Pot, tot simplement, respondre al contingut que tingui en un home normal i corrent, que no es proposi res més sinó dur una vida normal i corrent amb els problemes de treball, d'amor carnal i d' enamorament, d'objectius ben planers i abastables o inabastables que tot home pugui tenir. El fet que no digui certes coses, no vol pas dir que siguin de contingut metafísic o polític real, sinó, simplement, que aquesta és la forma que hom ha adoptat per manifestar-se. I allò que en un altre esdevindria simplicitat, en ell sembla misteri.

Ve a ser, el llenguatge d'en Brossa, com un balbuceig infantil, en el qual una síl·laba, una paraula, una expressió, tenen molt sovint un contingut expressiu intensíssim i ample que, en el cas de l'infant, per a ell és ben present i que no manifesta amb més amplitud perquè no sap com fer-ho o perquè creu que la indicació donada ja és suficient. En aquests casos, de totes maneres, no es tracta pas que l'infant suposi que els altres saben quin és el context al qual ell fa referència; senzillament, creu que les indicacions donades són suficients per a establir la comunicació. La meua vella experiència amb l'obra d'en Brossa em fa dir que aquesta és també la seva suposició, i cal observar quina és la seva estranyesa quan els altres li pregunten per què fa les coses així o aixà. Per a ell la seva manera de fer és ben natural i suficient.

Com a aclariment del que acabo de dir, vegeu l'obra que reproduïxo com a apèndix, *Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon*, escrita i representada el 1947. Totes les frases que reciten els tres actors que hi intervenen són planeres i sense dificultat de comprensió. Allò que és difícil d'interpretar és el sentit de la totalitat. Hom podria dir, si voleu, que es tracta de tres homes que, a través del coneixement o de la sensibilitat, busquen l'alliberament. Però afegir això a l'obra es — fins a cert punt — trair-la, perquè l'autor ni ho diu ni ho deixa entendre. Hom pot arribar a aquesta conclusió si coneix la totalitat dels fets i de les circumstàncies que han presidit la creació de l'obra.

Parlant amb un llenguatge estructuralista, podríem dir que cada frase es un sintagma coherent amb ell mateix, si bé no

ens permet de referir-lo a quelcom concret. Allò a què el sintagma fa referència, la cosa referida, ens és desconeguda. A més a més, el sintagma ja ha estat establert amb signes d'ús comú, els quals es troben en la mateixa situació que el sintagma respecte a la cosa referida. És a dir, el sintagma — ací la unitat d'expressió coherent — està format per uns signes, ells també de procedència dubtosa i múltiple. Els uns poden tenir un sentit expressiu immediat; uns altres són copsats per via culturalista; són signes de signes; uns altres, encara, estan impregnats de l'actitud de l'autor enfront del contingut subjectiu que li desvetlla el signe independentment de l'objectiu — controlat per un codi — que li ha donat la vigència.

Tot això que dic es troba en tothom que s'expressa, però allò que li dóna la característica brossiana és la manera especial d'expressar-ho. Quan Federico García Lorca escriu: «*Las piquetas de los callos cavan buscando la aurora*», plasma una metàfora, és a dir: se serveix del signe d'un signe, o agafa les connotacions d'un signe; però tant els signes com les connotacions tenen un referit (objecte) clar i evident. Ara bé, quan en aquesta obra Brossa escriu, per exemple:

«HOME 1: Comença en lluna plena.

HOME 2: Partint de la lluna.

HOME 3: Conservo un record horrible.

HOME 2: Manté viva la ressonància.

HOME 3: No en resta ni la llavor.»

tot allò que hi queda expressat no són metàfores; són fragments planers, directes; són signes clars (perfectament captables en el codi normal d'entesa de la gent), però la ressonància, el contingut d'aquests signes, se'ns escapa.

L'única lectura possible, amb sentit, que en podríem fer, és realitzable només des de la totalitat i, aquesta, l'autor se la guarda. Potser, raonadament, ni ell mateix no la sap.

D'ací la gran concomitància que té l'obra d'un Brossa amb el procedir dels artistes informalistes actuals o dels simbolistes del darrer quart del segle dinou o, fins i tot, amb els estrans i incomprensibles manieristes del segon i tercer quart del xvi.

