

ESTUDIOS ESCENICOS

Cuadernos
del Instituto
del Teatro

16

Joan Brossa:

Texto completo de «El gran Frac-
roli» y Relació de la seva obra dra-
màtica.

Colaboraciones:

Juan Antonio Hormigón.- Josep Ma-
ria Benet i Jornet.- Arnau Puig.-
Jordi Coca.- Angel Carmona.- Jaume
Fuster.- Sebastià Gasch.- Pere Gim-
ferrer.- Alexandre Cirici-Pellicer.



**ESTUDIOS
ESCENICOS**

N.º 16

DICIEMBRE 1972

Diseño general y portadas,
José Mallofré Noya.

Imprenta-Escuela
de la Casa P. de Caridad
Montalegre, 5
Barcelona

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960

ESTUDIOS

ESCENICOS

**Cuadernos
de investigación
teatral**



16 DICIEMBRE 1972

**Dirección
Xavier Fàbregas**



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

INSTITUTO DEL TEATRO

Escuela Superior de Artes Dramáticas
Biblioteca y Museo

Director: HERMANN BONNÍN

Subdirector: FREDERIC RODA

Secretario general: ANDREU VALLVÉ VENTOSA

Elisabets, 12 (Casa Misericordia).
Conde del Asalto, 3 (Palacio Güell). Barcelona, 1.

SUMARIO

Panorama

- I** JUAN ANTONIO HORMIGÓN. *Valle Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva.* 10
- JOSEP MARIA BENET I JORNET. *Què en fem, dels actors joves?* 22

Crónica

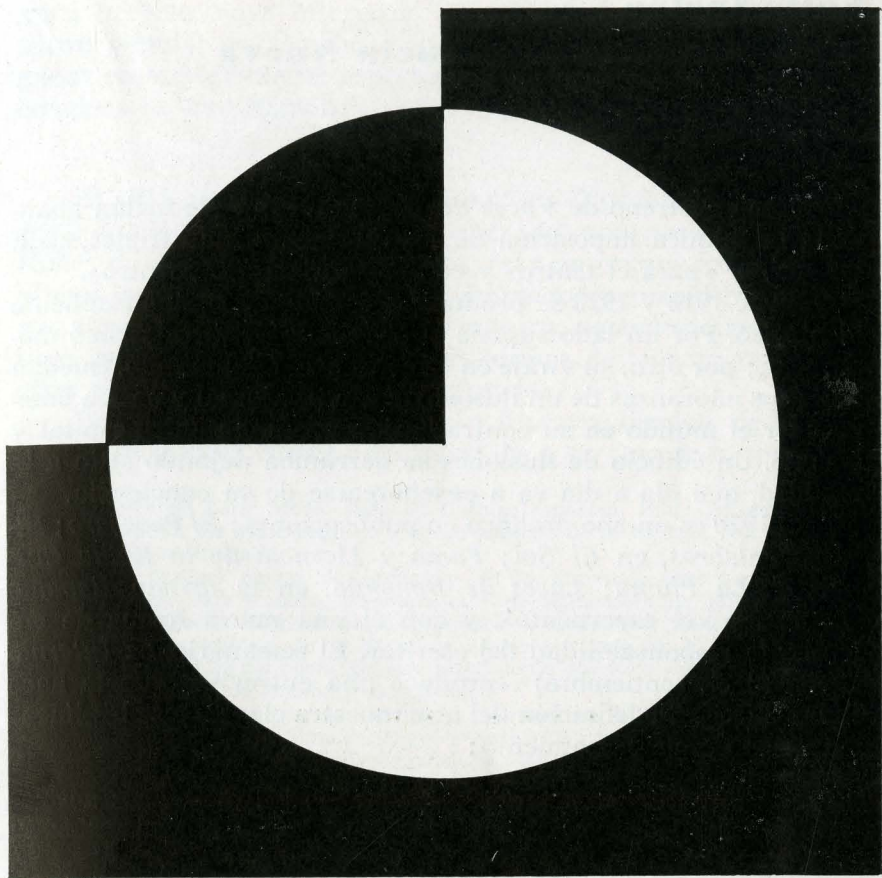
- 2** ARNAU PUIG. *Les arrels del teatre de Joan Brossa.* (Amb un annex que conté dos textos inèdits de Joan Brossa: *Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon i Sord-mut.*) 38
- JORDI COCA. *Sis notes* 49
- ANGEL CARMONA. *El meu Joan Brossa.* 55
- FREDERIC RODA. *El meu muntatge d'«Or i sal»* 58
- JAUME FUSTER. *L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella.* 64
- SEBASTIÀ GASCH. *Frègoli, Brossa i el «music-hall».* 70
- PERE GIMFERRER. *Textes i procediments de la poesia de Joan Brossa.* 77
- ALEXANDRE CIRICI-PELLICER. *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica.* 86
- Relació de l'obra dramàtica de Joan Brossa.* 106

Textos

- 3** JOAN BROSSA. *El gran Fracaroli.* 113

PANORAMA

1



Valle-Inclán y el Teatro de la Escuela Nueva

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Tras el estreno de *Voces de Gesta* (1912) Valle-Inclán abandona la tiránica imposición de los escenarios industriales, deja de escribir «para el teatro» y comienza a «escribir teatro».

Entre 1912 y 1920 se produce el cambio de rumbo estético e ideológico. Por un lado supone el abandono del preciosismo modernista; por otro, su viraje en la concepción del mundo. Quedan atrás sus añoranzas de un ilusorio orden patriarcal y pasa a comprender el mundo en su contradicción profunda entre capital y trabajo. Un edificio de ilusiones se derrumba dejando sitio a la realidad, que día a día va a enseñorearse de su conciencia.

El 1920 es un año prolífico en publicaciones: *El Pasajero*; *Divinas Palabras*, en *El Sol*; *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, en *La Pluma*; *Luces de Bohemia*, en la revista *España*. Ha nacido «el esperpento», y con él una nueva forma de entender la responsabilidad del escritor. El semanario *La Internacional* (3 de septiembre) reproduce una entrevista que le hace Rivas Cherif. Su definición del arte muestra claramente las líneas maestras de su pensamiento:

«El arte es un juego — el supremo juego —, y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto. El arte es, pues, forma (...). No debemos hacer Arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social.»

La evolución sufrida por el escritor no es ajena, sino que está condicionada por los sucesos exteriores, por el desarrollo del movimiento obrero, por la aparición de grupos intelectuales que abandonan su aislamiento histórico, dejan de ser corifeos de los verdugos y se unen a su pueblo, depauperado y mísero por seculares sequías de justicia y cultura.

Los intentos renovadores iniciados por La Escuela Nueva en el terreno de la enseñanza se amplían al teatro. Valle acepta la invitación de colaborar con esta compañía de actores jóvenes, inexpertos, pero ilusionados y sinceros. Además de escribir teatro,

va a hacerlo, va a intervenir en este quizá primer intento de teatro popular en España. Las páginas que siguen quieren iluminar en lo posible este aspecto un tanto inédito de la actividad creadora de don Ramón.

* * *

El 1911 es una fecha importante en el proceso de coalición entre intelectuales y pueblo. A fines del año anterior, Manuel Núñez de Arenas lanza la idea de crear un organismo educativo al que llama Escuela Nueva. Su fundador y presidente explica que trata de dotar de medios de cultura, de conocimientos políticos para su defensa y de nuevas formas de trabajo «a toda la clase que trabaja y sufre y es explotada».¹

De familia de tradición liberal y literaria, biznieto de Espronceda, don Manuel Núñez de Arenas² iba a ser uno de los primeros

1. Tuñón de Lara, *Medio siglo de Cultura española*. Edit. Tecnos. Madrid, 1970, pp. 171-180. En estas páginas hace un análisis de la Escuela Nueva y de la actividad de su fundador.

2. Don Manuel Núñez de Arenas y de la Escosura nace en Madrid el 1.º de abril de 1866 y muere en París el 9 de septiembre de 1951. Entre sus antepasados figuran Patricio de la Escosura —académico, militar, periodista, dramaturgo— y Narciso de la Escosura, yerno póstumo de Espronceda, pues casó con Blanca, hija del poeta. De este matrimonio que tuvo siete hijos, Luz casó con Manuel Núñez de Arenas y de Castro.

Estudió en los jesuitas de Chamartín; obtuvo en 1901, en el Liceo «Montaigne» de Burdeos, el diploma de lengua y civilización francesa. Estudia Química en Lausana, lo deja y vuelve a España, en donde obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras.

Se adhiere al P.S.O.E. en 1909. Funda, en 1911, la Escuela Nueva, y en 1913, la Escuela Societaria. Su tesis doctoral sobre La Sagra es leída en 1916. Como apéndice al libro de Renard, *Corporaciones y Sindicatos*, publica sus *Notas sobre historia del movimiento obrero español*. De 1918 a 1920 colabora asiduamente en la *Revista España*. En 1920 y 1921 dirige el semanario *La Internacional*, en donde escribe C. Ribas Cherif, y va a aparecer publicada una importante entrevista a Valle-Inclán, el 3 de septiembre de 1920.

En 1918 es miembro de la Comisión Ejecutiva del P.S.O.E. y uno de los fundadores del P.C.O.E., y después del P.C.E. (1922-23), de cuyo Comité Central pasa a formar parte. Encarcelado en 1917, durante la huelga de Bilbao, y en 1921, tras el asesinato de Dato, debe exiliarse en Francia, tras el golpe de Estado del General Primo de Rivera en 1923. Permanece en el exilio francés hasta la llegada de la II República. Durante este tiempo colabora en el *Bulletin Hispanique* de Burdeos, en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1927) y en *La Voz*, ambos de Madrid; en la *Revue Hispanique* de París y en la *Revista Filológica Española* de Madrid.

Vuelto a España en 1931, es catedrático de francés en Alicante y del Instituto Velázquez, de Madrid, hasta 1936. Del 36 al 39 explica en el instituto-obrero de Valencia y es al mismo tiempo inspector de enseñanza de la lengua francesa y consejero de la Casa de la Cultura.

En 1939 marcha a Francia y comienza su segundo y definitivo exilio. Actúa en la resistencia contra los nazis, en 1942 y 1943; es detenido por la policía alemana y encarcelado en La Santé y Fresnes.

intelectuales ligados a una base social históricamente responsable, aunque todavía minoritaria. Pasa por los Jesuitas de Charmartin, por la Universidad Central, Burdeos y Lausana, y se adhiere al P.S.O.E. en 1909. Cuando en 1911 funda la Escuela Nueva, la define como una «asociación de cultura, formada por profesores y literatos, que se inspira en las necesidades y tendencias de la Casa del Pueblo, donde tiene su domicilio». A sus veinticinco años, Núñez de Arenas iniciaba una de las empresas culturales más lúcidas en el proceso de comprensión de los intelectuales por las masas obreras y del descubrimiento de la cultura por éstas como un derecho, una arma para su emancipación y una herramienta indispensable en la construcción de su futuro.

Como señala justamente Tuñón, la Escuela Nueva mantuvo siempre una relación ambigua, en ocasiones claramente enfrentada con el P.S.O.E. La U.G.T., en su reunión del 13 de abril de 1911, le negó el ingreso. El IX Congreso del Partido Socialista admitió a su delegación — que presidía Jaime Vera³ — con voz,

Apartir de 1945 es profesor en la Facultad de Letras de Burdeos, y desde 1948 de la Escuela Normal Superior de Saint-Cloud y agregado al C.N.R.S. francés. Muere en París en 1951, «fiel hasta el último día de su vida a sus convicciones de siempre, a su pasión por las ciencias históricas y sociales y a la praxis que les da base» (Tuñón de Lara).

Además de las obras citadas y de sus colaboraciones periodísticas, dejó numerosos trabajos de historia y arte. En 1964, treinta y siete de sus estudios y artículos sobre temas de historia y literatura fueron publicados en París, con el título *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, prólogos de Aubrum y Marrast.

3. Jaime Vera nace en Salamanca el 20 de marzo de 1859. Estudia Medicina; es discípulo de Salmerón y del doctor Esquerdo, y llega a ser un neurólogo y forense prestigioso.

En 1879 participa en la fundación del P.S.O.E. En 1884 redacta el «Informe» que presenta la Agrupación Socialista Madrileña a la Comisión de Reformas Sociales. Abandona, de 1886 a 1890, la política activa, sin dejar el Partido. A instancias de Pablo Iglesias se reintegra a su actividad, participa en manifestaciones, actos públicos, es candidato al parlamento y forma parte de la delegación española que asiste en Londres al Congreso de La Internacional.

En 1912 redacta para la Escuela Nueva una importante comunicación: «La verdad social y la acción». En 1917 ayuda en el salvamento de fugitivos, oculta a los perseguidos. Visita la Cárcel Modelo para saludar a los miembros del Comité de huelga. Muere el 19 de agosto de 1918, y sus restos son depositados en el cementerio civil de Madrid, en medio de una manifestación de miles de personas.

Su aportación fundamental reside en haber iniciado el estudio del socialismo en sus fuentes científicas y en su intento — tantas veces incomprendido — de ligar la teoría y la praxis social de forma efectiva y real. Fue el primero en señalar el «obrerismo» de los primeros tiempos del P.S.O.E., debido, en parte, a la influencia de Guesde y de los socialistas franceses, y proponer una praxis socio-política basada en la ciencia social marxista, en su conocimiento y su dimensión cultural. Su actuación a lo largo de toda su vida fue su mejor testimonio.

pero sin voto. El núcleo fundamental de esta incomprensión radicaba en el «obrerismo» que subsistía en la dirección del P.S.O.E. como resto de la tendencia existente en los primeros tiempos de la organización, puesto de manifiesto en su desconfianza instintiva hacia los intelectuales en tanto que creadores de cultura, no que dirigentes; en tanto que elaboradores de un concepto de cultura no constreñido por las miras estrechas de los dirigentes, atentos ante todo a su eficacia inmediata.

El X Congreso del Partido Socialista abrió nuevamente la discusión en este sentido. Fue el Catedrático de Lógica de la Universidad Central, Julián Besteiro, quien expuso su desconfianza hacia la Escuela Nueva, en base a que no eran todos socialistas. Núñez de Arenas hubo de responder con frases rotundas, reafirmando su «orientación socialista», lo cual era profundamente cierto, pues ya se había definido en el curso 1913-14 como «centro de estudios socialistas», pero sin encerrarse en los cauces estrechos de la instrumentalización política a corto plazo. Ello suponía adoptar una postura abierta, y por tanto pluralista, respecto a sus socios y colaboradores, y el estudio y comprensión objetivos de la problemática cultural, político, social y cotidiana del país.

Estos principios presidieron la práctica de la Escuela Nueva hasta 1923, fecha en que su fundador y presidente hubo de exiliarse. Jaime Vera, F. de los Ríos, J. Besteiro, Leopoldo Alas (hijo), José Ortega y Gasset, García Quejido, Américo Castro, García Morente, Rafael Urbano, Fabra Ribas, Meliá, Araquistain, Adolfo A. Buylla, L. Bejarano, Cossío, Tomás de Elorrieta, María de Maeztu, Pablo Iglesias, Torralba Beci, Unamuno, Largo Caballero, R. Carande, Azaña, Morato, Álvarez del Vayo, Luzuriaga, etc., son, entre otros, colaboradores de la institución, imparten clases, dan cursos, intervienen en debates. Entre ellos hay socialistas y otros que no lo son. La nómina de socios de 1918 — que pagaban una cuota para mantener esta empresa cultural — alcanza la cifra de 104; según Tuñón, que la ha consultado, sólo treinta y cuatro pertenecían al Partido Socialista, aunque subraya que dicha apreciación es algo problemática. Entre los cursos importantes que se celebraron podemos citar:

1912: «Historia de las doctrinas y de los partidos socialistas».

1913: Sesión homenaje a Diderot.

1914: Curso de Historia del arte (por el catedrático Andrés

- Ovejero), que se tituló: «Historia del trabajo artístico».
- 1914-15: «Problemas de la España actual».
- 1915: Conferencia de Max Nordau: «Psicología del pueblo español».
- 1915: Manuel B. Cossío: «Problema de la escuela en España».
- 1915-16: «El socialismo y la guerra» (ciclo de conferencias).

Dejo para el final la conferencia de Jaime Vera, que fue, sin embargo, la que abrió el curso en 1912, porque inspiró en gran medida los primeros años de actividad de la Escuela Nueva. El gran neurólogo, a quien la enfermedad tenía muy maltrecho, redactó «La verdad social y la acción», que el propio Núñez de Arenas leería en la sesión inaugural.⁴ La figura de Jaime Vera estuvo vinculada hasta su muerte a este organismo, influyendo en la elección de su trayectoria cultural. Recordemos que ya en las reuniones para determinar la línea de *El Socialista* (1886), los criterios mantenidos por Iglesias con la mayoría, y los de Vera y Francisco Mora, chocaron. La razón, una vez más, debía buscarse en las insuficiencias teóricas y en el economicismo obrerista que dominaba la actividad del Partido Socialista Obrero en aquellos años. Vera planteaba no sólo la necesidad de una amplia preparación teórica que se entronque y produzca la acción, sino revisar la conducta respecto a los partidos burgueses, creación de plataformas políticas, la importancia de los intelectuales, etc.

La presencia de Jaime Vera influyó indudablemente sobre Núñez de Arenas para que éste planteara una alternativa cultural amplia, abierta, polémica y creadora. De su conferencia son las siguientes palabras:

«La transformación social no se engendra directamente por la cultura. *Se engendra por la aplicación de la cultura.* Y la aplicación de la cultura es *acción, acción inteligente*, pero acción... No basta con la marcha natural de las cosas, debemos conocer la marcha natural de las cosas para pulsarla con la acción...».

Este programa cultural que Núñez de Arenas iba a poner en práctica en la Escuela Nueva dejará sentir su influencia también en el teatro.

* * *

4. De esta conferencia hizo dos ediciones la Biblioteca Socialista de la Escuela Nueva en 1912 y 1918.

En 1919, uno de los afiliados a la Escuela Nueva — director de escena, escritor, actor a ratos —, Cipriano Rivas Cherif,⁵ inicia un proyecto de reforma teatral ligado a las ideas generales de la institución. Formado en Italia junto a Gordon Craig, estudioso y profundo conocedor de la literatura teatral y de las teorías y experiencias escénicas que se producen en Europa, Rivas Cherif es uno de los pocos hombres de teatro con capacidad y formación a la altura de los tiempos. El teatro industrial no va a llamarlo nunca, está claro; su actividad debe desarro-

5. Cipriano Rivas Cherif nació en 1891. Cursó estudios de arte dramático y recibió en Italia las enseñanzas de Gordon Craig. La vocación y el estudio le llevaron a adquirir una amplia formación y a conocer a fondo el teatro europeo contemporáneo.

En 1919 acepta la invitación de Núñez de Arenas y forma el teatro de la Escuela Nueva, que por dificultades económicas deja de existir dos años después. En 1928 funda El Caracol, poniendo en marcha uno de los más importantes intentos de teatro experimental de la preguerra. Pone en escena obras de Azorín, Chejov, Lagervist, Benavente, Paulino Masip y Valera.

Trabaja como actor en el Mirlo Blanco, dirigido por Carmen Monné de Baroja, y en su propia compañía.

Desde 1928 hasta 1935 es asesor de Margarita Xirgu en el Español. Allí pone en escena, en 1932, *Divinas Palabras*. En 1933 crea el Estudio Dramático del Teatro Español con inscripción para estudiantes, representando obras de Lope de Rueda, Quiñones de Benavente, García Gutiérrez y Andreiev.

Es nombrado subdirector del Conservatorio — director, en la práctica, de la parte teatral — y plantea un programa de renovación y reformas. Poco después funda con los elementos jóvenes el Teatro Escuela de Arte, TEA, que trabaja en el escenario del María Guerrero. Mantenido por un amplio grupo de abonados, da obras de Lope de Vega, Galdós, Schnitzler y Kaiser. Cuenta con la colaboración del músico Enrique Casal y del director de escena Felipe Lluc.

Paralelamente desarrolla una ingente actividad de escritor. Traduce y adapta obras clásicas; escenifica la novela de Valera, *Pepita Jiménez* (1928) y estrena, en un reducido círculo teatral, *Un sueño de la razón*.

Desarrolla su labor de crítico y ensayista en *La Internacional*, *La Pluma*, *El Sol*, *España*, etc.

Hacia 1910 conoce a Valle-Inclán, y le invita a colaborar en la dirección del Teatro de la Escuela Nueva. Esta relación se mantiene hasta la muerte del maestro en 1936, con ocasión de la cual escribe unas líneas emocionadas:

«Son ya veinticinco años que te conocí, toda mi vida. Te debo el primer estímulo literario. Y tantas emociones inefables. Otros menos afectos que yo podrán ahora, llorándote menos, repetir las anécdotas en que se esconde el secreto de tu violencia imprudente, el pudor de tu ternura. Pero tu máscara ya descansa en paz. Ya estás desnudo bajo la tierra y ya no puedes resistirte a la efusión de quien está contento de haber sabido siempre corresponder al calor de tu mirada, a la firme amistad de tu única mano.

Te recordaré mientras tenga memoria...

Adiós, Don Ramón. Quien te ha visto llorar tiene derecho a llorarte balbuciendo un sentimiento enternecido por el dolor.

Adiós, amigo mío.» (*Política*, Madrid, 7 de enero de 1936.)

Al término de la guerra de 1936 a 1939 se exilia en México, en donde muere en 1967.

llarla en los medios activos de una clase que lucha también por la emancipación de la cultura, vinculada indefectiblemente a la emancipación del hombre.

El teatro de la Escuela Nueva rechaza el populismo y con él las formas primigenias de teatro social. El populismo pretende pasar subproductos artísticos bajo el pretexto de que son asequibles a las masas. Insiste en todos los mitos e ilusiones impuestas históricamente al pueblo. Mantiene la actitud paternalista de dejar que las masas se regodeen en su propia ignorancia.

El teatro social español de comienzos de siglo, aunque intenta salir de esta encrucijada a través de una temática distinta, no hace sino repetir los viejos argumentos con nuevos personajes. Aparecen el obrero y su hija frente al patrono o el capataz, se añaden unas gotas de argot, y se mantiene el viejo esquema dramático, el enfrentamiento ético y por tanto puramente emocional. Es un melodrama de buenos y malos, definidos según sus relaciones personales, no sus comportamientos sociales, lo que finalmente resulta.

El propio Rivas Cherif, en un largo artículo publicado en *La Pluma*,⁶ habla de la invitación que le hizo Núñez de Arenas y de las relaciones que el teatro y la Escuela Nueva mantienen:

«La Escuela Nueva no es un partido político, ni menos una añagaza encubridora de proselitismos inconfesables. Sus fines, eminentemente sociales, sí tienden a borrar esa diferencia absurda que separa la labor del obrero manual de la del intelectual, sin exigir a uno y otro ninguna abdicación de la personalidad... El teatro de la Escuela Nueva, por ende, goza de absoluta autonomía artística y administrativa dentro de la agrupación, y si hemos querido decorar con nombre tal nuestro propósito, es porque, a parte la debida conmemoración del éxito a que debe su nacimiento y la simpática trascendencia que de tales títulos se deduce, por lo que significan de aprendizaje y de juventud, nuestra creencia de que el teatro es ante todo una acción social y por ello la suma expresión artística nos mueve a preferir beneficiarnos de su influjo e injertar en ella nuestra actividad.» (Págs. 240-241.)

En junio de 1920, con motivo del congreso de la Unión General de Trabajadores, el teatro de la Escuela Nueva hizo su aparición estrenando en el Español, ante un público que no es difícil calificar de popular, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, obra

6. *El Teatro de la Escuela Nueva*, en *La Pluma*, n.º 11, abril 1921, pp. 236-244.

de contenido moralizante que ensalza el sentido de rectitud y justicia individual desde la óptica de la burguesía progresista del XIX. ¿Cuál fue el mayor interés de este experimento inicial?: demostrar «hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados con el ambiente». La pieza de Ibsen, interpretada con actores bisoños y sin demasiados medios, tuvo sin embargo la capacidad de convertirse en un espectáculo activo, capaz de diferenciarse claramente del teatro industrial.

Posteriormente, el teatro de la Escuela Nueva representó *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, y *Jinetes hacia el mar*, del dramaturgo irlandés W. Synge, traducido por Juan Ramón Jiménez; pero aparte esta corta nómina de espectáculos, hay algo que llama notablemente nuestra atención, y es las formulaciones e intentos renovadores planteados por Rivas Cherif, su naturaleza estética.

La base dramaturgica de Rivas Cherif está a igual distancia del populismo y del «esteticismo» y se aproxima bastante a las ideas de un teatro popular desarrolladas en Francia por Romain Rolland y hechas realidad por Fermín Gémier al poner en pie el Teatro Nacional Popular.

De 1900 a 1903, R. Rolland publicó en la *Revue d'Art Dramatique*, de París, una serie de artículos que fueron posteriormente recogidos en un volumen titulado *Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*. En el prefacio a la primera edición enuncia de este modo sus propósitos:

«El Teatro del Pueblo no es un artículo de moda y un juego de diletantes. Es la expresión imperiosa de una sociedad nueva, su voz y su pensamiento; y es por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No debe haber equívocos. No se trata de abrir de nuevo viejos teatros, cuyo título es lo único nuevo, teatros burgueses que intentan dar el cambio, diciéndose populares. Se trata de elevar el Teatro por y para el pueblo. Se trata de fundar un arte para un mundo nuevo».⁷

La idea central de estas líneas, repetida a lo largo del libro, es la de poner en pie, para un nuevo público, un teatro renovado, no como obra benéfica o especulación de diletantes, sino como cultura ligada a los intereses del pueblo. Este propósito inicial

7. ROMAIN ROLLAND. *Le Théâtre du peuple*, Albin Michel Editeur, 1.^a edición, 1903. 2.^a edición, 1913. «Prefacio a la primera edición», pp. XI-XII.

cae, sin embargo, en formulaciones ingenuas. La palabra «pueblo» tiene aquí resonancias *montagnardes*, no un contenido concreto. Esta indefinición hace caer muchas veces las opiniones de R. Rolland en el terreno de la filantropía. Se habla de la necesidad de un teatro popular, pero no se define ni la naturaleza histórica social del pueblo ni del teatro que se piensa crear. Todos los autores, todas las tendencias, todo lo que no sea elitista, ni filisteo, ni populista — y esto hasta cierto punto — sirve. No es de extrañar que el teatro francés haya sufrido la influencia de Rolland, anclado por otra parte en las tradiciones democráticas y republicanas nacidas de la revolución de 1789. La idea de la «comunidad de las clases», hermanadas por el álito poético del espectáculo, tienen en esta formulación su punto de arranque.

Cipriano Rivas Cherif conoce profundamente la evolución del teatro francés. En 1920, su *Divulgación a la luz de las candidelas*⁸ se abre justamente con un análisis de la situación del teatro en Francia, desde Antoine a Copeau, enlazando con el somero relato de sus experiencias al frente del Teatro de la Escuela Nueva. Después resume de este modo los problemas a considerar:

«Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente... Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del «negocio» teatral, reeducar al cómico y al espectador liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal.»

Aunque en un principio expresiones como «fuego sagrado del arte puro» puedan indicar cierto espiritualismo intimista y subjetivo, el resto nos guía hacia una comprensión mucho más sólida de sus principios de renovación dramaturgica:

Rechazo de las adocenadas formas del teatro industrial, sumidas en el negocio y la transacción mercantil.

Reconstrucción del teatro, no sólo en su parte creadora, sino en las condiciones (infraestructura) de producción.

Es importante la idea cooperativista, que tiene su mejor antecedente ideológico en el socialismo de la Escuela Nueva.

Formación del cómico y del espectador.

8. Este artículo apareció en *La Pluma*, agosto 1920, vol. 1, pp. 113-119.

El subjetivismo elitista que señalábamos es más claramente combatido en 1921, cuando rechaza la solución de los teatros de Arte. Éstos, a su juicio, cumplieron su misión «librando la dramática de la injusta tiranía de empresarios y logreros». Su «uso y abuso» los ha convertido, sin embargo, en aburridos ejemplos, a «fuerza de deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz».

A partir de esta negación, pasa a exponer brevemente las bases de este teatro de amplia aceptación social y de indudable altura artística. Es aquí donde la idea de la «comunidad espiritual» aparece:

«Procede el error de la persistencia en esa *fe estética o esteticista*, cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, asequible tan sólo a un grupo selecto de la humanidad, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social, e incomprensible desde luego para el gran público ... fundar un teatro nuevo significa construir una cooperativa espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo.»

Los planteamientos de Rivas Cherif, ya lo hemos dicho, sólo produjeron tres experiencias, pero sus proyectos eran mucho más amplios. Para él, Galdós, Unamuno y Valle-Inclán eran los dramaturgos más representativos y auténticos del teatro español contemporáneo, pero están separados del público por un «valladar casi infranqueable que cómicos y empresarios defienden con absurdo denuedo». Se trataba, ante todo, de impulsar este teatro y ofrecerlo a los espectadores no embotados por el mal gusto de la cultura dominante. Reconstruir, con ejemplos de este tipo, el viejo caserón de nuestra escena.

El teatro de la Escuela Nueva, pese a sus formulaciones teóricas de día en día más rigurosas, no pudo superar sus problemas económicos y sucumbió. Este hecho privaba a la joven compañía de la valiosa y notable colaboración de un Valle Inclán dispuesto al difícil careo de la práctica.

No tengo datos de la posible relación de Núñez de Arenas y Valle, al menos no figuraba en la nómina de socios ni de conferenciantes de la Escuela. En cualquier caso, Rivas Cherif le

conocía desde 1920, fecha en que le hizo la entrevista para «La Internacional», e incluso se preciaba poco después de su amistad.

«Y si moneda vil parece el oro
con que te pago tu amistad, encumbre
la expresión torpe un sentimiento puro.»⁹

No es de extrañar que para una aventura como la del teatro de la Escuela Nueva llamara a don Ramón a su lado, quizá como director de escena, quizá como dramaturgo enraizado a la compañía.

Y Valle aceptó.

«Valle-Inclán y Luis G. Bilbao (poeta) se esfuerzan al trabajo en este sentido.

»Ya en vías de realización el proyecto, bajo la dirección augusta del propio autor de las *Comedias Bárbaras*, interrumpieron ciertas dificultades económicas...»

Así de escuetamente nos habla de su compromiso estético e ideológico: compromiso que no era sino ejemplo de consecuencia vital.

Valle ha abandonado los márgenes estrechos del escenario industrial,¹⁰ pero ha seguido escribiendo teatro. *Luces de Bohemia* necesita de otro tipo de producción teatral que el dominante y de otro público que el habitual. El teatro de la Escuela Nueva intenta transformar la primera y buscar el segundo en el pueblo consciente que con su presencia y su acción está transformando el sentido de la historia. En tanto que dramaturgo es una gran ocasión, en tanto que intelectual que ha roto con su pasado idealismo, y ha descubierto a los hombres que trabajan, que luchan, que sufren, que son perseguidos y explotados, supone el primer intento de fusión entre él y su pueblo, no sólo en lo puramente literario, sino en la práctica de la cultura como emancipación y como instrumento emancipador.

El director de escena que es Rivas, quizás el propio Núñez de Arenas, han sabido descubrir el torrente de autenticidad que

9. Estos versos pertenecen a un «soneto estrambótico» enviado por Rivas Cherif a don Ramón. En *La Pluma*, número dedicado a Valle-Inclán, enero de 1923, pág. 40.

10. Rivas Cherif era consciente de ello, ya antes había escrito en 1920, en el artículo citado: «Valle-Inclán, cuya juventud interior reverdece cada primavera, ensaya con mano maestra en su teatro la farsa heroica *fuera del tiempo y el espacio de los escenarios actuales*». (Cursiva nuestra.)

Valle esconde y el sentido de su viraje ideológico y estético. El dramaturgo es consciente de adónde se dirige, cuáles serán sus nuevos creadores y receptores. La fusión es sin duda perfectamente coherente. Queda en la nómina de secretos, de actividades silenciosas que don Ramón se llevó a la tumba y que los gacetilleros de su vida nos han aplastado entre anécdotas y especulaciones subjetivas, de qué modo, sobre qué bases y acuerdos se puso en marcha este trabajo, cuáles fueron sus logros parciales. Hoy contaríamos con una provechosa experiencia en la historia de una alternativa dramática popular y en ese más difícil proyecto de unión entre los intelectuales españoles y su pueblo.

Què en fem, dels actors joves?

JOSEP M. BENET I JORNET

El que segueix és un intent d'enquesta realitzat amb actors catalans professionals joves, és a dir, actors joves que es plantegen l'ofici des d'un punt de vista professional, hagin aconseguit o no de subsistir gràcies al teatre.

L'opinió la demano a vuit actors, la llista dels quals, alfabèticament, és la següent: Maria-Jesús Andany, Rosa-Maria Cerdà, Enric Majó, Toni Moreno, Josep Ruiz Lifante, Carme Sansa, Josep Torrents i Carles Velat.

Amb tots ells vaig mantenir-hi una entrevista personal, i les respostes que recullo no són més que una part del que em van dir, i que jo resumeixo.

Em va semblar inadequat preguntar-los l'edat que tenen, malgrat que en els casos en què la qüestió, encara que de biaix, fou plantejada, no van defugir de respondre. Puc dir, però, que o bé han passat o bé són a frec dels vint-i-cinc anys. No és, per tant, la seva, una joventut adolescent. Donades les oportunitats que existeixen per a madurar, això de la joventut al nostre país tendeix a allargassar-se indefinidament.

Les preguntes estan pensades amb la finalitat de definir la situació de l'actor jove. Qui és, d'on ve, què pretén, quines possibilitats té. Convé que el lector pugui considerar cada resposta, no aïlladament, sinó situant-la en el context particular de qui la donava, a fi de comprendre'n l'abast real.

L'enquesta peca, sobretot, d'incompleta. D'actors professionals joves n'hi ha molts més, i segurament alguns dels que falten haurien il·luminat zones noves. Les presses, la dificultat per a trobar-los i, sobretot, la por d'ocupar massa espai de la revista, han deixat l'assumpte tal com ara l'ofereixo al judici del lector.

Vull fer observar que alguns dels actors que d'entrada vaig intentar de localitzar, eren a Madrid. L'emigració de l'actor català és un fet gravíssim de llarga tradició, i seria bo, algun dia, de poder analitzar-lo.

Tot seguit dono, numerades, les preguntes de l'enquesta. D'una primera llista de dinou en vaig eliminar, després, dues. Una d'elles es referia a les solucions possibles dels problemes de l'actor, però a mesura que vaig anar avançant vaig creure que les elucubracions utòpiques s'assemblarien massa les unes a les

altres i que no dirien gaire res de nou. L'altra pregunta eliminada era sobre l'horari de l'actor quan està en actiu. Tothom coincidí: les dues funcions, de tarda i de nit, més els assaigs per a un altre espectacle, quan el cas es presenta, que es reparteixen generalment entre tres i sis de la tarda i, també, a partir de la una de la matinada. Ah, i de vegades ni un sol dia de festa a la setmana! Això, és clar, en els casos millors; vull dir, quan treballen.

He procurat que les respostes explicitessin en elles mateixes la pregunta a la qual es referien, però, a més, porten la mateixa numeració que aquestes, segons és costum, a fi de facilitar al lector les comprovacions que li convinguin.

PREGUNTES DE L'ENQUESTA

1. On vas néixer?
2. Procedència social de la família o, en tot cas, tipus de feina del pare.
3. Quins estudis no teatrals tens?
4. T'has format en alguna institució teatral o bé directament en la pràctica de l'escenari? Si ho has estat en alguna institució, especifica quina i quants anys hi vas estar.
5. Quin any, amb quina obra i amb quin director vas fer per primera vegada teatre professional.
6. Quina obra has fet més de gust? Qui la dirigia? Quin any va ésser?
7. Digues un paper, una obra, o un tipus d'obra que t'agradaria interpretar.
8. Digues una obra catalana concreta — si és que n'hi ha alguna — que voldries representar.
9. Vius del teatre exclusivament? En tot cas, vius del món de l'espectacle (cinema, T.V., doblatge o el que sigui)? Tens algun treball a part d'aquesta professió? Et mantenen els teus pares o t'han mantingut algun cop des que vas començar a treballar professionalment?
10. Has treballat amb l'anomenat «teatre independent»? Per a la carrera d'un actor professional, fins a quin punt és positiu o negatiu de treballar-hi?
11. Quin és el darrer llibre que has llegit, sigui del gènere que sigui?
12. Les teves distraccions, teatre a part.
13. Quina creus que és la situació del teatre català actualment?

14. Hi ha possibilitats de subsistir fent únicament teatre en català? O fent-ne almenys la major part del temps?
15. A part que es pugui o no es pugui viure a Barcelona fent teatre en català, és possible, simplement, de viure a Barcelona fent d'actor?
16. Quins són els canals normals pels quals la feina — el paper — arriba a l'actor?
17. Aproximadament, quina és la quantitat que un actor cobra la primera vegada que actua professionalment?

MARIA-JESÚS ANDANY

1. Vaig néixer a Madrid, però visc a Barcelona des que tenia un any. La meva família ve de la *meseta*, de Castilla la Vieja.
2. El meu pare té una professió liberal: és advocat.
3. He cursat tota la carrera de filosofia i lletres.
4. Vaig estudiar teatre a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG). Hi vaig fer els tres cursos establerts i després m'hi vaig quedar exercint feines pedagògiques.
5. Vaig actuar professionalment per primer cop l'any 1966, dins la Companyia Adrià Gual. Vam anar a Madrid a donar les traduccions de *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, i *Adrià Gual i la seva època*, d'en Salvat. De retorn a Barcelona vam presentar els originals catalans d'aquestes mateixes peces, més *La bona persona de Sezuan*, de Brecht. Tot plegat ho dirigia Ricard Salvat.
6. El paper on m'he sentit més de gust ha estat el de «Zeres» a *Primera història d'Ester*, d'Espriu, quan l'obra fou remuntada el 1968. A part l'obra en ella mateixa, jugaven també d'altres factors. El paper m'anava bé, el vaig assimilar... I a la companyia ens enteníem entre nosaltres. El director era Ricard Salvat.
7. M'agradaria representar qualsevol de les dones del teatre esperpèntic de Valle Inclán. O *Doña Rosita la soltera*, de Lorca.
8. M'agrada el teatre català jove; m'hi trobaria bé fent alguna d'aquestes obres.
9. No m'és possible de viure del teatre únicament. La major part dels meus ingressos prové del món de l'espectacle, però m'ajudo donant classes. A més, els meus pares em resolen de franc la qüestió del llit i del menjar.
10. Fins a donar el pas professional havia actuat al teatre independent: EADAG i teatre universitari. Em va satisfer en el sentit que s'hi representava un tipus d'obres que convé que un

actor conegui. Al teatre independent hi ha una llibertat de desenrotllament que el teatre professional no té. Al professional mana el sou, a l'independent, el teatre. Però és que per a mi tant professional era l'un com l'altre. Seria millor fer la distinció de vocacional.

11. L'últim llibre que he llegit és *Un amor fora ciutat*, de Pedrolo, però se'm fa difícil de dir-ho perquè en llegeixo diversos alhora. M'agrada seguir les novetats de la gent del país i les més importants de fora. Si no fos la butxaca...

12. Com a distracció m'agrada el cinema, estar amb els amics, viatjar, caminar.

13. El teatre català es troba en un moment decisiu. Hi ha autors interessants com potser a cap més lloc d'Espanya. La possibilitat està aquí, si les persones que tenen diner hi ajuden.