En tots aquests estadis de l'art, és molt més allò que hom calla que allò que hom diu. Només una microsociologia de l'art ens ho podria fer veure clar i, molt sovint, trobaríem com a resultat una senzilla i vulgar vivència personal. Encara que admetem que potser tot és simple i vulgar en aquest món nostre.

Però, llavors, arribaríem en aquells altres grans versos de Sant Joan de la Creu que diuen:

«Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo...»

Amb declaracions transcendents d'aquest tipus pocs passos podríem fer en aquest món, si és que val la pena de fer-ne alguns. No oblidem, tanmateix, que hi ha al camí de l'especulació científica, que es proposa no pas de paraitzar conscientment el món, sinó d'explotar-lo i de posar-lo al servei d'un home que també cal fer — o millor dit, que ell mateix s'ha de fer — digne d'apoderar-se d'aquesta geologia que no respecta res si no és amb una lúcida consciència i amb una voluntat decidida de no deixar-se vèncer.

Finalment, respecte del teatre d'en Brossa, veiem que en les acotacions escèniques és d'una proximitat màxima. Tot hi és indicat: per on han d'entrar els actors; els objectes que hi ha d'haver a l'escenari o allò que cal d'introduir-hi o treure'n; les característiques, tipus i colors o coloraines dels vestits; els tipus de sorolls o complements acústics; l'habillament dels actors; allò que han de fer i, fins i tot, algunes vegades allò que no han de fer; el ritme amb què han de succeir les coses. Tot ho controla, en Brossa, i no ens permet cap dubte pel que fa a la presentació de l'obra. Està atent al microdetall. No vol que se li escapi res, ni que res se'ns escapi del context on evolucionen els seus personatges. Però ací s'acaba el contacte amb l'obra d'en Brossa. Després de tots aquests elements clars, directes i molt sovint fins i tot banals, ve el «misteri». Què és proposa, amb això? Coneixem el significat i la funcionalitat de cadascun dels signes presents a l'escena, però allò que no coneixem és de quin codi procedeixen, en quin codi estàn catalogats i descrits.

Observem que entre els plàstics simbolistes i manieristes també hi ha un recarregament de detalls. En el fons, l'informalisme també és un art detallista a ultrança; tant, que, de les coses, només en reproduïx les textures. Aquest detallisme pot també manifestar-se amb la màxima simplicitat quan gairebé res no és prou per a establir el fet de la comunicació (a vegades la comunicació necessita, però, del barroquisme per a fer impossible la comunicació). El cas de sobrietat màxima el tenim, entre l'obra d'en Brossa, en aquesta peça del 1947, titulada *Sord-mut*, que reproduïm com a Apèndix 2.

La producció teatral brossiana, si bé no és tan immensa en quantitat com la poètica, és tanmateix nombrosa. De les obres que pertanyen als anys quarantes, publicades, només en tinc presents dues, aparegudes al «Dau al Set», *El crim*, del 1945, i *Nocturns encontres*, del 1947. Hi ha constància de *La mare màscara*, que fou estrenada en una casa particular el 1951. La primera que va escriure portava com a títol *El cop desert*, i fou escrita durant el febrer de 1944. Es tracta d'una obra molt llarga, plena de les acotacions a què ens té acostumats, i hi ha gairebé tot allò que es convertirà en la constant del seu teatre.

Tanmateix, cal dir que moltes de les primeres obres teatrals d'en Brossa eren simples «accions-espectacle» i que avui caldria anomenar-les «*pre-happenings*». Els qui formàrem el «Dau al Set» sovint en representàrem i hi actuàrem com a intèrprets. Quan teníem les acotacions d'ell, les seguïem. Però moltes vegades en representàrem d'altres, de les quals ell només era l'inspirador i volia que totes les nostres accions fossin com més immotivades millor. Només el subconscient de l'actor podia impulsar-lo a les accions concretes, que materialitzava amb els gests, les facècies o l'abillament. El formalisme portat al límit era l'única cosa que podia amagar les pulsions espontànies o aparentment espontànies.

El clow era l'ideal de l'actor. Les formes adoptades pel clown s'esgotaven i valien per elles mateixes. Eren signes no codificats, no interpretables: purs signes. Es tractava d'un hermetisme no hermètic. Com ho és el decorat de les obres teatrals d'en Brossa.

Podríem dir que, en realitat, allò que ha cercat en Brossa amb el seu teatre és capgirar-lo. Fins i tot en el recinte d'un teatre normal i corrent, l'espectador queda transmutat en actor. A l'escena no hi passa res de notable; on passa quelcom, de la categoria que sigui, és en l'espectador que de mica en mica es converteix en actor (passiu o actiu).