14 i 15. No puc viure del teatre exclusivament, ni que sigui català ni que sigui castellà. Una solució per a mi seria anar-me'n a Madrid, però tampoc no ho veig clar. Si no tingués prejudicis potser sí que en podria viure, acceptant qualsevol cosa. També per això no me'n vaig a Madrid; el que hauria de fer allí també ho podria fer aquí. De tota manera no excloc aquesta possibilitat, la d'anar fent el que es presenti.

16. El paper t'arriba per contactes personals: que interessis a un director... No hi ha normes. No hi ha cap canal sindical que et busqui la feina.

17. La primera vegada que comença l'actor pot cobrar, si no té carnet, 150 pessetes per dia. Si té carnet depèn de la companyia: entre 300 i 500. Però compten multitud de factors. Segur que no passa de les 500 i que amb prou feines hi arribarà. Hi ha un mínim sindical —unes 240 pessetes si tens carnet—, però pel que fa a la resta, el mercat és lliure.

ROSA-MARIA CERDÀ

1. Vaig néixer a Barcelona, a Sant Andreu.

2. El meu pare és encarregat d'una casa de productes químics. He tingut avantpassats actors.

3. A casa érem cinc germans, jo l'única noia, i vaig ser la que no va fer carrera. Secretariat, això sí, i tinc estudis inacabats de delineant.

4 i 5. Vaig començar al teatre d'aficionats, al col·legi dels meus germans. Com a plat fort vam muntar *Cena de matrimonios*,

d'en Paso. Precisament per aquells dies, al teatre Guimerà, on representaven aquesta obra, van necessitar una substitució i, a través d'un oncle, m'hi vaig presentar jo. Com a tot assaig van comprovar si em sabia el paper. I ja em tens de professional, amb tota la barra.

6. Amb *El Knack*, d'Ann Jellicoe, el 1969, dirigida per Ventura Pons, vaig fer per primera vegada a la meva vida un estudi seriós de personatge. Treballàvem en equip, d'una manera esplèndida. Va ser un respir de tot el que duia fet fins aleshores, encara que no hi ha cap actuació que no doni per bona.

7. Puc dir que aquells papers on entrava la tendresa, la humanitat, són els que m'han sortit millor.

8. M'encanta la *Vivalda*, de Joan Oliver, que si no hi ha res de nou és el que precisament faré aviat.

9. Visc del teatre i de la T.V. Em mantinc sola.

10. No he tingut ocasió de fer «teatre independent». De seguida en vaig trobar dins la roda professional. Tampoc no m'han vingut a buscar mai, i m'hauria agradat. Jo l'admiro; tens ocasió de fer-hi obres que l'escena comercial no s'atraveix a posar. És una escola d'autors, de directors, d'actors i també de públic.

11. El darrer llibre que he llegit... *I Ching*.

12. M'agrada vitjar. I llegir.

13. Em penso que el teatre català està traient el nas altre cop amb empenta. El públic no és minoritari; *El retaule del flautista* n'ha tingut més que la major part d'obres castellanes. La possibilitat hi és, i cal que entre tots hi ajudem.

14 i 15. Fins ara cada any he fet una sola obra en castellà. Matemàticament, a l'estiu. La resta de l'any faig teatre català. I en visc. Amb més o menys angúnies, però en visc. Discrimino poc els papers, això és veritat. «Per què has fet tal cosa?», em diuen. I jo responc: «Perquè dino cada dia.» Mentre aquí tingui feina no em mouré. Potser una oferta interessant, un dia, pugui fer que me'n vagi a fora una temporada; però afinçar-me a una altra banda no crec que ho faci mai.

17. Quan vaig començar — va ser el meritoriatge, però el meu paper era de dama jove — cobrava 125 o 150 pessetes.

ENRIC MAJÓ

1. Vaig néixer a Rubí.
2. Els meus pares eren masovers.

3. He estudiat pintura; encara continuo dedicant-m'hi.
4. Vaig començar el primer curs a l'Institut del Teatre, però el vaig deixar per entrar a la companyia d'en Marsillach. Més tard, en replantejar-me el fet teatral, vaig conèixer Juan Carlos Uviedo, i per ell vaig entrar a l'EADAG. Vaig ésser-hi un temps, treballant també amb Pere Planella.
5. La meva primera sortida professional va ser *Después de la caída*, de Miller, dirigida per Marsillach. Un paper totalment secundari. Era el 1965, crec.
6. *Edip rei*, dirigit per Pere Planella, el 1970, diria que ha estat el meu treball més important fins ara, a molta distància respecte dels altres. Participar a *Ronda de mort a Sinera* també va ser important, però el tipus de feina que jo hi feia no s'hi pot comparar.
7. Quan llegeixes una obra i t'agrada, sempre penses en un dels papers. Per posar un tòpic màxim, m'agradaria fer el *Lorenzaccio*, de Musset.
8. Obres catalanes? Mira, quan tenia set anys pensava que de gran faria l'arcàngel de l'espasa i la cuirassa que surt a *L'estel de Natzareth*. Quan en tenia setze hauria volgut interpretar el «Manelic» de *Terra baixa*. Ara, veient les possibilitats de treball, puc dir que m'agradaria el «Perico» de *Massa temps sense piano*, d'en Ballester, i l'«Eutalp» d'*El vici i la virtut*, d'en Terenci.
9. He passat temporades vivint exclusivament del teatre. També hi ha hagut èpoques d'abandó, en què m'he dedicat a d'altres coses, perquè dubtava del sentit de l'art escènic. A partir de la meva decisió de fer únicament un teatre interessant, sobreviure s'ha fet més difícil.
10. El meu millor contacte amb el «teatre independent» va ser *Edip rei*. Però si en vaig poder treure molt de profit va ésser perquè en aquells moments tenia el problema econòmic solucionat i m'hi vaig poder lliurar les vint-i-quatre hores del dia. Al «teatre independent» li falta sempre un cert rigor últim, per culpa que la gent s'ha de dedicar, a més a més, a d'altres assumptes. Però les persones de l'ofici que aprecio més es troben al «teatre independent».
11. Llegir per llegir no m'agrada. Hi ha gent que s'ho empassa tot; jo no. El llibre per a mi ha de tenir un interès determinat.
12. Pinto, però no és una distracció; intento pintar seriosament. No practico cap esport en especial, però m'agrada nedar

i prendre el sol. També, no tant com a distracció, sinó com a complement de l'ofici, aprenc ball i cant.

13. La situació del teatre català la trobo desconcertant. Fins a l'èxit d'*El retaule del flautista* era molt pessimista, i ara i tot penso que una flor no fa estiu. A partir d'aquest èxit com a tal, caldria que ens replantegéssim la situació.

14 i 15. Veig que hi ha companys que subsisteixen no fent únicament teatre en català, però sí dedicant-s'hi la major part del temps.

16. A Barcelona s'ha intentat diverses vegades crear una agència d'actors o treballar a través de representant, però no ha funcionat. La feina t'arriba per gent que s'interessa pel teu tipus de treball o per amariat amb el director o amb l'empresari. És molt corrent que sigui per amariat, per allò que diuen de manegar-se «*entre amigos*».

17. Quan vaig començar, un meritori, un actor sense carnet, cobrava 75 pessetes. És exactament el que em donaven a mi.

TONI MORENO

1. Vaig néixer a Mataró.
2. El meu pare era xofer d'una empresa.
3. Estic estudiant lletres, la branca de filologia catalana.
4. Després de fer una mica de ràdio, de T.V. en català i d'haver treballat ja professionalment a la companyia d'en Ricard Salvat, vaig passar a l'EADAG, on vaig estar-me dos anys.
5. La primera obra professional que vaig interpretar va ser *L'auca del senyor Esteve*, el 1967, obra dirigida per en Salvat.
6. Quan vaig treballar més de gust va ser amb *Cella 44*, de Toller-Formosa, al grup 6 x 7, dirigida per Carles Grau, l'any 1969.
7. No tinc preferència per cap paper determinat.
8. M'agradaria fer *Primera història d'Ester*, d'Espriu, o la *Fedra*, de Villalonga.
9. Actualment visc professionalment del teatre; abans, però, ja començada la carrera professional, m'havia calgut treballar en d'altres feines: artesania, classes particulars... Els meus pares m'han mantingut alguna temporada, sí.
10. He treballat al teatre universitari, a l'EADAG, al GTI, al 6 x 7... El teatre independent és l'únic lloc d'experimentació que existeix. L'aspecte negatiu és que no en pots viure econòmi-

cament, i que degut a la impossibilitat d'una dedicació exclusiva l'espectacle no pot sortir preparat del tot.

11. Acabo de llegir *Erik XIV*, d'Strindberg; les *Narracions extraordinàries*, de Poe, en versió de Riba; etc.

12. M'agraden la música, el cinema...

13. La situació del nostre teatre és molt fotuda. Falta una mena de subvenció de tipus municipal que fos coagulant dels petits esforços particulars. I tenim crisi d'autors, i la nostra tradició és petita i dolenta. A més, han existit possibilitats de fer teatre català de volada que s'han perdut per qüestions personals: no hi ha coordinació d'esforços.

14. No, no hi ha possibilitat de subsistir fent sobretot teatre en català.

15. L'actor a Barcelona pot subsistir molt precàriament. Pot sobreviure si accepta qualsevol feina. I no tens mitjans per a continuar preparant-te. Marxar no és una solució segura; no és segur que allí on vagis te'n surtis. A part que crec que l'actor català s'hauria de manifestar aquí, i en català, per una qüestió d'autenticitat. En l'art el problema de l'arrelament és fonamental. És a partir d'aquest arrelament quan les coses surten millor, amb més qualitat.

16. La feina t'arriba, per desgràcia, a través de contactes personals. Cal que et moguis, que vagis a El Sot.

17. Un actor que comença, si no té carnet pot guanyar 200 pessetes al dia, o encara menys.

JOSEP RUIZ LIFANTE

1. Vaig néixer a Barcelona, el 1943, però els meus pares eren d'Albacete. Van venir aquí el 1921, i s'han adaptat a Catalunya.

2. La meva ascendència és proletària. El meu pare treballava a la companyia de tramvies.

3. He estudiat el batxillerat, i aquest any començaré filosofia i lletres.

4. Sóc diplomad per l'Institut del Teatre i també per l'EADAG. A l'EADAG, després, he format part del professorat.

5. Vaig fer teatre professional per primera vegada cap a 1960, a la companyia d'Enrique Diosdado, amb una obra d'un tal Jaime Castell —era pseudònim— que es titulava *John Smith I*.

6. *Santa Juana*, de G. B. Shaw, en la versió castellana que Ricard Salvat muntà l'estiu de 1963.

7. No acostumo a pensar en un paper, prefereixo pensar en l'obra en un sentit més total. I servir-la en el paper de característiques més adequades. Si perseguia el paper pel paper corria el perill d'acabar oferint l'espectacle trist, que a vegades es pot veure, d'un actor que aparenta cinquanta anys i representa un personatge de vint.

8. Em sento pròxim a les obres dels autors catalans contemporanis meus.

9. Econòmicament, sempre m'he mantingut a mi mateix. Fer-ho a través únicament del teatre m'ha estat impossible i m'ha calgut recórrer a d'altres mitjans.

10. El teatre independent m'ha interessat pel tipus de treball i de textos que s'hi realitzaven. Hi he treballat i he procurat col·laborar a l'intent de professionalitzar-lo, perquè crec que és ell el que hauria d'estar instal·lat als locals del país.

11. Estic llegint *Lingüística d'avui*, de Cerdà. Acabo de llegir *La cuina*, de Wesker, i, en general, vaig llegint tot el teatre al qual aconseguixo de tenir accés.

12. M'agrada d'anar al cinema, estar amb els amics. I també segueixo una sèrie de disciplines que em distreuen, però que en realitat són complementàries del teatre: gimnàstica, dansa, treball de la veu.

13. El teatre català està desemparat. Malgrat l'èxit, una mica esperançador, de *La filla del mar*, de Guimerà, d'*El retaule del flautista*, d'en Teixidor, no veig cap tasca autèntica — no individual, sinó a nivell de país — per a afavorir-lo.

14. L'actor català no pot subsistir fent teatre en català. I és vergonyós que entre els milions de catalanoparlants que som no puguem mantenir ni tan sols una companyia estable.

15. El teatre viu actualment desplaçat de la seva funció. Si acceptes aquest desplaçament, pots arribar a viure del teatre a Barcelona. A Madrid, pel fet que hi ha més consum, viure'n encara és més fàcil. Si no acceptes aquest desplaçament del teatre, no en pots viure ni aquí ni a Madrid.

16. La gent de teatre ens coneixem tots; ets lliure d'acostar-te a un grup o altre i d'incorporar-te, per tant, a un tipus de feina o un altre; sempre tenint en compte, però, que entre ells aquests grups són incompatibles.

17. El mínim sindical que un actor amb carnet pot cobrar

són 240 pessetes i escaig. Un meritori cobrarà per sota d'aquesta quantitat.

CARME SANSA

1. Vaig néixer a Barcelona.
2. Provinc de la burgesia.
3. Tinc el batxillerat elemental i vaig fer puericultura.
4. Em vaig formar a l'EADAG. Vaig seguir els seus cursos durant dos anys.
5. Vaig actuar professionalment per primera vegada el 1966. A La Cova del Drac, en un espectacle de cabaret, *Teatre de prop*, Vaig estar dirigida per Feliu Formosa.
6. L'obra que he fet més de gust ha estat *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, dirigida per Josep A. Codina, l'any 1968.
7. Prefereixo els papers més aviat dramàtics que ofereixin un aprofundiment psicològic.
8. Una obra catalana? Recordo que quan vaig veure *Massa temps sense piano*, d'en Ballester, vaig pensar que m'hauria agradat fer-la, no per cap paper, sinó per ella mateixa.
9. A casa m'asseguren, de franc, el menjar i el dormir; el teatre em dóna per a la resta, però no per a les necessitats bàsiques.
10. He actuat al «teatre independent» diverses vegades. Em va poder servir un moment, els primers anys, i fins i tot ja ficada dins el camp professional n'havia continuat fent, però ara ja no. Crec que hi ha incompatibilitat: si sóc una professional no puc fer teatre independent.
11. Estic llegint *Picasso y el teatro*, precisament perquè preparam un espectacle sobre Picasso.
12. Distraccions? No ho sé. M'agrada el cinema, la platja, ballar, cantar...
13. No és únicament dolenta la situació del teatre català, que ho és, sinó la del teatre en general. El català se'n ressent més, de retruc, per les condicions especials en què es troba. S'hauria de canviar el concepte habitual de programacions. S'avorreix el públic amb uns espectacles que no interessin.
14. Fer sols teatre català és impossible. Primer perquè no se'n fa prou, i segon perquè part del que es fa és tan dolent que ja ni t'ho plantejes.

15. Sí; està comprovat que es pot viure a Barcelona fent d'actor. Però acceptant el que et donin, sigui el que sigui. Madrid ofereix més possibilitats, pero són de projecció. El que fas a Barcelona no té ressò enlloc. A mi m'interessa treballar aquí i, mentre sigui possible, en català. Això no vol dir que si em donen a triar entre una porqueria en català i un projecte de qualitat en castellà, no agafi el castellà. L'agafaria, per descomptat. Parlant de Madrid, hi ha gent que hi ha anat i s'hi ha quedat fent paperets. Per a això no val la pena.

16. Normalment qui et crida és el director, perquè ha vist la teva feina. Hi ha gent que té un representant; no es el meu cas. El fet que en sortir de l'EADAG passés immediatament a una companyia professional va servir-me d'aparador, i a partir d'allí m'han anat cridant.

17. El sou que cobres la primera vegada és molt aleatori. Si a un director li dóna la gana, el primer dia ja es dóna un primer paper i podràs cobrar força, encara que mai no tant, és clar, com una figura. Si comences amb un paper discret, el normal és que cobris entre 250 i 300 pessetes. El mínim establert són 230, i a partir d'aquí tot oscilla de la manera més arbitrària. A la T.V. està molt més definit, saps millor com guiar-te.

JOSEP TORRENTS

1. Vaig néixer a Sabadell.
2. El meu pare era encarregat de manyà.
3. Tinc inacabat el batxillerat laboral, que cursava de nits.
4. M'he format a la pràctica de l'escenari.
5. La meva presentació professional va ser a La Cova del Drac, amb *Manicomi d'estiu*, de Jaume Vidal Alcover, el desembre de 1968, dirigit per Josep A. Codina.
6. L'experiència que tinc no em permet de triar gaire. De moment em quedaria amb els espectacles de La Cova del Drac.
7. *Sigfrido in Stalingrado* és una obra italiana que transcorre entre dos personatges i que dóna el matís humà que s'apropa a la meua manera de pensar.
8. Del teatre català m'agradaria poder fer l'Altíssim de *Ronda de mort a Sinera*.
9. Malvisc exclusivament del món de l'espectacle. Els meus pares no m'han mantingut, des que tinc l'edat, ni ara ni abans de dedicar-me al teatre. Econòmicament m'ajudo amb la pintura.

10. He treballat amb molts grups de «teatre independent». La Faràndula i Palestra, de Sabadell; TEC, Grup d'Estudis Teatral d'Horta, i darrerament al Grup de Teatre Independent de Belles Arts de Sabadell. Tenint en compte que no he estat a cap escola teatral, el «teatre independent» m'ha servit d'escola. Així he pogut conèixer, treballar tots els aspectes del fet teatral. La sensibilitat teatral que pugui tenir l'he rebuda d'aquesta manera.

11. L'últim llibre que he llegit ha estat *La torre y el abismo*, d'Erick Amller.

12. La meva principal distracció és la pintura.

13. El teatre català està malament. A Barcelona, el noranta per cent de la programació és castellana. Els empresaris es pensen que una obra catalana limita el nombre d'espectadors. Com que no s'estrenen obres d'autors nous, acaba per semblar que ens hem aturat en Rusiñol. Són pocs, menys dels que sembla, els directors que tenen autèntic interès a fer teatre català. Els és indiferent. I oficialment, per comprovar el tracte donat al teatre català, n'hi ha prou amb veure els programes de la T.V. en aquest idioma.

14 i 15. Teòricament, com que sempre hi ha alguna o altra obra en català, és possible de fer sempre teatre en català; en realitat és molt difícil. A Madrid hi ha més mercat, però també hi ha molta més demanda de feina.

16. El paper t'arriba a través del director de l'obra. Ell et visualitza i et crida o et fa cridar.

17. El sou mínim establert pel Sindicat és de 230 pessetes, si no tens carnet. Si tens carnet, unes 300, i a partir de les 300 t'has d'entendre amb l'empresa. S'ha de pensar que el temps d'assaig no es cobra i en canvi es treballa.

CARLES VELAT

1. Sóc de Barcelona.

2. Vinc de la classe mitjana. El meu pare era oficinista i la meva mare bibliotecària.

3. Estic estudiant dret i em falta el darrer curs. No crec que aquesta carrera tingui per a mi la més mínima utilitat, i si l'acabo, cas que l'acabi, serà per la possibilitat d'obtenir una beca i anar-me'n a l'estranger.

4. En principi em vaig formar directament a l'escenari,

però quan ja feia tres anys que el trepitjava vaig entrar a l'EADAG; vaig ésser-hi un curs, encara interromput perquè vaig haver de marxar al servei.

5. Sense carnet la meua primera intervenció professional va ser a la versió castellana de *La buena persona de Sezuán*, el 1967 al teatre grec, dirigit per Monleón, segons el muntatge anterior d'en Salvat.

6. L'obra que he fet més a gust va ser *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney, cap a 1965, dirigida per Mario Gas. I també *El Knack*, de Jellicoe, entre 1969 i 1970, dirigida per Ventura Pons.

7. M'agraden les obres de Valle Inclán, però de paper concret no te'n diré cap, perquè l'important és que l'obra tingui interès.

8. *Meridians i paral·lels*, de Jaume Melendres.

9. Visc exclusivament del món de l'espectacle: doblatge, televisió, teatre. Essent ja professional, durant dotze mesos vaig tenir una altra feina, però ho vaig deixar perquè no és compatible.

10. Vaig fer teatre amb el grup Gogo. L'experiència és positiva si el treball és responsable i no s'hi va a passar l'estona. A falta d'una altra cosa és la manera d'adquirir experiència. També vaig treballar amb el GTI.

11. Acabo de llegir *Vida privada*, de Sagarra, que m'ha entusiasmat. Precisament, de novella, no en llegeixo gaire i m'encertes en el moment en què te'n puc dir una que m'ha agradat sense dubtar-ho gens.

12. Em distrec llegint, escoltant música i anant al cinema, bàsicament.

13. El teatre català està molt malament. Malgrat experiències del tipus d'*El retaule del flautista*, mentre no hi hagi un local, que segurament hauria d'ésser municipal, dedicat èxclusivament al teatre català, el veig sense sortida.

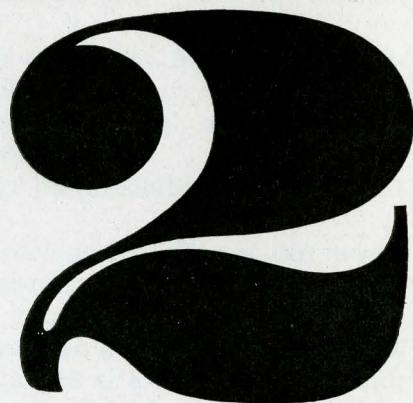
14. Actualment crec que no hi ha possibilitat de viure fent teatre en català.

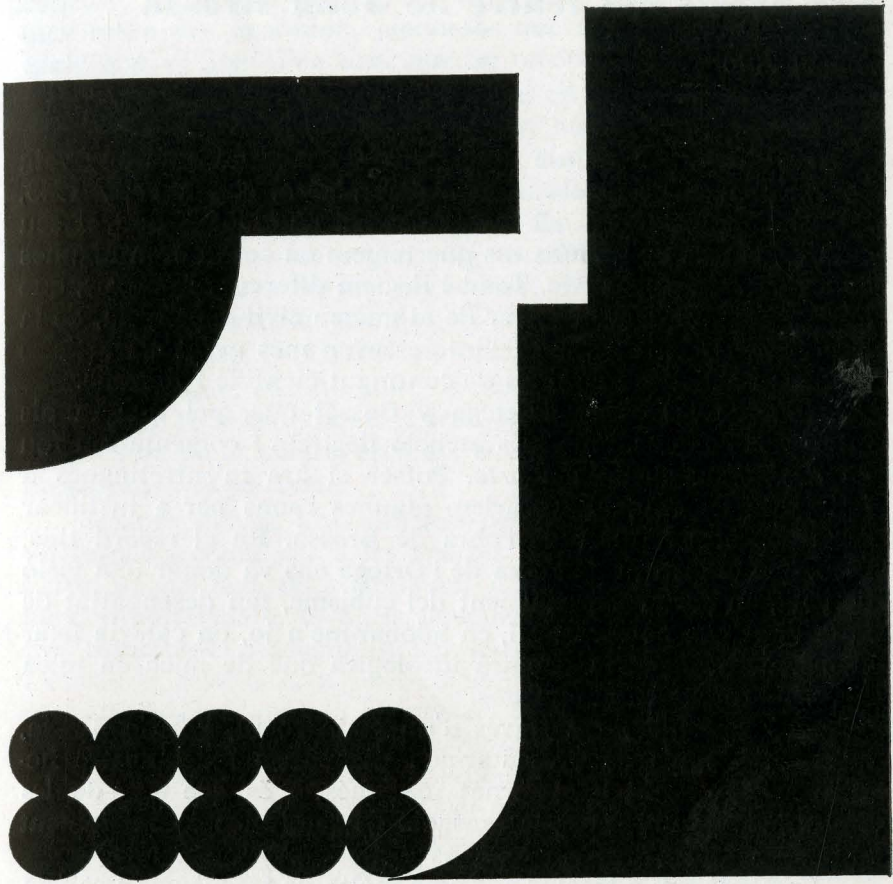
15. És possible de viure a Barcelona fent d'actor. No massa bé, per descomptat. Jo vull quedar-me aquí. Fent teatre català o fent teatre castellà, i si pot ser català, millor. És ridícul que una ciutat de dos milions d'habitants no pugui sostenir els seus actors. Durant dos mesos he dubtat de si anar-me'n a Madrid, com fan tants, però ara penso que és absurd.

16. Organització que proporcioni la feina, no n'hi ha cap; hauria de ser el sindicat, però no. El paper t'arriba per contacte personal. O perquè t'han vist en una obra concreta o perquè t'han vist personalment.

17. La primera vegada que vaig actuar amb carnet vaig cobrar 400 pessetes diàries.

CRONICA





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 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 «Miliu», 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 (llegírem 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 impedièn 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 prestigiació 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'enamoramament, 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 prolixitat 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.

ANEX 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 meva 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 capdavall 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

Sis notes

JORDI COCA

1. Als Estats Units, on ara sembla que és el centre de l'avantguarda internacional, tan aviat es fa poesia visual com fonètica corporal, *art povera* o conceptual; es valora l'escultor Cristo — que poc després resulta passat... — i sovint es barreja la inactivitat, el *Wu-Wei* o *laissez-faire*, la inacció com a imitació del Tao, amb l'esperit creador. I aquesta successió de coses és tan ràpida que hom diria que es produeixen simultàniament. Però... Les experiències de Cage daten dels anys 30; Duchamp i el moviment Dada, de la primera dècada del segle; i els surrealistes, de la segona. I, ¿no hi ha molt de surrealista en les experiències del Grup Fluxus i en les definicions de John Van Saun, en l'intent d'arribar a prescindir de l'objecte com a mitjà d'expressió? Fins i tot pretendre dur la poesia al carrer a la manera de guerrilles urbanes, com vol Julien Blaine, es correspon perfectament amb les paraules d'Arnold Hauser referint-se als moviments Dada i Surrealista: «La lluita sistemàtica contra l'ús dels mitjans d'expressió convencionals, i el consegüent trencament amb la tradició artística del segle XIX, comença el 1916 amb el dadaisme (...). El dadaisme, com el surrealisme, que està completament d'acord amb ell en aquest punt, és una lluita per aconseguir una expressió directa...». Sembla, doncs, que som espectadors d'una situació que, en rigor, és anterior fins i tot al moviment Dada i que ara — això sí — es fa palesa per a tothom. Situació que de cap manera no es deslliga d'una significació política, ans fa evident una realitat múltiple i complexa, plena d'interferències i relacions anòmales, que duen la nova sensibilitat a la necessitat de comprometre's, de fer-se política, necessària, «activa», per arribar, si cal, a l'abandó de l'art per passar a acomplir la seva funció essencial: «desvetllar-testimoniar». L'art serà un mitjà en si mateix i caldrà modificar el concepte que en tenim fins a arribar a enfrontar-lo a la cultura. Si per això cal que l'art arribi a ser una branca de l'agitació política, aquest serà l'art que haurem de fer.

2. Renunciar a fer un microcosmos de la problemàtica internacional, deturar-nos una a una en cada situació político-social que trobéssim, seria una altra manera de mirar-se les coses. La

utilització de mots como ara són: «cultura», «salvar», «influència», esdevindria aleshores del tot convencional i serien utilitzats per tal de permetre'ns una visió prou clara. Quin sentit té si no parlar de cultura (si entenem per cultura un seguit de convencionalismes morals i amants de la tradició burgeso-mercantil) davant d'un fet internacional de conscienciació per part de l'artista? Com podem utilitzar el mot «salvar» mentre l'artista intenta de retrobar el seu lloc en la societat i, especialment, pretén de transformar la seva activitat en una cosa útil? Hem perdut un concepte de cultura o, si es vol, l'hem canviat pel de «dinamització», que, per altra banda, pot donar-se a diferents nivells.

Seria llarg, però, d'analitzar si la veritable integració d'un artista en la cultura que l'ha produït es manifesta en la influència que té en les generacions que el segueixen. L'única cosa que potser és clara és com la base i la financiació burgeses no duen més que a una situació d'aparença, de lluïment i d'esbarjo. Pot adornar-se amb els adjectius «ben feta», «correcta», fins i tot «popular», però mai no arribarà a ser útil perquè són obres que desconeixen el funcionament del pensament actual, les veritables necessitats de la gent.

En la nostra cultura — catalana —, per exemple, no vol dir res que Pitarra estigui superat — la qual cosa no és massa clara — i és molt significatiu que Guimerà hagi perdut la seva vigència. Guimerà queda per la seva força i la seva capacitat de teatralització, però com a fenomen polític-social no és més que el resultat d'un retard en l'assimilació d'uns corrents internacionals; queda una mica «*figurón*», de cartó... Qualsevol cultura està plena d'aquests mig-artistes que, tenint força, no són del seu temps, i sent del seu temps — Adrià Gual —, no tenen força.

3. Durant els últims anys — en el nostre país — s'ha pretès de realitzar una simbiosi amb els corrents internacionals i la nostra tradició de pre-guerra (el burgès cuïte), la qual cosa torna a ser una integració en els esquemes burgesos d'un producte que ha estat concebut per realitzar la funció inversa; encara que Joe Chaikin digui del Living Theater: «Però quan jo estava amb ells no han improvisat ni una sola vegada. Mai no han fet res, referint-nos al comportament de l'escena, que no fos tradicional...» El fet és que, com a arreu d'Europa, el Living ha representat un tipus d'espectacle que només es podia tolerar

si era del tot integrat; i que sols es podia assimilar prenent el teatre com una manera de viure.

Cap solució no sembla tan bona, doncs, com el trencament definitiu o bé assimilar tota la nostra cultura i sintetitzar-la de manera que aquesta mateixa sintetització ja representi una passa endavant.

Per a mi aquesta feina l'han feta dos poetes de generacions diferents: Foix i Brossa. No és estrany, doncs, que l'un continuï l'altre, ni que Brossa s'hagi connectat especialment amb pintors, la branca que, amb tot, ofereix en la nostra contrada més claredat. Potser unes ratlles dites en una altra ocasió serviran per a aclarir les relacions d'ambdós:

«Als anys 40 hi havia una divisió en vertical que, a més, havia estat partida en l'altre sentit — horitzontal — per una lluita terrible que ens havia deixat sense veu: d'una banda, els artistes amb l'obra ja feta — o que la guerra va acabar —; de l'altra, els qui començaven a treballar.

»Físicament els país era un desert. Els "grans homes" eren fora i els que s'havien quedat adoptaven una actitud no gens activa; i els que eren fora, quan van tornar... Només en Foix, malgrat la seva actitud personal, donava raons sòlides i una obra vàlida. Pere Quart encara no havia tornat; ni Carner, que pràcticament no ho faria mai; en Vinyes era a Colòmbia... En Riba va tornar l'any 1943 i ve a figurar com el "pare".»

Brossa, amb Foix, vénen a ser com espieres de les quals estem tan mancats.

4. Resultaria gratuït d'insistir una altra vegada a comentar la trajectòria d'en Brossa, i penso que els comentaris aquí recollits ja la deixaran ben clara. Només diré que Brossa ha estat qui millor encarnava i resumia el moviment d'avantguarda de post-guerra, l'ànima del moviment «Dau al Set», encara que posteriorment hagin estat els pintors, i concretament en Tàpies, qui ha assolit l'audiència internacional. Fou ell l'animador de la revista «Algol» i, amb en Ponç, qui donava un món més coherent cap a l'any 47. És gairebé segur que tots els qui formaven «Dau al Set» haurien reeixit en la seva tasca encara que el grup no existís; això, però, és treballar hipòtesis i ara no ve al cas de fer-ho. Només vull assenyalar com Brossa, tot just iniciada la seva tasca, ja ofería la contundència i l'organització que després li han estat característiques. Com és de rigorós el

seu treballar els sonets i les imatges surrealistes per tal d'aconseguir un paisatge i una sensibilitat originals a la vegada que fortament catalans!

En escriure *Em va fer Joan Brossa* — pels motius que sigui i empentejat per qui sigui — descobreix una manera de ser d'ell mateix, una nova faceta de la seva personalitat, descobreix aquella sorpresa que explica en el poema «A l'estació»,

«Em recordo d'una vegada, quan tenia
sis anys, que vaig baixar a beure aigua,
però el tren parava només un minut,
i quina no va ser la meva sorpresa en veure
que arrancava!»

i que va tot al llarg de la seva vida, descobrint la quotidianitat com una cosa meravellosa. El preu d'unes espartanyes, l'ofici del fuster.

Un botiguer que tira la porta de ferro avall

Frègoli també és un tret significatiu, i si bé en la seva base surrealista hi ha un amor per la màgia — jo ho diria al revés: en el seu amor per la màgia hi ha una base surrealista —, això no vol dir que Frègoli, la màgia i la sorpresa, valguin per a tothom; ni que tothom pugui descobrir de debò el que dèiem abans: la quotidianitat. Si ell ha trobat aquests aspectes de la seva personalitat i els ha sabut plasmar, això no vol dir que siguin els mateixos per a tothom. Si de la seva personalitat assenyalo:

- a) La resolta voluntat de ser poeta,
- b) El rigor,
- c) La seguretat en la seva obra,

(encara que jo no sigui el més indicat per a dir-ho), això no vol pas dir que tots tinguem aquestes característiques. És molt fàcil d'agafar les seves frases fetes, l'estructura del seu teatre, fins diria que és molt fàcil d'agafar-se a la seva crítica social. La cosa que més costa és agafar-s'hi, com ell ho va fer, a Verdager, a Foix, a Salvat-Papasseit! És a dir: emplomar-se no vol pas dir ser gall.

Que l'obra de Brossa sigui espectacular en mitjans, encara la fa més complexa, perquè si bé en la nostra contrada hi ha d'altres poetes que gaudeixen d'un món propi i tancat, cap no

de l'exteriorització de l'obra brossiana; són més aviat petits mons en lluita feral per a concretar-se «productos» de la burgesia per a la burgesia, i que estan al marge de la realitat.

Hom trobaria més arguments i fins podrem arribar a destacar la seva posició vers la poesia i l'art en general. Tota la seva vida l'ha dedicada a una feina no gens agraïda, i si bé ho ha fet per raons del tot egoïstes, i encara que el seu sacrifici físic quedi diluït en les condicions generals de país durant les dècades 40-50, no convé oblidar la relació que això té amb el fet d'entendre l'art com un mitjà en si mateix; viure l'art més que viure de l'art. Ell, però, diu: «Allà on comença el plany, traço una ratlla». Girem full, doncs, i deixem estar aquesta qüestió.

5. El fet que l'obra de Brossa estigui d'una manera tan clara en l'avatguarda internacional li confereix els mateixos problemes, un dels quals seria per a mi prescindir de les arrels, dels precedents. Com deia en començar aquestes ratlles, ens cal remuntar-nos als primers anys del segle per tal de veure la continuïtat d'un procés que no sabem si s'acaba o tot just està començant encara... I l'obra de Brossa és el mateix problema, però a escala personal. En la seva obra trobem el toc surrealista:

«Un colom blanc de nervis delicats
transforma en bola negra la lluna alta
— la nit a l'àncora, amb risc dels cambots,
i tres-cents metres de cinta de copalta.»

(*Fogall de sonets*, «A flama encesa», 1943-1948.)

així com allò que Cirici Pellicer anomena «art conceptual estricte» i que, vist d'una altra manera, també podria ser «poesia essencial»:

«Els braços de la butaca no acaben al colze
i s'eixamplen. L'espalller és alt, i el seient,
decorat amb brodats i tapissos.»

(*Em va fer Joan Brossa*, «Cadirota», 1950.)

i la poesia visual que és difícil de reproduir aquí. Actualment aquest procés tira cap als objectes poètics i la seva obra encara és oberta...

Hem deixat expressament el retorn a les formes antigues, l'arrelament al llenguatge popular i ric alhora, el poeta líric

o èpic que surt a vegades (sovint la seva poesia és un tot) per reflectir-nos un estat d'ànim «interior» o «exterior». Aquesta seria una altra qüestió a tractar: el paisatge, en Brossa, és del tot significatiu i respon a la necessitat interna del poema. És, al cap i a la fi, allò que en un poeta anomenen «força»; el resultat que fuig de l'anàlisi matemàtica i només és explicable en ell mateix.

De fet, volia dir això que de mica en mica vaig desteixint: que Brossa té una actitud vers la seva tasca i que té, a més, la voluntat de dur-la a cap; que la seva obra és un món creat per ell mateix amb materials purs i extraliteraris i amb influències del tot assimilades. Que tot al llarg dels trenta anys de feina podem seguir l'esperit aventurar, l'evolució lenta i segura. Que ha estat bandejat de la cultura catalana tot i que la seva obra és una constant des de l'any 41, i que ara se'l considera, més que per coneixement per obligació, i que les noves generacions coneixen els trets més assenyalats de Brossa, però no la seva significació. Les dificultats no són poques i és ben veritat que només amb el que hi ha publicat no podem dir que coneixem Brossa. En aparèixer *Poesia rasa*, però, es va posar a l'abast part de la seva obra poètica i, bé que incompleta, ja es pot saber d'on ve i per on passa. Em temo molt, però, que no són gaires els qui han estudiat aquell volum de sis-cents planes amb el rigor que cal fer-ho. Tot això duu a una situació anormal en la qual coneixem els trets més espectaculars de la seva personalitat i, encara, malament. Perquè, Brossa, no és l'home de la poesia visual, ni l'home del *Concert irregular*, o no ho és del tot. No oblidem que això és una arribada i que darrera hi ha tot un camí fet. Aquest coneixement parcial, doncs, no és suficient per a crear una predisposició a deixar-se penetrar.

6. Totes aquestes característiques que he anat dient, tot Brossa, la coherència de la seva obra, imposa la seva raó i va cap a un camí que duu a l'abandó de l'art en benefici de l'activitat artística. Cal, però, entendre bé tot el que això vol dir i no deixar-se enlluernar per la superficialitat. És evident que no cal retrocedir, però a l'hora de fer una obra, de farcir els mots (l'acció, el moviment, el mitjà que sigui) de significat (no de missatge) cal un rigor, un coneixement, del per què i del com. Pot donar-se l'artista «sord», el *naïf*, però sembla com si aquests fossin conceptes a desaparèixer.

El meu Joan Brossa

ANGEL CARMONA

Vaig conèixer Brossa allà per l'any 1952. Joves que aleshores teníem el modest disseny de renovar el panorama teatral vam topar en la nostra peripècia amb un tipus estrambòtic, voltat d'uns pintors inspirats per ell i tan boigs com ell; aquests pintors es deien Tàpies, Cuixart, Ponç i Tharrats. Fruit de les seves elucubracions (hi havia també un filòsof, Arnau Puig) era una revista molt curiosa i divertida anomenada *Dau al Set*. Per a la nostra tafaneria bohèmia i un xic irresponsable, Brossa i els seus eren figures pintoresques que arrenjeràvem al costat d'espècimens com el Gran Gilbert i Mary Alda. Companys nostres van participar en unes representacions d'obres teatrals de Brossa que, de bell antuvi, consiràvem una pura i simple presa de pèl.

Tanmateix, entre nosaltres s'havia infiltrat una certa inquietud investigadora. Brossa, sospitàvem alguns, podria ésser quelcom més del que en principi ens semblava. Jo, per exemple, després de parlar amb ell, havia estat colpit per la seva intel·ligència, per la seva embranzida com a guerriller de la cultura, per la seva integritat en la defensa d'uns principis. Un dels nostres companys, Jordi Grau, l'actualment prestigiós director de cinema, va dir-nos que Brossa li havia llegit uns quants poemes seus, i que aquests poemes eren del bo i millor que mai sentí, en literatura catalana. Qui escriu això no trigà gaire temps, efectuada una posterior lectura, a subscriure les opinions de l'amic Jordi Grau. Gradualment, Brossa s'anava engrandint als nostres ulls. Els autodidactes i esbojarrats que aleshores érem nosaltres vam intuir les qualitats profundes de Joan Brossa. Ai las!, no s'esdevingué el mateix amb els representants més respectables de la cultura del país.