Com a aportació final a una introducció al teatre d'en Brossa només vull recordar una frase d'Ortega y Gasset que una vegada ell em va citar: «*Y se salió por la curva irónica; es decir, se fue por la tangente*». Certament, aquesta frase és una metàfora; però és una metàfora límit, captable només quan hom se situa més enllà del codi. Per a en Brossa, la millor manera d'estar en la realitat és distanciar-se'n al màxim. La provoca, la realitat, per conviure-hi. Una postura diametralment oposada a la que adoptà Brecht, que també cercava el distanciament, però per provocar la realitat i canviar-la.

A N E X 1

Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon

A Joan Prats, Joan Ponç i Arnau Puig.

PERSONATGES

HOME PRIMER	Arnau Puig
HOME SEGON	Joan Brossa
HOME TERCER	Joan Ponç

Aquesta obra va ser estrenada a l'estudi de Joan Ponç, el 1947, sota la direcció de l'autor i tenint com a espectador exclusiu Joan Prats. Es tracta, doncs, de la primera representació del teatre de l'autor.

ACTE ÚNIC

(Tres actors asseguts a terra.)

HOME 1: Ombriu.

HOME 2: Ombrívol.

HOME 3: Ombradiu.

HOME 1: Aviat.

HOME 2: Aquí no ha arribat mai cap tisora.

HOME 3: Sembraria de draps els límits de pedra.

HOME 2: Més cap al nord.

HOME 3: Probablement pel sud.

HOME 1: De nord a sud.

HOME 3: Pel sud.

HOME 1: Eren al sud.

HOME 2: On hi ha les tombes.

(Pausa.)

HOME 1: Avançar més cap a Síria.

HOME 3: No sols a Síria.

HOME 1: Sobre l'observació astronòmica de Sírius.

HOME 2: Ens hem perdut tots.

HOME 1: De 1580 a 1558.

HOME 2: De 1375 a 1358.

HOME 1: De 1358 a 1350.

HOME 3: Font d'aigua viva.

HOME 2: Al nord, una torratxa.

HOME 1: Mira la vall amb avidesa.

HOME 2: Entre profetes.

HOME 3: Els escrits dels profetes.
HOME 1: D'aquests profetes.
HOME 3: Un lleó amb cap humà.
HOME 1: Muda el desert circumdant en jardí.
HOME 3: Probablement pel nord.
HOME 2: L'oest, el nord, l'est.
HOME 3: Hi ha una piràmide a occident del Caire.
HOME 1: Al Caire cap a la part de les piràmides.
HOME 2: L'home del laberint.
HOME 3: La lluna.
HOME 1: La lluna promou.
HOME 2: La llum de la lluna.
HOME 3: Un raig de lluna.
HOME 2: Resplendor de lluna.
HOME 1: Comença en lluna plena.
HOME 2: Partint de la lluna.
HOME 3: Conservo un record horrible.
HOME 2: Manté viva la ressonància.
HOME 3: No en resta ni la llavor.
HOME 1: Obre la finestra.
HOME 2: Damunt el firmament hi ha una reunió d'aigües.
HOME 3: T'arrauleixes com un gos.
HOME 2: No és cap deshonor el fet de no tenir la calligrafia bonica.
HOME 1 (*s'aixeca*): Passaré l'hivern dalt d'un vaixell.
(*Se'n va. Pausa.*)
HOME 2: Un cap de xai.
HOME 3: Un cap d'home.
HOME 2: Vagaré pels aires.
HOME 3: Bufa el vent.
HOME 2: Atmosfera.
HOME 3: El vent.
HOME 2: No puc substituir la meua veu.
HOME 3 (*s'aixeca*): Es veuen galls amb les meves inicials. Arbres de foc a les entranyes de la terra es canvien en carbó.
HOME 2: I en Puig?
(*S'aixeca.*)
HOME 3: Corre pel prat amb els faldons de la levita voleiant.
HOME 2: Hi ha una habitació buida al capdavant del corredor.
(*Surten.*)

CORTINA

10-XII-47

ANEX 2

Sord-mut

Peça en un acte

A Arnau Puig.

ACTE ÚNIC

(Sala blanquinosa. Pausa.)

TELÓ

20-XI-47