La cultura del país, amarada dels sucus neoclàssics del Noucentisme, i això val tant per a la dreta com per a la *soi-disant* esquerra, rebutjà en rodó Joan Brossa (consulteu antologies com les de Triadú i la de Castellet i Molas) per bàrbar, boig i plebeu. Greu error, sens dubte, com la història immediata demostraria.

Molt podríem parlar de com Brossa, dins un poder imaginatiu que no té res a veure amb el que després s'ha nomenat «realisme poètic», fou iniciador a la nostra postguerra d'una poesia *engagée*, lligada a la revolta i a l'esperança de l'home; així en llibres com

Em va fer Joan Brossa (1950), Odes rurals (1951), Catalunya i selva (1953-54), El pedestal són les sabates (1955). Ara bé, si hem de reivindicar Joan Brossa com a poeta social, cal dir que la seva aportació ultrapassa, i de molt, el punt anecdòtic en què sovint es detenien aleshores els poetes socials a les nostres latituds. D'igual manera, Brossa tampoc no s'acaba, ni de lluny, amb els seus jocs (d'altra part, tan suggestius) i experiències de laboratori.

Brossa, quan jo no parlava ni un mot en català, va descobrir-me la realitat insubstituïble de Catalunya, missatge de joia i de vida necessari a tots els homes de la terra. Aquest missatge, sempre latent a les obres de la millor Catalunya, en el nostre poeta es fa cant, testimoni segur i afirmació serena per damunt de tots els desastres. És una mena de misticisme pagà que, sense desconèixer la història, no s'impresiona davant els seus enganyosos espectacles, conscient d'un esdeveniment humà més profundes. De cara al soroll i a la fúria del món, a diferència del «vanitat de vanitats», Brossa, al meu entendre, contesta amb un «plenitud de plenituds». Per a ell, hi ha sempre a la vida quelcom més fort que totes les històriques bestieses, passades, presents i futures: «El vent estén una ala indestructible»; «Roda la terra el seu anell i canta»; «La primavera passa i enterra el cos dels reis». Aquest home lleig i extravagant sap, per la pròpia revelació interior, de la força invencible de l'home:

«Després que flamejà el planeta Terra,
La vida dormitava en un abisme
Mig esbossat en filaments de plantes.

Jo ja existia.

Més tard, curt i petit, ja era un home;
Més tard, gran i poblat, sempre ascendia,
I no me puc extingir. Ara em passejo
Per Barcelona.»

Ara que Brossa comença, si fa no fa, a convertir-se en ídol de la *divine gauche* i que el seu teatre interessa cada vegada més als esnobs, caldria evitar de confondre l'«anècdota» del nostre poeta amb la seva «categoria», al meu entendre, indiscutible. Si un temps el pintoresquisme exterior de Brossa li barrà el camí d'una merescuda consideració intel·lectual, avui també pot fer mal, i aquesta vegada no en seria ell la víctima, la pruija d'imitar un fenomen inimitable. Hi ha un aspecte de l'activitat de Brossa inseparable d'aquests anys difícils i con-

fusos de la nostra postguerra i, per consegüent, històric i relatiu. A hores d'ara, haig de dir que encara no sé situar el seu mateix teatre en la perspectiva d'un esdevenidor possible. Crec, però, que a qualsevol estudi sobre l'obra de Brossa li caldrà, com a punt de partida, la seva qualificació com a un dels poetes més vàlids i significatius de la literatura catalana.

El meu muntatge d'«Or i sal»

FREDERIC RODA

El dia 18 de maig de 1961, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona va estrenar *Or i sal*, de Joan Brossa, al Palau de la Música Catalana: després va repetir la representació al Teatre Romea dintre el Cicle de Teatre Llatí.

Aquest fet escènic fou determinat per la política promocional de l'A.D.B.: donar a conèixer autors. Brossa havia estat representat no en minoritari, sinó gairebé en secret. Brossa tenia un prestigi com a poeta i com a poeta dramàtic (per a ell l'obra teatral és el «poema en acció») molt superior a la seva edició, a la seva difusió i, no cal dir-ho, a la representació dels seus espectacles.

La intel·ligència del país, en ple esquerranisme, considera inútil fer Brossa: l'avantguardisme semblava poc social, el surrealisme depassat. L'A.D.B. va considerar que, a més dels mèrits intrínsecs de l'autor, de la seva constància en el treball de creació, el muntatge d'aquest espectacle podria assegurar un èxit de públic si es feia en col·laboració amb el «Club 49». De fet, aquest grup cultural, informal, obert, va deixar-nos el seu nom i va facilitar l'assistència del seus socis i medis d'influència.

L'estrena va agafar en fred el públic habitual de l'A.D.B., que gairebé omplia el Palau: fou un èxit d'estrena. La representació a Romea va despertar la indignació de la crítica. Tinc un record especial de la rebentada personal de Josep M. Junyent i d'A. Martínez Tomàs. En general, el públic va acceptar els aspectes còmics i hilarants d'algunes escenes i, especialment, la darrera part de l'espectacle. Aquest gènere d'acceptació va indignar també alguns brossians de la primera hora que acusaren l'espectacle i a mi, com a director, d'haver «traït Brossa» (sic).

No crec, en absolut, en la petulància dels directors que des de la mala idea de Bercht pretenen crear «model» de representació. Sóc partidari absolut del treball lliure sobre l'obra oberta. I del màxim respecte al text escrit tal i com l'ha deixat l'autor. La tècnica del «model» la crec absolutament reaccionària, i la «col·laboració» del director amb l'autor modificant el text, la considero innecessària la majoria de les vegades. Només l'admeto com a resultat final d'un treball intens i després d'esgotar tots

els immensos recursos expressius específics de què disposa el director.

Or i sal pot concebre's, en bona manera, com una peça simfònica. La seva unitat neix, no de cap convenció (continuïtat de personatges, temàtica argumental tradicional, divisions fixes), sinó d'un tractament literari de la realitat dramàtica. M'explicaré.

S'ha parlat molt de les tres unitats clàssiques, aristotèliques del teatre (temps, lloc, acció). Aquesta preceptiva podia ser útil quan es pensava (o es pensa) en un teatre en funció a l'anomenada «vida real». No ho és si creiem en una certa substantivitat del fet teatral, d'una autosuficiència estètica. Aleshores, no té sentit parlar d'unitats: són evidents. Hi ha una sola unitat de temps, de lloc i d'acció: aquesta unitat és la *unitat escènica*.

Si en la tria d'una obra de Brossa hi havia — quin dubte hi ha? — una bona dosi d'esnobisme, cal dir que cap gent de teatre no pot ser insensible a un profundíssim interès veritablement teatral en tota l'obra per a l'escena d'aquest autor. Ho he dit moltes vegades: Brossa té una gran sensibilitat envers les arrels del fenomen teatral. Quines són? La capacitat del llenguatge per a crear, per ell sol, per sí mateix, una realitat dramàtica: la passió pel transformisme (Frègoli, etc.): la identificació de tota acció humana observable com a susceptible de *ser* teatre (les accions-espectacle — les «acting-actions», com diu el traductor anglès, *Chicago University Review* 1968, procedents del «happening»): l'obertura a la música i el color (hi ha «actes» de Brossa que només es justifiquen i s'integren a l'obra com a excitacions visuals), etc.

Tot això va ser vist a l'estrena d'*Or i sal*, que és una obra major autèntica. Ni jo ni els meus companys d'empresa ho sabíem en començar l'estudi del text. Vull dir que les possibilitats apareixen, com sempre passa, en la creació teatral, sobre la marxa i el muntatge de l'espectacle. Fins aleshores Brossa només havia estat presentat (i després, també, massa) per directors «brossians»: entre ells, el ben culte, intel·ligent i devot Centelles.

Recordo haver dit a l'autor, «he agafat la teva obra sense prejudicis, i com que temo que una certa incomprensió meva em duigués a donar-ne una versió trascendentalista, la plantejaré com si fos una sarsuela».

Vaig demanar-li també (ingènuament) si l'obra tenia alguna clau o trampa: em va dir que no. Ni tan sols blasfematòria

(aleshores això es deia de Brossa; la raó, un muntatge de Villèlia a Cabrera amb una mena de sagrat cor al final).

Vàrem discutir-nos molt preparant l'obra de Brossa, els actors i jo. L'aportació de Tàpies fou també un bon reforç i seria interessant que aquest pintor tingués noves possibilitats d'actuar en espais escènics.

Recordaré que l'estructura de l'obra és la següent:

Acte I: 3 *personatges*.

(L'home que tria poemes: «poeta».)

(L'home que conversa amb ell: «jesuïta».)

(L'home que entra després: «Valentí Almirall».)

Acte II: *Acció a)*:

Quatre vailets que juguen a «campaneta la ning-ning»
(un d'ells mena el joc, subtilment).

Acció b):

Noia al mirall (poema de 15 minuts).

Acció c):

Agustí (filòsof positivista).

Tomàs (teòleg escolàstic).

Imelda (donzella de Giotto).

Acte III:

Marit (tecnòcrata anti-drac).

Muller (mare del «marit»).

Dues dones («veïnes de sainet»).

Per a qui conegui l'obra o per al futur llegidor (o director), he de dir que els termes descriptius entre cometes els vaig fer servir com a hipòtesi de treball per als actors que, naturalment, em preguntaven «¿qui sóc?», «¿com sóc» i no els podia anar amb històries intel·lectuals, ni interpretacions brossianes, de les quals ni jo mateix disposava.

Quins altres elements em donava el text? Brossa és metafòric i no metanòmic: pretén la creació d'una realitat escènica, no lògica.

a) *Elements còmics* (molt abundants malgrat la insuportable versió *seriosa* que s'ha pretès massa):

«Els pollastres no tenen instint teatral.»

«A les dones madures els faig pronunciar «bigoti»: es tornen vermelles.»

«S'ho feia tot a la finestra — mai no anava bé de ventre.»
«Ah! Tu i jo, Vicenta, sempre estem abraçats.» «Sí, santuari meu.»

«D'aquí estant jo et defenso. Jo hagués estat popularíssim a l'Edat Mitjana.»

«Caça poquíssims (d'ocells). Més aviat estafa clients.»

b) *Elements «ideològics» o «anti-ideològics»:*

«Però als ninots per a espantar ocells no els he tingut mai llàstima.»

«I tu tampoc no vas gaire lluny d'aquells que funden la “veritat” en una estàtua.»

«Déu va fer que la serp no tingués raó.»

«És clar que els diners de l'Església no sempre són els diners dels pobres, com diuen. Però això ja se sap.»

«No hi ha doctrines pures: hi ets tu, de carn y ossos. A dins i a fora tot és el mateix.»

«El combat ha d'ésser real. La filosofia no existeix sinó al cervell.»

c) *Elements d'imatge:*

«A veure l'escena del mar contra les negres roques.»

«La imatge d'Anomoc va ser reproduïda als temples que hi havia a la muntanya d'Hajam i que abans tenien les sanefes plenes de borra.»

«El jove arquemi va dir “coses molt pitjors que horribles nits rejoyeneixen les àguiles”. I el vell va dir: “Mira'm, que vinc per la muntanya”.»

«El cel era com un torrent de foc adaptat al bec d'una àguila.»

Tot poema el de la «Noia».

«Els cucs no s'enfilen pas. Aquesta és la seva casa i jo sóc la seva dona. Jo sé llegir el seu front.»

«Tots els homes del món només tenen un sol cap. I l'aigua més blanca passa per mans d'una infinitat de gent.»

d) *Elements «populars» i «pseudo-populars» (aforismes):*

«Però el Papa seu còmodament entre els mapes.»

«El sol no es pot aturar, Agustí.»

«Senzillesa i bon gust, Valentí, senzillesa i bon gust: vet-ho aquí, tot el que cal.»

«Poques llavors es troben en una caldera.»

«Que a les missions es formin catòlics experts.»

«És petit el món, com hi ha món.»

«A polir-se dalt d'un pi.»

«A les vuit el dinar és cuit.»

«Ni pa ni vi.»

«No juguis amb les paraules que et posen la corda al coll.»

e) *Elements enumeratius i prosa «administrativa»* (sistema d'escriptura habitual a Brossa):

— La «mitologia» rica i complexa del primer acte.

«A la xifra de negocis feta no figura la propaganda, ni les primes, ni les comissions. Això és el que ha portat a prop d'ell i ara deu haver arribat el moment oportú per a traspasar a la banda excel·lent del seu “negoci”.»

«La presó és una gran fortificació habitable: s'ajunten magatzems i estables en una sola massa de parets llises coronades de merlets. Hi ha una entrada sola que s'obre en un punt de difícil accés.»

«De la part de dalt surten dos cables que van a passar a les bases respectives de les torres que t'he dit. Els cables es mantindran tibants per l'acció d'uns contrapesos...»

Etcètera.

Tota obra en primera lectura és monòtona, poc divertida. La representació l'ha de fer esdevenir di-vertida, fins i tot en el sentit d'obrir-la a versions diverses, de les quals qui la duu a escena en tria una part sense tancar absolutament el pas a d'altres; o sigui, conservar en el possible l'ambigüitat general de l'obra, contràriament al que pretenia Brecht i més encara els seus successors.

Després de fer-nos aquestes consideracions de tendència general, vàrem procurar l'aprofitament de totes les possibilitats i suggeriments que ens donava el text. Però els nostres problemes ja eren els senzills i específics de la nostra feina: intensitat de veu, posició del cos, «comoditat dels actors», situació (a peu dret, asseguts, etc.), ocupació de l'espai.

L'acte primer fou tractat amb dues persones a peu dret i una asseguda.

L'escena dels noiets sobre un joc de «saltar i parar» (evitar la «recerca» d'objectes per escena, sempre queda falsa), i altres treballs dels noiets: tenir-los sempre enfeïnats en alguna acció concreta.

El poema que diu la noia no el vaig resoldre satisfactòriament per a mi: el públic el seguí amb indiferència (Palau de la Música) o exasperació (Romea). Malgrat haver introduït canvis d'indumentària a l'actriu, no vaig assolir cap resultat acceptable per a mi. Vaig respectar massa l'estatisme (un mirall a la mà) que demana Brossa?

A la darrera escena (el marit que es prepara a matar dracs que no existeixen) vàrem aprofitar totes les possibilitats còmiques. La muller dalt d'una llarga escala de pintor (objecte màgic que estimo en escena), donava una dimensió vertical a l'escenari.

(A l'assaig general vàrem decidir amb l'Antoni Bachs, escenògraf, deixar a vistes i illuminar les tripes del dispositiu escènic del Palau. Va ser una troballa accidental... i aprofitada, com sempre passa amb les coses més satisfactòries del teatre. Potser era contagi de l'esperit de Brossa.)

Em penso que potser era útil dir aquestes coses com a «lectura escènica d'*Or i sal*». Pot haver-hi algun element que despertí l'interès per a noves representacions de l'obra.

El meu treball (amb el petit vertigen de ser el primer) és, només, un dels possibles.

L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa.

Una conversa amb Pere Portabella

JAUME FUSTER

Hi ha un aspecte en l'obra de Joan Brossa que sovint se sol oblidar: la seva aportació al cinema. Hem llegit articles, pròlegs i assaigs que intenten valorar, més o menys encertadament, la seva poesia, el seu teatre, la seva aportació al moviment pictòric català, però que gairebé sempre, sistemàticament, obliden la tasca cinematogràfica de Brossa, tot i que dos guions escrits i quatre films (un de curta durada i tres llargmetratges) en són un resultat prou abellidor.

Per què, aquest oblit? Diríem, sense errar-nos del tot, que existeix una mena de prevenció, per part dels lletraferits, envers el cinema, art *parvenu* i nou ric, de poca volada artística, allunyat de la tradició cultural que ens agombola. Prevenció que, sortosament, sembla minvar cada dia, malgrat les posicions radicals d'alguns i la indiferència menyspreadora dels altres. Però també l'oblit podria ser fruit d'allò que en cinema és inevitable: el treball en equip. La poesia sobretot, i el teatre en certa mesura, són manifestacions artístiques individuals, amb un sol responsable, l'autor. Si bé en el cas del teatre aquesta afirmació no és vàlida en absolut, malauradament una gran majoria de lletraferidors (llegiu crítics literaris) sovint obliden que un text teatral escrit és alguna cosa d'incomplet, que sense l'escenificació no es pot parlar d'obra total. En el cinema això es fa evident. I la participació de Brossa en els quatre films que abans alludíem, és una participació de *co-équipier*, decisiva si voleu, però no única. Per això hem decidit, en parlar de l'aportació cinematogràfica de Joan Brossa, entrevistar Pere Portabella, que figura com a director en els títols de crèdit de les pel·lícules.

Pere Portabella no hi està d'acord amb això dels títols de crèdit:

— Mira, els títols de crèdit generalment són una transposició del sistema tradicional de les jerarquies per la ideologia dominant al cinema. Les diferències de grandària de les lletres, l'ordre de projecció dels noms, qualifiquen la categoria d'unes funcions damunt unes altres amb uns criteris especulatiu in-

compatibles amb una concepció del cinema com a fenomen cultural, expressió social i ideològica d'una realitat històrica concreta. En aquest sentit, surten pel·lícules de «coautor», en les quals, d'altra banda, no hi ha dubte que el realitzador en segueix sent el responsable. Des del guió, on s'inicia el procés de creació-producció d'un film, fins a la banda d'imatges i la banda sonora hi ha un mètode de treball en equip rigorós i amatent a la mateixa dinàmica del film un cop començat, anant sempre a l'essència de les idees i defugint moltes de les solucions, de vegades brillants, que s'ofereixen temptadores. Del realitzador depèn la coordinació de tota aquesta tasca per a reeixir en una síntesi coherent de tot el procés.

— Joan Brossa figurava, en els esmentats títols de crèdit, com a co-guionista de *No compteu amb els dits* i de *Nocturn 29*. Era aquesta, realment, la seva funció?

— No, en el sentit que normalment s'entén per «guionista» dins el context d'un cinema «espanyol» a casa nostra, sentit hipotecat a les herències teatrals i a la novella, tímidament posat al dia amb estils d'importació artística de la ideologia creacional petit-burguesa. Sí, amb el propòsit de donar un pas en la recerca d'un llenguatge cinematogràfic ètnicament i culturalment arrelat a la nostra realitat, capaç de reflectir-la en les nostres circumstàncies actuals, retornant a la nostra cultura el seu autèntic significat i deixant el camí lliure a la constant mutació del llenguatge, a les noves necessitats d'expressió. Amb aquesta actitud, el que jo no necessitava era precisament un «guionista de cinema». En principi es tractava de fer cinema sense xarxa (argument amb totes les seves implicacions). I els poetes també fan literatura, en certa manera, sense xarxa. D'aquí neix la col·laboració amb el poeta Brossa.

— Com vas iniciar la teva col·laboració amb Brossa?

— Jo coneixia en Brossa de feia molt de temps, però vaig anar a Madrid per qüestions de producció i vaig deixar d'estar en contacte amb ell. Després de les experiències de producció i guió (*Viridiana*, *El cochecito*, *Los golfos*, *Il momento della verità...*), allò que de debò m'atreia del cinema era la realització. És a dir, no m'interessava tant fer pel·lícules com plantejar-me el mitjà cinematogràfic de nou. Llavors, ja ho he dit, em vaig sentir atret pel món poètic de Joan Brossa i pel seu esperit de recerca. Jo vivia, per aquell temps, davant per davant del seu estudi. I la meva aproximació a ell va ser també un acte físic molt senzill: el de creuar el carrer i plantejar-li els meus pro-

bles. En Brossa ja era un home realment interessat pel cinema. L'any 1948 havia escrit dos guions entre les seves experiències en el camp de la poesia visual i del teatre. Fins i tot havia estat uns mesos a París, a la *cinemathèque* adquirint uns coneixements sistemàtics del mitjà. Ens vàrem entendre de seguida. I sorgí *No compteu amb els dits*.

— *No compteu amb els dits* és un curt. Podríem parlar-ne dient que són unes seqüències deslligades i molt concretes, sense cap nexa les unes amb les altres. Què preteníeu en fer-la?

— *No compteu amb els dits* va ser una reflexió sobre un temps cinematogràfic determinat. Millor dit, sobre un temps de «l'espectacle» cinematogràfic. Els cinemes solen projectar, abans de la pel·lícula «llarga», uns quants anuncis, amb una cadència i unes finalitats determinades. *No compteu...* partia d'aquest temps determinat, subvertint-lo. Entre seqüència i seqüència, per remarcar més el trencament, hi vàrem incloure aquelles figures geomètriques o *catches* que separen els *spots* a la televisió.

— ¿Seria possible, doncs, eliminar alguna de les seqüències, segons el temps de projecció, donat que això se sol fer amb els anuncis?

— No. Que no hi hagi un argument o anècdota, no vol dir que no existeixi una unitat, una coherència, un arc de tensió, un ritme... Passa una mica com en un llibre de poemes en el qual els poemes són independents, però si en suprimeixes un, el context se'n ressent..., o com en un quadre no figuratiu en el qual, de primer cop d'ull, pot semblar que els grafismes són substituïbles o eliminables i, si en treus un, el quadre deixa de ser el que era... li faltaria una seqüència.

— *No compteu amb els dits* la vàreu filmar l'any 1967. Qui era l'equip? Com vàreu treballar?

— La música era de Mestre Quadreny i la fotografia de Lluís Quadreny. El procés de treball és molt particular: quan Brossa i jo passem a construir l'estructura del film, ens plantejem «situacions» que a la vegada ens en suggereixen d'altres dins un procés paral·lel de reflexió crítica. D'aquí ens en surt una «agenda» en la qual vénen ja determinades l'entitat i la continuïtat o *suite* i l'ordre d'aquestes situacions. Amb aquest material escric el guió cinematogràfic que, un cop acabat, passó a discutir amb en Brossa.

— En aquest treball, hi ha influències del Brossa dramaturg?

— Crec que és important remarcar això: des del punt de vista cinematogràfic crec més vàlid el món poètic de Brossa que

no pas el seu món teatral. D'altra banda em sembla que queda prou clar que teatre i cinema no són una mateixa cosa, ni tan sols s'han de confondre.

— Després de *No compteu amb els dits* va venir *Nocturn 29*, un llarg. Quin temps cinematogràfic us plantejàveu a l'obra?

— *Nocturn 29* és un perllongament de l'anàlisi del temps de l'espectacle cinematogràfic. Allò que *No compteu...* era a la publicitat, *Nocturn 29* era a la pel·lícula «llarga». Però tampoc no hi havia anècdota argumental. El que sí hi ha són uns personatges. Només que no passàvem pel joc convencional de dir: això que veieu és veritat, figura que és veritat., és a dir, pel naturalisme. No. Nosaltres partiem d'un fet cinematogràfic i en tot moment l'espectador es veia forçat a plantejar-se el fet que assistia a una projecció, proposant-li una lectura d'especificitat cinematogràfica. A *Nocturn 29* hi havia un fil conductor entre les diverses seqüències: els mateixos personatges.

— Tu saps que hi ha una tendència que vincula l'art amb la comprensió directa d'un públic determinat al servei del qual diuen, ha d'estar aquest art, tendència que s'oposa a l'experiment avantguardista pel que suposa d'incomprensió de lectura intel·ligible per part d'un públic eminentment popular. Què n'opines?

— El cinema, evidentment, no es pot deslligar de la seva articulació ideològica. I un cinema autènticament revolucionari ha d'estar lligat a l'única classe social revolucionària i s'ha de construir des de dins de la seva mateixa lluita. Fins aquí tothom sembla estar d'acord. Els problemes sorgeixen després a partir d'actituds dogmàtiques o sectàries en el millor dels casos. Jo crec que la missió de l'art revolucionari avui a casa nostra és subvertir. Crec que hem de començar per la subversió del mitjà, per la crítica sobre el llenguatge que, si bé no tenen unes repercussions immediates damunt una classe determinada, sí que hi incideixen directament. Les seves aportacions crítiques al sistema, tant en el desmantellament i la denúncia de les formes d'opressió cultural per la classe dominant a través dels mitjans de comunicació, com les propostes de noves formes de llenguatge i codis en el seu procés de mutació, ajuden a la conquesta de les llibertats per les masses populars que són també les del treballador intel·lectual i que han de transformar la nostra societat.

— Després de *Nocturn 29* has filmat encara dues pel·lícules amb Brossa, que no han estat projectades públicament. Ens en pots donar detalls?

— Es tracta de *Cuadecuc (Vampir)* i *Umbracle*. La primera

està esperant ser presentada als Estats Units el mes de gener, pel museu d'art de Nova York. La segona està en el procés d'acabament. Jo havia fet tres curts sobre Miró, un sobre un recital de poesia que es va fer al Price (experiència, a més a més, de direcció col·lectiva), un sobre Carles Santos i un altre sobre Antonio Gades. Podriem dir, doncs, que havia fet quatre aproximacions a branques diverses de la producció cultural: la música, la dansa, la poesia i la pintura. Em faltava el cinema. Vaig aprofitar que a Barcelona es filmava una d'aquelles clàssiques pel·lícules comercials de «por» i em vaig posar en contacte amb el seu director, Jesús Franco, a qui havia conegut a Madrid. Total: vaig aconseguir permís per a filmar mentre ells filmaven. I sense un guió previ vaig anar rodant i muntant. Després ho va veure en Brossa, ho vàrem discutir i finalment en resultà *Cuadecuc (Vampir)*. M'interessava concretament el fet que la pel·lícula que es filmava fos una pel·lícula de «por» perquè és un gènere popular en el cinema de consum i perquè l'actor, un especialista, Christopher Lee, va estar disposat de seguida a treballar amb mi. A més, el cinema fantàstic (els films de «por» en són una corrupció) és un dels que més m'interessen. I els resultats foren sorprenents. T'asseguro que era més fantàstic, més irreal, veure de sobte a la pantalla una mà anònima que amb l'ajut d'un ventilador construïa terrenyines en una porta gòtica que no pas veure, després, al film comercial, com el vampir de torn creuava la dita porta. *Cuadecuc (Vampir)* barreja en una atmosfera de fantàstic la quotidianitat d'una filmació amb el resultat de la ficció que es pretén aconseguir. No hi ha separació entre una realitat i l'altra.

— I *Umbracle*?

— Per filmar *Umbracle* vaig treballar amb en Christopher Lee i amb guió també de Brossa i meu i banda sonora de Carles Santos. Voldria remarcar que la col·laboració d'en Carles Santos en la banda sonora ha estat present a gairabé tots els meus films. Junt amb en Brossa ha estat sempre el col·laborador pròxim i constant en el meu treball de realitzador. Quant a la fotografia, després de *Nocturn 29* vaig incorporar a Manuel Esteban a l'equip que fins avui ha fet d'operador de tots els meus films, competent-se i resolvent les exigències de cada pel·lícula. En la producció d'*Umbracle* s'hi va afegir Pere I. Fages, assumint plenament la tasca de tirar endavant un film amb les condicions d'originalitat que comporta la nostra experiència de treball no vinculat als interessos de la producció industrial.

— Centrem-nos novament en Joan Brossa. Coneixes els guions que va escriure l'any 48?

— *Gart i Foc al càntir*, sí.

— Penses realitzar-los?

— Ara com ara, no. Jo t'he dit abans que em semblaven treballs immersos en les seves realitzacions de poesia visual i de teatre. Però no crec que siguin pròpiament cinematogràfics. Diria que més aviat són una decantació, decantació encara literària, vull dir, de la seva poesia.

— Com t'ha influït, Brossa, en el teu treball cinematogràfic?

— Hi ha un aspecte que no he esmentat i que crec summent important. És el rigor. Joan Brossa és un home d'un rigor extremat, al costat d'una gran sensibilitat, i que m'ha obligat a fer un esforç que jo de natural no hauria fet per a arrodonir les meves pel·lícules. Hi ha, com ja t'he dit, la seva aportació crítica en les discussions que segueixen al procés de filmació i muntatge i, sobretot, l'aportació del seu món poètic, un món visual i que encaixa perfectament en aquest mitjà de comunicació que és el cinema.

Hem deixat la conversa en aquest punt. I jo recordava, mentre passava a net les darreres notes, unes paraules que Portavella va dir quan li explicava la intenció de l'entrevista: «No sé si t'has fixat que Brossa, al marge del seu treball personal d'escriptor, poeta i dramaturg, ha estat animador de coses ben diverses, des de moviments pictòrics, passant per grups escènics i acabant en la realització de pel·lícules...» Una personalitat, go-saria a dir, renaixentista.

Frègoli, Brossa i el «music-hall»

SEBASTIÀ GASCH

Els records sorgeixen entre les boires del passat, sense connexió, barrejats els uns amb els altres. Com en el somni, es confonen llurs termes. Qualsevol cosa és suficient per a suscitar-los: una cançó, una flor pansida entre les pàgines d'un llibre, una fotografia esgrogueïda en l'àlbum familiar... Així, el llibre meravellós de Joan Brossa i Antoni Tàpies, milionari en invencions líriques i plàstiques i que recrea l'«atmosfera Frègoli» amb sorprenent fidelitat, fa venir a la nostra memòria la primera vegada que vàrem veure actuar Frègoli.

En allò que s'anomena amb tòpic il·luminat l'albada del segle, en 1905, jo tenia vuit anys. Els records de la infància resten impresos a la memòria amb tintes més indelebles que els de l'edat adulta, i em recordo com si fos ahir de les actuacions de Leopold Frègoli al teatre Novetats.

Frègoli va encarnar més d'un miler de personatges de tots els gèneres, tipus i menes. Fou el rei del truc, l'emperador de la ficció, el tsar de totes les sorpreses. Èmul de Proteu en assumir els més diversos aspectes, la seva personalitat tenia alguna cosa d'alegre mite. Burlador dels escenaris, geni de la paròdia i de la pantomima, fou un dels ídols populars d'una època que ja comença a esdevenir història, i que en esprémer la llimona dels seus records destilla un suc alegre i melangiós.

Amb Frègoli sorgien, portades a l'escena, les primeres intuïcions dels temes del nostre temps: el predomini de l'acció, la rapidesa, la velocitat, tot allò que després havia de personificar el cinema, l'automobilisme, l'aviació... S'illuminava la bateria. Atacava l'orquestra una marxa animada. I sorgia aquell home petit, àgil, nerviós, que en un instant, en un minut, en un segon, apareixia i desapareixia a la vista del públic, tot i canviant de vestimenta, de rostre, de veu i de figura, com dotat d'un miraculós d'ubiquïtat. Tot just desaparegut per una porta, sota l'aspecte d'un embriac titubant, de rostre pupuri, reapareixia per una altra porta amb la disfressa sumptuosa d'una *demi-mondaine* superelegant i carregada de plomes, perles i diamants resplendents. Les actituds, els gestos, el somriure, tot en el nou personatge era just, natural, perfectament adaptat a la psicologia del tipus. Rei de l'illusionisme, Frègoli sabia animar en carn i os

immòbils i antics daguerreotips. En l'espai d'uns segons era successivament un emperador, un heroi nacional, un home de ciència famós, un músic cèlebre. En l'espai d'uns segons era criat, donzella, marquès, marquesa i amant.

Antagonista de si mateix en complicades obretes d'intriga, Frègoli inventà figures, desenvolupà accions, multiplicà ombres i les va estirar i allargar fins a la inversemblança. En un mot, sabé rodejar-se d'una atmosfera, creà al seu entorn un món tumultuós, jubilós, dinàmic. I avalotà els adormits escenaris amb la seva entremaliadura vertiginosa, amb la seva imaginària galeria de miralls, on la seva autèntica personalitat es confonia en l'enrenou de personatges reflectits per les seves transformacions.

De totes les precedents paraules semblen deduir-se les raons per les quals Brossa té una marcada predilecció, gairebé una obsessió, per Frègoli. En tot cas, ell ho confessà amb motiu de l'estrena del *Concert irregular* en aquests termes: «No es tracta, doncs, de reconstruir cap història ni de dramatitzar res. Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli, Arlequí, Pierrot i Colombina — el pianista, el piano i la cantatriu — s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es dóna més sovint en el teatre?»

Es dóna, però, en el *music-hall*. I aquest gènere ens ofereix l'ocasió per a parlar dels Chesterfield. La revelació més sensacional del *music-hall* dels anys trentes fou el número dels Chesterfield, creat per Gilles Margaritis i per Roger Caccia, un mim prodigiós, el millor de la nostra època. Cadascuna de les seves expressions submergia l'espectador en un abís d'alegria. Amb la infinita diversitat de les seves actituds, dels seus gestos esbossats, ens feia recórrer tota la gamma dels sentiments humans.

Aquest número posseïa una *loufoquerie* poètica indestructible. El mecanisme perfecte d'aquesta màquina de fer riure ultrapassava singularment els límits d'una atracció de *music-hall*. Margaritis, vestit amb un frac de maniquí polsós, tenia la noblesa inquietant d'algun Paganini fantasmagòric. Caccia compensava l'actuació d'aquest violoncellista abraçadabrant interpretant el paper de pianista calb i gentil, «humà, massa humà». Les seves distraccions, el seu posat ensonyat, la seva inhabilitat, desencadenaven un autèntic cataclisme. Amb el mètode d'una fàbrica, i com un film que rodaria a l'inrevés el muntatge d'un automòbil, els Chesterfield esdevenien víctimes de llurs instruments, de llurs faristols. Tot es trencava, es torçava, es confabulava contra

ells. Caccia, esmaperdut davant les ruïnes d'un harmònim, veia per fi el violoncel de Margaritis convertir-se en un pop, que enxarxava el seu amo amb les cordes i el transformava en una mena de serpent entortolligada al tronc d'un arbre. El decorat s'esfondrava i soterrava els dos músics, i rematava així la catàstrofe. L'espectador, cansat de riure, restava durant una llarga estona sota la influència d'una poesia comparable a la d'Egar A. Poe i també a la dels poetes surrealistes.

En rigor, els Chesterfield només pretenien una cosa: donar als concerts, adotzenats per llargs anys de rutina i amanerament, la imatge desmitificadora que necessitaven imperiosament i que constituïa la seva irregularitat. El mateix, exactament el mateix, preté Joan Brossa. Ja ho comprovarem en un altre lloc. En un pla diferent, és clar, però amb intenció, els Chesterfield i Brossa tenen el mateix propòsit: desmitificar.

Acabem de dir que el número dels Chesterfield té evidents punts de contacte amb el surrealisme. Es ve afirmant des de fa llargs anys que el surrealisme està mort i enterrat. Jo, en canvi, crec que de tots els «ismes» aquest és el que continua tenint plena vigència. A França, per exemple, malden amb vehemència i positiva eficàcia per demostrar-ho, tot i revaloritzant-lo. I jo, amb perdó i modèstia a part, crec veure en *Concert irregular* certa influència del surrealisme, en el sentit que Brossa assigna a les coses un paper diferent del que des de sempre els ha estat assignat, desvia les coses del camí que sempre han seguit. I, amb aquesta inversió sorprenent, el nostre poeta assolix situacions enigmàtiques, particularment torbadores. Molt sovint també, Brossa juxtaposa coses heterogènies, i aquesta confrontació estranya produeix la rara sensació d'un món inconegut. La seva obra ens transporta — meravellats — a un més enllà misteriós. Aquesta, de més a més, és molt rica de troballes inesperades, de sorpreses constants, de metamorfosis específicament surrealistes.

Les transformacions de Frègoli, les seves constants metamorfosis, eren surrealisme *avant la lettre*. No és estrany, doncs, que Joan Brossa tingui per Leopold Frègoli una marcadíssima predilecció, gairebé una obsessió. I en arribar a aquest punt de les nostres consideracions, hem de tornar als Chesterfield per tal de completar-les. Aquest parell d'artistes van muntar una revista burlesca, titulada *Chesterfolies*, i que es va estrenar al teatre ABC, de París, el mes de juny de 1941. Es tractava d'una nova fórmula d'espectacle que es descabdellava a un ritme fre-

nètic. El *music-hall* necessitava sang jove i nova. La revista *Chesterfolies* va insuflar aires de renovació en els pulmons de l'espectacle de varietats. En muntar-la, Gilles Margaritis es va desempallegar de les fórmules estrangeres, de l'humor anglosaxó, i, sense acantonar-se en un número o en un país determinats, va realitzar l'espectacle més poètic que s'havia aplaudit en el *music-hall*.

Des del pròleg, que es descabdellava en una fira, i fins i tot abans d'alçar-se el teló, l'atmosfera estava creada... Durant tota la representació es precipitava damunt l'espectador un allau d'acudits sens cap ni peus, de cançons sense ordre ni concert, de *gags* imprevistos — com en *Concert irregular* — realitzats per una mena de somniadors desperts, mig folls, mig poetes, que es deien Roger Caccia, Bob Harley, Roger Blin, Max Dalban i Bilboquet.

A les actuacions de Frègoli, a la producció escènica de Brossa, al número dels Chesterfield, abunden les experimentacions de poesia visual. Què és el *music-hall* sinó poesia visual? El *music-hall* se'ns ofereix en la seva varietat inestroncable, com el punt d'atracció on convegeixen alternativament totes les formes de l'espectacle. Mirall de la vida moderna, el *music-hall* s'apodera de totes les imatges, les deforma, les illumina amb les seves llums estranyes, les transporta als dominis de la fantasia i de la irrealitat. El *music-hall* no tria: ho agafa tot, la cosa millor i la cosa pitjor. Sofreix totes les influències, adopta totes les novetats, principalment les més excèntriques i les més inesperades. Tot cau confusament en aquest gresol per a fondre's en una amalgama enlluernadona, canviant, bigarrada, fantàstica. Això és el *music-hall*: espill màgic i laboratori per a tota mena d'experiments.

Quan, poc després d'acabada la guerra del 1914-1918, aparegueren a París els primers negres i els primers *jazzmen* i les danses de Gaby Deslys i d'Harri Pilcer; quan, a la mateixa època, Ferran Bayés va fer el miracle de convertir Barcelona en un dels centres més importants del *music-hall* europeu i ens en portà les primeres novetats, les darreres audàcies de París, Londres i Berlín, el *music-hall* se'ns mostrà com l'alliberament tan esperat de les velles fórmules teatrals. El *music-hall* feia abstracció de molts prejudicis. Era la incoherència, la follia, la prodigalitat, el balbuceig ingenu i meravellós d'un nen salvatge. Era illògic. Exposava a la vista magnífiques imatges. Només es podia comparar amb l'esport, el cinema i amb aquella literatura, les primícies de la qual ens havia fet conèixer Apollinaire.

Qui no evoca amb nostàlgia i agraïment aquells feliços moments? Els músics descobriren nous recursos; els decoradors, possibilitats illimitades i innovadores; els poetes, imatges in-sòlites; els pintors, formes i colors inèdits, i tots els artistes, inspiracions rejuenides.

Quin teatre, en un espai de temps tan curt, ha mostrat al públic els mil rostres de l'Univers? El *music-hall*, amb un poderós impuls, fa un bot d'acròbata, en un cel canviant. Posa el món sencer a la nostra disposició. Hawai amb els seus guitaristes nostàlgics, l'Orient amb els seus malabaristes i els seus equilibristes inquietants, Amèrica amb els seus excèntrics, les seves *girls* i els seus ballarins, l'Índia i els seus misteris.

Fugim del temps i de l'espai. Així, el *music-hall* ens ofereix abreuaments i síntesis que tenen una relació estreta amb el nostre gust per les realitzacions ràpides, les impressions breus. Multiplica les nostres capacitats, tot i oferint-nos horitzons canvians, exploracions curtes i suggeridores. Es constitueix en un admirable vehicle de l'evasió que l'home actual necessita imperiosament.

Simultàniament amb el *music-hall* d'atraccions al qual hem dedicat les precedents ratlles hi ha una altra modalitat d'aquest gènere: les revistes de gran espectacle. Van arribar oportunament. L'endemà de l'armistici. Portaven en el seu sarró els milions necessaris per als primers mesos de campament en país conquerit. Van exposar aquests milions i van guanyar. Durant deu anys van ocupar la plaça. El Casino de París les va llançar. El Folies Bergère el va imitar. I els parisencs assistiren a un espectacle inversemblant. En una època en què la vida era molt cara i les empreses comercials maldaven amb acarnissament per tal de salvar els seus negocis del naufragi, van obrir dos *music-halls* més: el Palace i el Moulin Rouge.

I va arribar improvisadament el regnat de les dones nues, dels decorats sumptuosos, de despendre els diners malament o en coses inútils, de les revistes sense text i amb vint autors; el regnat del luminotècnic, del figurinista i del coreògraf; el regnat de la *vedette* i de la maquinària complicada — bosc en flames o transatlàntic en plena tempesta —; dels espectacles des-cosits i artificials, dels espectacles sense ànima ni altres preten-sions que donar gust als ulls i a les orelles; el regnat d'una estúpidesa illimitada, que no aconseguien ni de comprensar algunes troballes, realment admirables, de vestuari i de posta en escena.

Els establiments que oferien aquests espectacles s'emplenaven de gom a gom. El públic no n'era l'únic responsable. Els proveïdors astuts d'aquestes revistes havien sabut barrejar els encerts de presentació i coreografia amb vergonyoses nicieses. Sobretot, havien sabut crear una atmosfera de luxe i de facilitat, a la qual el públic — que havia adquirit els seients a preus molt elevats — era especialment sensible.

De cop i volta, el públic que freqüentava els establiments dedicats a la revista va constatar una curiosa innovació en la redacció dels cartells i dels programes. Va veure que hi figurava, en unió dels noms dels autors, el d'un personatge anomenat «*producer*». La veritat és que la confecció d'una revista exigeix facultats d'imaginació i d'enginy poc freqüents. La presentació de conjunts i d'actuacions individuals no és tasca fàcil. Reclama molta experiència i un talent molt particular. La composició dels quadres de gran espectacle exigeix un especialista. Altres coneixedors s'encarregaran, respectivament del diàleg, de les cançons, de la música, dels decorats, del vestuari, de la maquinària, de les llums. Tots aquests ingredients s'han de reunir, combinar-los, orquestrar-los, podríem dir, pel *producer*, conductor de la simfonia, arquitecte de l'edifici, *maître* del complex banquet, i també especialista en la presentació d'aquesta mena d'espectacles. En realitat, aquesta concepció de l'ofici de *producer* no està exempta de grandesa.

Un altre ingredient de les revistes és l'*sketch*. Per tal d'evitar que la successió de quadres de gran espectacle caigui en la monotonia, els creadors de revistes hi han intercalat els *sketchs* o números parlats.

Què són exactament els *sketchs*? *Sketch*, en anglès, significa esbós. Atenent-nos per analogia al significat de la paraula «esbós» en l'art del dibuix, veurem que aquests números parlats de les revistes han d'ésser unes petites escenes tractades amb agilitat, més suggerides que afeixugades de detalls i que es limiten a exposar breument una idea, un contrast, una línia significativa, un moviment fugisser de la vida o de la imaginació.

De l'esbós, l'*sketch* de revista n'ha de posseir el tret subtil, l'inacabat, l'audàcia suggestiva i la simplicitat d'expressió. Pot no ajustar-se rigorosament a les lleis de la lògica i prescindir de la realitat ordinària de les coses. No assistim a la representació d'un drama o d'una comèdia. Per això l'*sketch* pertany pròpiament a la revista. En el teatre és absolutament indispensable un mínim de realitat. El vodevil més roí pretén ésser lògic.

L'*sketch*, per contra, pot desbordar els límits de la possibilitat i s'endinsa decididament en els dominis de la fantasia.

Hem donat a aquesta definició del *music-hall* un espai que pot semblar excessiu, però que no ho és perquè, al nostre parer, la producció escènica de Joan Brossa té una certa relació amb el *music-hall* i, sobre tot, *Concert irregular* i altres peces semblants del nostre dramaturg són autèntics *sketchs* en l'accepció més noble de la paraula, i d'acord amb les qualitats essencials d'aquestes escenes parlades que hem intentat de definir més amunt.

Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa

PERE GIMFERRER

La cohesió interna de la poesia de Joan Brossa — perceptible des del seu recull inicial, *Fogall de sonets* (1943-48) fins a *Avanç i escampall* (1953-59), que clou *Poesia rasa* (la producció posterior del poeta encara és coneguda massa fragmentàriament per a poder parlar-ne d'una manera global — constitueix, com poques vegades s'esdevé en el curs de la nostra història literària, un *corpus* autònom, en constant desenvolupament i transformació: un món poètic propi, tancat i alhora permanentment evolutiu. (I això fins al punt de destruir la retòrica tradicional i, finalment, la paraula mateixa: estic parlant, naturalment, de la més recent etapa de poesia concreta, que, com les anteriors mostres d'allò que podríem anomenar «antipoesia» — tendència desmitificadora iniciada a *Em va fer Joan Brossa* (1953) —, resta una mica en marge del meu propòsit crític actual, que és bàsicament d'establir un primer catàleg d'imatgeria, temes i procediments estilístics, bandejats gairebé totalment per definició, de l'«antipoesia» i, amb més motiu encara, de la poesia concreta.)

Fogall de sonets, llibre-clau de volta de la primera poesia brossiana, constitueix un cas únic dins la nostra literatura i gairebé gosaria dir que un cas límit dins el context de les literatures europees contemporànies. Es tracta d'una aplicació arriscadament literal del principi de l'escriptura automàtica i, alhora, d'un esbós revelador d'alguns dels temes i procediments que seran constants de l'obra brossiana. Efectivament, una de les singularitats d'aquesta obra rau en el fet que, fins i tot quan és més ideològica — és a dir, quan es tracta de poesia realista, directa, àdhuc de combat — no deixa de banda les constants pròpies del període automàtic, que normalment responen a arquetips de l'inconscient col·lectiu o a obsessions molt definides de la personalitat del poeta. La comesa fonamental de la poesia brossiana ha estat, en darrer terme, la superació del cercle viciós que feia de l'avantguardisme i del realisme dues tendències irreconciliables: un Neruda, un Aragon, arraconaven moltes de les seves aportacions estilístiques i temàtiques del període surrealista i retornaven a molts dels procediments de l'estètica

tradicional per a fer poesia realista. Brossa, treballant sota un altre condicionament històric i pertanyent a una altra generació, hi ha vist paradoxalment més clar, o, si més no, ha tingut temps de comprovar com s'esfondraven moltes de les il·lusions que havia despertat el retorn al realisme tradicional, i ha pogut aportar aquesta experiència a la seva poesia més arrelada dins la realitat del nostre país. L'obra d'en Brossa és, doncs, una cruïlla decisiva de l'evolució de la poesia d'avantguarda; la incorporació de l'avantguardisme a una temàtica connexa amb la realitat no hi és cap contradicció de termes. Aquestes notes, que tenen el propòsit d'ésser abans que res un primer sondeig estadístic, voldrien només obrir un camí que en qualsevol cas haurà de completar-se amb altres estudis posteriors sobre altres aspectes lèxics i estilístics de la poesia brossiana.

El primer tema de la poesia d'en Brossa — de fet, el primer tema de qualsevol poeta — és la paraula mateixa. Aquesta preocupació és, en el cas d'en Brossa, tan cabdal que determinarà progressivament el despullament de la seva poesia, concentrada cada cop més sobre la força immediata dels mots quotidians: procés de fascinació per la paraula semblant a la fascinació pel concepte pròpia de la poesia barroca, però que portarà a resultats completament antagònics, principalment deguts a l'evolució ideològica del nostre poeta. Aquesta obsessió per la paraula es traduirà ben aviat en *calembours* i jocs fonètics: un final de vers, a *Fogall de sonets* («La muntanya de l'Orsa», *Poesia rasa*, p. 77), dirà (notem-hi també l'encavallament brusc amb el vers següent):

«Un peix dins el fanal, damunt un munt de
Pedres.»

(He deixat en rodó, com faré cada vegada que calgui isolar-les del context, les paraules del cas.) Més subtilment, a *Romancets del Dragolí* («El capità Matamoros», *Poesia rasa*, p. 114):

«El rei moro de Granada
se l'emporta a l'Empordà.»

I a *Sonets de Caruixa* («Roda de sempre», *Poesia rasa*, p. 140):

«Carbó cabró amb què vaig ser cremat.»

I, encara, a *Catalunya i selva* («El gran niu», *Poesia rasa*, p. 285):

«Carrega avui la tarda; la lleona
té la galleda a la muntanya i pensa
en mar i mare.»

Del joc de paraules passarem ben aviat a la fascinació per la paraula pura, pel mot inventat, sense sentit. Uns quants exemples: a *Romancets del Dragolí* («La sirena de la nit», *Poesia rasa*, p. 97), aquest final sorprenent:

«Badic, badec, llanut, llanat,
banyic, banyec, banyuga, banyut,
camacurt, becaruc, banyuga,
banyega, flairit, flairut.»

Aquestes paraules es mouen encara dins un camp semàntic conegut, per bé que sigui impossible de «traduir-ne» el sentit. Aviat, però, trobarem exemples impossibles d'emparentar amb cap etimologia usual, i encara més inquietants pel fet de contrastar violentament amb un context que no feia esperar aquesta irrupció de mots estranys. Vegem-ne dos exemples característics. L'un també dels *Romancets del Dragolí* («El rellotge de sol», *Poesia rasa*, p. 109):

«Fer giravoltar el paraigua
mai cap bé no pot portar.
Maritunga orinupa,
Maratunga xuripà.»

L'altre, de *Sonets de Caruixa* («Sonet de l'anyell indòcil», *Poesia rasa*, p. 158):

«Que la poma rodona que ha plogut
és puny superior que agafa i mulla
— Fumanya! Ulmut! — la meva solitud.»

Deixant de banda ara la possible implicació lúdica del primer cas, teses les característiques popularistes dels *Romancets del Dragolí*, crec que és important de subratllar que en tots dos casos l'aparició dels mots estranys pren un aire d'invocació i es produeix dins un context de màgia (màgia popular en el primer cas; visió suprareal en el segon). Es tracta, doncs, d'un efecte estilístic que té per objecte estrafer els mots secrets dels conjuraments màgics mitjançant la invenció de paraules. (De fet, aquest procediment era freqüent per a crear un clima de misteri

o d'exotisme dins la poesia romàntica: Víctor Hugo en forneix molts exemples, particularment a *La légende des siècles*.) En el cas d'en Brossa, es tracta de comunicar-nos una visió màgica de la naturalesa, relacionable amb les tradicions populars d'una banda, amb arquetipus de l'inconscient, de l'altra, i amb determinades tradicions místiques — principalment orientals, encara que lliurement elaborades — que hi responen. El món de la màgia popular, de les rondalles o de les supersticions de la pagesia catalana, és sovint molt visible. Així, a *Fogall de sonets*, el tema de la pota de conill («Flama edificada», *Poesia rasa*, p. 48) i, al mateix llibre, el de la camisa posada al revés, que Brossa coneix per la tradició popular:

«La camisa al revés és un encert.»

(«Tro estrellat», *Poesia rasa*, p. 79.) Tornem a trobar aquest tema a *Romancets del Dragolí* («El ventall fresc», *Poesia rasa*, p. 118):

«Dur camises al revés
no ho deurien consentir.»

També típicament popular català, el tema del tretzè vent. Un exemple, de *Sonets de Caruixa* («Primer nocturn», *Poesia rasa*, p. 123):

«La lluna resta fora al vent tretzè.»

I, del mateix llibre («Devorada nebulosa, II», *Poesia rasa*, p. 134):

«Damunt els pics, el tretzè vent més alt.»

Per afinitat, el tema de la tretzena campanada del rellotge, que respon a una vivència molt freqüent (Eliot, a *The waste land*, en forneix una variant):

«Tretzena campanada il·luminada.»

(«Peix floral», a *Catalunya i selva*, *Poesia rasa*, p. 282.)

Dins l'àmbit d'aquesta visió màgica de la naturalesa es mouen tres de les obsessions més característiques de la poesia brossiana: la personificació, o, més exactament, l'animisme; la repetició, i, finalment, la interrelació del món natural i el món dels objectes

de l'*habitat* humà. Pel que fa a la personificació, ja a *Fogall de sonets* («Caldera d'abelles», *Poesia rasa*, p. 45) llegim:

«... La terra és un home i vibra.»

I al mateix llibre («La muntanya de l'Orsa», *Poesia rasa*, p. 77):

«Oh cor! Tot el meu cos és la muntanya!»

Perquè, posseït pels misteris del món natural, el cos mateix del poeta esdevé un objecte màgic. A *Fogall de sonets* («Tro estrellat», *Poesia rasa*, p. 79) llegim:

«Peix de mig cos avall...»

I, al mateix llibre («El nivell i el caos», *Poesia rasa*, p. 84):

«Mig peix i mig persona..»

Però el cos del poeta té totes les formes possibles, recull la saba múltiple de les forces profundes de la naturalesa:

Als nostres cossos, fills de troncs nuosos,
brotin ramatges.»

(«El bosc», *Odes rurals*, *Poesia rasa*, p. 217.) I també es proclama que:

«Si el cos humà no és conductor de llamps,
qualitats tristes toparan en lluita.»

(«Encesa primavera», *Cant de topada i de victòria*, *Poesia rasa*, p. 234), i el poeta es descriu en el termes següents:

«De mig cos en amunt, de mig cos, forma
humana; i en avall, forma de cabra.»

(«Anacreòntica», *El tràngol*, *Poesia rasa*, p. 259.)

Aquesta imatgeria proteica recolza en una visió animista del món, influïda alhora, probablement, per l'evolucionisme i per la mística Zen, que trobem palesament formulada a dos passatges separats per deu anys: el «Sonet del pur estrèpit» (*Sonets de Caruixa*, *Poesia rasa*, p. 165) i el poema «Set d'acció» d'*El pedestal són les sabates* (*Poesia rasa*, p. 377). Al primer poema llegim:

«El vent lluita per ésser flor, la flor
per ésser papalló, el papalló
per ésser peix, el peix per ésser jo,
i jo, l'Arrel de la Creació.»

Més extensament, el segon poema ens dirà:

«Després que flamejà el planeta Terra,
la vida dormitava en un abisme
mig esbossat en filaments de plantes.

Jo ja existia.

»Més tard, curt i petit, ja era un home;
més tard, gran i poblat, sempre ascendia,
i no em puc extingir. Ara em passejo
per Barcelona.»

En contrast amb aquest darrer desenllaç col·loquial, el poeta podrà (dient, de fet, el mateix) escriure a *Interluni (Poesia rasa*, p. 431):

«Torno a aixecar-me i, amb la boca plena,
sóc arbre de mil anys...»

Aquest poeta viu, d'altra banda, immers en una naturalesa animada. Molt sovint sent una vida invisible a l'interior dels objectes inanimats:

«Què piula dins la penya? Tothom jura
que són bramuls de bèsties, però
sento una veu dintre la pedra dura.»

(«El pa clavat», *Fogall de sonets, Poesia rasa*, p. 82.) Aquest tema reapareix a *Romancets del Dragolí* («Versos dedicats a uns mariners que van comprar cavalls», *Poesia rasa*, p. 100):

«Que puc dir que dins les roques
un gall negre sol cantar.»

A *Odes rurals*, llibre, en un cert sentit, de descoberta de la naturalesa, el poeta en sent el misteri, la presència que el sotja:

«Qui riu fort? Qui riu fort per la muntanya?

.
No hi ha ningú. Ningú. Passen les herbes.
Em deies res? Escolto atent. Silenci.»

(«Camperola», *Poesia rasa*, p. 194.)

«Qui al brocal del pou riu amb malícia?»

(«Mata de trèvol», *Poesia rasa*, p. 195.)

I, en un altre cas, amb el procediment de reiteració (la repetició també és típica dels conjurs màgics) molt freqüent en Brossa:

«Donin les flors tebior a les espatlles
de qui amb mirada negra ulla les cases,
— Mirada negra, negra, ulla les cases,
ulla les cases.»

(«La claredat creix», *Poesia rasa*, p. 214.)

(Hem de notar que, en aquest cas, la reiteració fa que es perdi la referència inicial «de qui», i la «mirada negra» esdevengui impersonal, encarnació de forces obscures.)

Aquesta naturalesa animada — crec que caldria veure un ressò de la influència wagneriana dins la poesia de Brossa — pot adquirir també visualitzacions obsessives, que poden recordar la pintura de Magritte (o de Hyeronimus Bosch):

«Al vent del bosc, li pintaré una cara.»

(«Cap al tard», *El tràngol*, *Poesia rasa*, p. 252.)

«El bosc nocturn té cara i no té cara.»

(«Parc de Saint-Cloud», *Poemes de París*, *Poesia rasa*, p. 442.)

Aquesta visió, d'arrel essencialment romàntica, inclou, com a variant important, la correlació i interrelació constant — que reprèn la fórmula de la locomotora dins un bosc exposada per Breton — entre el món natural i els objectes creats per l'home. Trobem, de primer, el tema de la vegetació i el món natural dins una cambra o recinte clos:

«A l'habitació, una gran arbreda.»

(«Ampli finestral», *Fogall de sonets*, *Poesia rasa*, p. 54.)

«Brollen roses al terra de la sala.»

(«El forat de l'àspid», *id. id.*, p. 65.)

«Hi ha una roureda dintre de l'estança.»

(«El filat», *Sonets de Caruixa, Poesia rasa*, p. 141.)

«Plou i fa lluna al dèdal del recinte.»

«Pom flotant», *id. id.*, p. 142; variant que inclou una paràfrasi del popular «plou i fa sol».)

«Onze quadres d'en Ponç a la boscuria.»

(«Força destructora», *id. id.*, p. 155; variant inversa: l'objecte artificial dins el món natural, d'acord amb la fórmula de Breton.)

«Sota l'escala em fou donada arbreda.»

(«Sonet de la molinera no present», *id. id.*, p. 162.)

«Per habitacions, grosses onades.»

(«Per comptes de literatura...», *Cant de topada i de victòria, Poesia rasa*, p. 229.)

«Viatjarem en mobles per una horta.»

(«Catalunya i selva», del llibre del mateix títol, *Poesia rasa*, p. 269.)

«... no ajustarem l'anell
a cap ramatge obscur dins una sala.»

(«Esquerra amb nous braços», *id. id.*, p. 270.)

«Avancen cap al mar sales immenses.»

(«Dibuixat país», *El pedestal són les sabates, Poesia rasa*, p. 415.)

Amb la mateixa naturalitat de la poesia primitiva, podrà fins i tot produir-se una identificació còsmica entre l'objecte domèstic i el món del desconegut:

«Vogant cap a l'armari d'on venim!»

(«La torxa», *Fogall de sonets, Poesia rasa*, p. 68.)

Potser fins i tot podem emparentar amb el passatge anterior un altre del mateix llibre, enigmàtic i ombriu:

«... He tret
la porta de l'armari. Ombreig restant
amaga entre muntanyes el secret.»

(«Destrucció», *id. id.*, p. 87.)

La poesia de Joan Brossa és, encara, *terra incognita*, un continent, un altre món que cal explorar. Potser aquestes primeres notes podran servir d'ajut a qui un dia en repregui l'estudi? La importància d'aquesta obra lírica, fonamental dins la història de la poesia catalana moderna, demanaria que, si més no, haguessin complert aquesta funció en recerca d'alguns temes i procediments centrals al llarg de les pàgines d'un llibre — *Poesia rasa* — que cal considerar un dels llibres bàsics de la nostra literatura de postguerra.

La poesia visual de Joan Brossa. Suscitantador de la segona avantguarda pictòrica

ALEXANDRE CIRICI-PELLICER

Cada vegada es veu més clara la importància de la intervenció de Joan Brossa al camp de la plàstica, per la seva connexió amb els pintors, causa d'una assenyalada influència al damunt d'ells, i per la seva pròpia aportació a la comunicació visual. Les dues coses en el fons en són una de sola, atès que la seva capacitat d'influir als plàstics venia sens dubte no solament del seu poder personal d'irradiació, sinó també del caràcter molt visualitzat de la seva imaginació.

El seu paper prop dels pintors és conegut, però interessa recordar-ne les fites. Fou ell qui connectà abans que tots els altres, entre els joves dels anys quaranta, amb el poeta J. V. Foix, que havia d'ésser el cordó umbilical que permetés a la nova gent nodrir-se dels continguts culturals d'abans de la guerra. Per a Brossa, Foix havia estat la revelació d'unes immenses possibilitats, emparentades amb la metodologia surrealista dels anys trenta, però també amb el rigor dels mots, amb l'estimació a les formes populars d'expressar-se, amb el sentit del *collage* i de la pura constructivitat. Quan Brossa va portar-li el seu jove amic Joan Ponç, la mateixa revelació va reproduir-se.

Aviat Brossa — amb Arnau Puig — seria l'escriptor d'una revista ambiciosa, que giraria al volt de la plàstica i d'una concepció explosiva de la protesta vital, que aixecaria la bandera diabòlica contra el conformisme de l'època. Va ésser la revista *Algol*, editada el 1948, on collaboraven, amb Ponç, el més intens, altres artistes de protesta i d'insult, com Boadella i Jordi Mercadé, abstracte. Brossa havia induït Ponç al món dels climes fascinants, excitants i feridors, que eren l'essència de la seva literatura, on sabia, com un prestidigitador, donar brillantor inusitada als mots més vulgars, i una vida agressiva a les frases quotidianes. El món de Ponç amb la seva iconografia entre llefiscosa i fosforescent, macabra o esotèrica, comunicava amb el món, «de fira», de trampa, de màgia popular, que era el món d'on Brossa pouava els materials.

Aviat, els nous amics, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, descobrien també a través de Brossa aquest món que contrastava tan

radicalment amb el cofoisme de l'estraperlo i de la Sala Parés, i amb la famosa inflació de la pintura comercial.

«*Dau al set*»

Fruit del nou contacte i de la comunitat de visió fou l'aparició, darrera *Algol*, del qual només havia aparegut un número, de la revista *Dau al set*, la tardor del 1948, destinada a ésser no solament el portaveu de la seva posició personal, sinó el vehicle del seu contacte amb els pintors: Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart i Joan Josep Tharrats. La revista fou molt homogènia, i Brossa la va influir molt fins al 1951 i força fins al 1953.

El contacte amb Antoni Tàpies, veritable amiat, ha estat el més profund. De moment va unir-los el comú interès per la música de Wagner i de Brahms, que escoltaven a casa de Tàpies, al carrer de Balmes. Després, l'entrada de Tàpies a l'avantguarda, que Brossa havia captat de Foix. Àgil en prestidigitació, entusiasta del transformisme, dels daus, de les joguines mecàniques, de la màgia de teatre, Brossa va introduir a la pintura del seu amic la temàtica misteriosa d'uns interiors de bambalines, dobles fons, trampes, llums de gresollets i de paelles, capses, objectes tapats amb un drap, i tota una atmosfera d'amenaça, d'imminència, de misteri amagat, de tramoia, on els objectes tenien perfum d'*atrezzo*.

Ja hem dit en un altre lloc que la poesia de Brossa va entrar com un riu tumultuós, o més aviat com una inundació, en la vida de Tàpies. La metodologia de Brossa, que per mecanismes anàlegs als jocs de mans s'acosta a la realitat amb tota la força de la sorpresa, temptà Tàpies.

Un text del 1945, posat al costat d'uns dibuixos de Tàpies, assenyalava la coincidència:

«El silenci és prou per a ocultar a força de regal una cita nocturna. Si curarem inesperadament o descobrirem algun tresor, ho callo.»

A tots dos els impressionava la posició de Sartre, llavors tan fascinant, que al *Dau al set* quedava definida dient que «tria com a tema principal de la seva recerca els actes més simples i més vulgars de la vida quotidiana i, encarant-s'hi, procura de treure'ls totes les transcendències possibles».

Sovint els títols dels quadres de Tàpies, a l'època màgica,

eren posats per Brossa: «Sofar», «El blat dels cofres», «Faraga», «El jardí de Botafocs», «La transformació nocturna d'un lleó en Arromoc», «Mudrc», «L'escarnidor de diademes», «Miratge d'O-seleta», «El rapte de Batafra», «Verdugadu», Quiriquiguinyol», «Natura morta de Sirefala», «Les construccions de Shah Abba», «El dau modern de Versalles», «El dolor de Brunhilda o l'Escamoteig de Wotan».

Quan Tàpies exposà aquestes obres, el 1950, a les Galeries Laietanes, en la seva primera exposició personal, Brossa escrigué i publicà al *Dau al set* el seu profètic *Oracle sobre Tàpies*, on diu, entre altres coses:

«T'aixecaràs dempeus i el nivell no aturaràs... Vet aquí que la gresca cedirà a la ira i un aire desolat atravesarà el so... Ets garfi poderós en arranades terres... tancaràs la porta en ple dia per solitaris indrets ...S'acabaran els orgulls... roques existiran, mutilades: les que foren monumentals carrosses de triomf.»

El text era profètic no sols pel seu sentit, sinó perquè, de fet, sembla comentar no la pintura màgica del Tàpies del 1950, sinó la que faria a partir del 1955.

De Tàpies a Viladecans

Si Brossa collaborà a l'obra de Tàpies, Tàpies ho féu a la de Brossa, del qual ilustrà peces de teatre com *El crim* i poemes com *L'estoig del Xa de Pèrsia* o *L'estrella del Nord*, *Das verfinsteine Blumenbukett*, *Les esquerdes s'omplen* o *L'Oracle*. També féu, el 1961, les decoracions per a la representació d'*Or i sal* per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que dirigia Frederic Roda, al Palau de la Música Catalana, i el 1962 collaborà a l'*Acció Espectacle*, veritable *happening* pensat per Brossa i que dirigí Carlos Lucena. Al llibre *El pa a la barca* del 1963, les vint-i-dues litos i els *collages* de Tàpies acompanyaven el text de Brossa, en un comú clam a la llibertat.

En aquest llibre hi ha un poema que és un veritable programa d'art conceptual. El tema collectiu d'«els ocells», que volen cada vegada més lluny i es desbanden, hi és contraposat al tema solitari de «l'ocell» escrit amb lletres més petites, on diu: «L'ocell canta des del seu món en forma de gàbia».

El 1965 realitzen plegats la *Novella*, llibre fet separatament, però prodigiosament confluent. És una visió de l'home dins la

societat coercitiva, que Tàpies retrata amb dibuixos i grafismes i que Brossa retrata amb una collecció de documents, des de la partida de naixement i les llibretes escolars, fins al carnet de jubilat i la factura de les pompes fúnebres. El 1969 col·laboraren tots dos de nou en un llibre sobre Frègoli. El 1970, en el *Nocturn Matinal*.

Des del 1967 és fàcil de rastrejar l'impacte de Brossa en l'obra d'un altre pintor, aquesta vegada molt més jove: Joan Pere Viladecans, nat el 1948, especialment als seus objectes, entre els quals s'acosten particularment a la poesia brossiana les teles amb sobres, o l'*Escamoteig*, amb radiografia i dos naips.

Teatre i posició conceptual

Més interessant encara que el seu impacte sobre els pintors i el seu paper de fulminant de *Dau al set*, que fou el dispar fundacional de tota la plàstica catalana actual, ens sembla ésser la projecció directa de Brossa a través del propi pensament plàstic, amb concreció material o sense ella.

A la seva obra, des d'abans del *Dau al set*, ja hi trobem elements de plàstica conceptual, definida pels següents termes:

a) La Teoria de les 4 M, del grup N. E. Thing Co. Ltda.

MM mm (VSI) mm MM

que vol dir que Màxim Material, mínim mental, passa, a través de la Informació per Sensibilitat Visual (VSI) fins al mínim material, Màxim Mental.

b) La resposta a la fatiga de les imatges industrialitzades que cada cop ens volten amb més insistència.

c) La concepció de l'art com a crítica de l'art.

d) L'art no és la producció d'objectes, sinó una recerca al nivell pur de la comunicació. L'objecte, en conseqüència, pot arribar a ésser inexistent. Com diu Glusberg, l'obra pot arribar a ésser una situació artística amb el testimoni de diverses forces convergents, la qual no és necessàriament un objecte.

e) L'obra és elusiva, però intensa.

f) Mínima.

g) Pobra.

h) Ritual.

i) Mortal.

j) Fora del circuit comercial i del status museístic.

k) Té la forma més pura en un programa per a un procés.

El món cultural preferit dels seus orígens, el del transformisme i la prestidigitació, de les bambalines i l'*atrezzo*, li forní des del començament el vocabulari i la sintaxi que l'havien de conduir a les formes paradigmàtiques que s'encarnaven en les concrecions verbals de la seva poesia o del seu teatre o en les visuals de l'obra del Tèpies màgic.

Situacions plàstiques i elusió

A l'obra de la primera època, com *Fogall de Sonets* (1943-1948), la situació plàstica amb confluències de forces és ja descrita en termes d'escenografia, amb escamoteig:

«Tots els carrers de barriada extrema
s'amagen entre el boscatge sorgit.»

Els sonets són com descripcions, encara que estiguin tallats per alguna exhortació escadussera. Sovint la descripció pren ja l'estil, que serà tan insistent a la seva obra, de l'acotació de teatre:

«Tot s'illumina d'aigua. S'alç el teló de fons,
l'escena representa el gran mapa d'Europa.
Simis i tramoistes s'adormen pels telons;
travessen els set savis amb l'ombrella ben xopa.»

És tota una tria la de l'home que fa, així, un teatre, sense text, i una escenografia sense pintura.

«Faré ombres xineses...
la fatxa dels pallassos, calbes, nassos...
On el foc representat per una espasa...
Pintat per ambdós costats damunt d'un naip...
L'escotilló s'enfonsa...
Barret que fa invisible branca i soca...
L'escala subterrània tenyida...
L'escala il·luminada a plena lluna...
Miques de flames indiquen claredats...
Viarons pintats...
Per la claror d'una invisible font...
Un ocell viu em desapareix de les mans...
Amb dues estisores faig la dansa...
En una escaleta, a la paret, hi ha un guant...»

Sempre és qüestió de situacions plàstiques, visualitzades, on a tot concepte li cal ésser deduït de relacions topològiques. El repertori hi és de formes d'expressió popular, del circ, dels titelles o del carnaval, pertanyents al món pre-industrial. Hi ha una crítica implícita de l'art dit savi, en aquesta tria. No hi ha objecte visual protagonista. Les condicions explícites determinen un objecte eludit, que només la imaginació del lector podrà construir.

Ombres xineses, de quin objecte? Albes i nassos postissos, sobre quin rostre? Quin foc és representat per l'espasa? Quina figura als dos costats del naip? On va allò que fuig per l'escotilló? Quina branca i soca s'amaguen sota el barret? On mena l'escala subterrània? On la il·luminada? On els viarons? Quina és la font invisible de claror? On va l'ocell que desapareix? Quins dansarins evoquen les tisoires? On mena la clivella i de qui és el guant abandonat?

El material alludit és elemental, pobre, mínim. La situació tallada de la realitat i presentada amb tot un subratllat de misteri, com un ritus. És instantània, com una llambregada. Per naturalesa, fugissera, una imatge mortal. Són imatges escrites, no corpòries, no museables, no comercialitzables. S'assemblen a les descripcions de les acotacions teatrals, que també son imatges incorpòries i marcs sense contingut explícit.

De l'escamoteig al pur inventari

Aquesta múltiple confluència de forces expressades per una situació plàstica es retroba en els altres llibres que segueixen al *Fogall de sonets*, on s'accentuen les incògnites a través del tema de l'escamoteig, tan essencial en Brossa. Al *Dragolí*, escrit el 1948 i publicat en llibret per *Dau al set* el 1950, amb coberta de Joan Ponç, la retrobem fidelment. La poesia sobre l'acte de tirar al foc una rata pinyada comença ja amb una acotació: «Negra contra el balcó, foguera encesa a la nit. En el foc hi ha un bon tió». Pertot hi ha petits espectacles. Al *Molí de vent*, quelcom d'amagat dintre un lloc amagat. Dintre l'armari una serp grossa, embolicada amb un drap negre. Efecte escenogràfic amb engany: «l'ombra fa que el nas sembli una trompa».

A l'evocació d'*El gran Frègoli* hi ha abundants demostracions d'*atrezzo*: ulleres, pipes, corbata, careta fina de seda, llargues patilles, armilles de seda, barret de copa, caputxa, testa

de cartó, totes elles per fer que les coses semblin allò que no són. Hi ha efectes d'escamoteig: «La venjança de la mar, coberta amb roques està... Cullereta a la butxaca... Per dissimular el fanal, ram de flors duia a la mà».

Evoca l'Arlequí a *Qui té pa que es faci sopes*, amb l'efecte de «l'Arlequí, el vestit es muda».

A *Sol de la nit*, encara veiem l'*atrezzo*: «Carota de nas molt llarg entre l'alta herba hi ha».

El llibre té un final conceptual: el fusell carregat amb mercuri, en lloc de plom, que fa ressuscitar el pardal abatut.

Als *Sonets de Caruixa*, escrits el 1949, impresos i publicats al mateix any per João Cabral de Melo, desapareixen els petits escenaris descrits. Les exhortacions, els propòsits, les moralitats, els conjunts, hi prenen importància. L'especte visual queda limitat a la tria dels objectes, la imatge verbal dels quals hi fa de material de construcció. Malgrat tot, la tria és prou significativa: Bous, gafet, camisa, granet d'encens, cafè, fumera, gorra, monedes velles, pedra, foc, anells i braçalets, penjolls, vels, llebres, cossi, petxines, corda, taronges, farina, ocellot, tros de pa, tronc, maça, ramats d'ovelles, gall, peix, castell, desferra, cabellera en garbuix, cavalls, cases velles, viaducte, penyal, pergamí, caixa, cassoles, sembrats, guants, llufes, estufes, barra, cullera, ollam, mosques, mola, banya, falç, figues, estable, molí, antics rellotges, carabassa, cadira, armes, hams, cadenes, bancs de fusta, argolla, pica, manta, xarxa, canya, bótes, rocles, mula, gresol...

Brossa no és pagès. Triar el context d'aquestes coses és una crítica, el refús d'un món, i alhora, l'elogi de l'home produït pel món evocat i el rebuig del produït per l'altre, que és precisament aquell on ell viu.

De l'escamoteig al programa

Em va fer Joan Brossa (1951) correspon amb l'entroncament de la mitologia personal de Brossa, de l'anomenada màgia de cartó i de l'aplegament de materials de cuina, de fira i de fons de taller, amb una intenció lúcida d'actuar sobre la realitat.

El llibre comença amb un petit *happening* teatralitzat, on retrobem l'acotació de teatre.

«Surt un home i es fica dins una gruta.
Travessa una dona i se'n va per la dreta.

Passa, volant, un ocell i se'n va.
Al lluny, se sent xiular un tren.
Són dos quarts de quatre del meu rellotge.
El sol es va enfosquint, i em sembla que tindrem pluja.»

Uns protagonistes. Un ocell, un tren, un rellotge, el cel, l'espectador, en fan l'espai, l'enorme escenari i la sonoritat del cor. Però, de quina acció?

Hi ha un escamoteig que esdevindrà cada vegada més fort a l'obra de Brossa. (El mot ens fa recordar el títol que ell va posar a una pintura de Tàpies de l'època màgica: *L'escamoteig de Wotan*).

És un escamoteig que en gran part és la necessitat tàctica d'amagar les armes per a un combat.

Al llarg del llibre, l'home que esternuda, el cotxe que passa, el botiguer que tira avall la porta de ferro, no són signes de res. «Me'n vaig a dormir. Això és tot.» Però un quadre igualment indiferent, «Toquen hores: són les onze. Passa un guàrdia dalt de cavall», assenyala, sense dir-ne res, allò que només diu el títol: *M'han pres la cartera*. Cal llegir els dos poemes per descobrir-ne l'eix comú en el context humà definit per estímuls. L'estímul dels dos poemes citats, abans de tot, és un so (estímul auditiu, alerta involuntària), l'esternut o les campanades. Després és un moviment (màxim estímul visual), el pas d'un ocell o el pas d'un guàrdia a cavall.

Hi ha una articulació que els dona significació. No em passarà res (*me'n vaig a dormir*) o em passarà (passivament, com a víctima) quelcom (*em mullaré*). Tot ve, doncs, d'un ordre en la presentació de les imatges.

El concepte no és al context audiovisual, sinó en una relació i, encara, no en present, sinó situada al futur.

La contradicció es troba sovint no en el destí, sinó en quelcom que té valor d'espai. En una diferència de punt de vista, encara que estigui doblada d'un reflexe social. Per exemple, «el peix que s'acosta a l'ham, l'emboca», d'una banda, i l'home que diu «tira amunt», de l'altre. O bé en una diferència d'escala com quan a la *Nit* compara les gallàxies amb la petita casa. O bé en quelcom que té valor de temps com quan «davant d'un pi centenari, travessa un noi que té, escassament, setze anys».

En realitat són allò que en termes d'art conceptual anomenaríem programes. A vegades els programes són com receptes, reglaments d'un joc, com al *Joc de l'oca*, normes coreogràfiques

com les del *Ball*, descripcions acurades d'un dispositiu mecànic com al *Parany de dents*, notes de preus com les d'*Unes espardenyas*, o bé ordenances, com les de l'*Ascensor*.

Els mots i les coses

No farem una estadística exhaustiva d'aquests elements visuals. L'acotació teatral primer, després aquests reglaments, aquestes normes, aquestes descripcions de dispositius, notes de preus i ordenances són equivalents visuals de fets humans morals, dramàtics, lírics o històrics, situats en un pla no visual. A l'obra de Brossa ja no hi mancaran. Espigolant, els trobem a cada pas. Al mig de les *Odes Rurals*, de 1951, acotacions tan clares com

«Arriba al centre. Va cap a l'esquerra.
Ensenya el braç. Travessa l'aldeana.
Ombriva, amb grenyes.
Nego amb el cap. M'assec altra vegada.
Somric. Trec uns papers de la butxaca.
Camino donant voltes. Callo. Miro.
Camina lenta...», etc.

Una nova possibilitat dins de la visualitat és encetada a *El tràngol*, del 1952, quan sembla de la paraula «negre» el poema *Penso en una reina en caure la tarda*, i quan, a més, empra el mot quantitativament: escriu «Ardentment. Negre. Negre. Negre. Negra», i a la fi arriba al tractament elusiu del color quan diu «Negre. No. Negre!»

La color i el color són emprats fora de llur condició física. Al *Cant*, del 1954, veiem que «el sol no fa cap ombra», la lluna és una «blanca idea», l'amor és un «color cantaire». En un dels poemes d'aquest llibre, l'*Amor desvetllada*, hi apareix una mena de lletrisme accentuat. Si hi ha pintors que evoquen paisatges escrivint-los amb lletres sobre la tela, Brossa, escriu amb lletres la descripció del propi efecte visual de l'escriptura:

«Hi ha ratlles negres en aquest poema.»

Al poema *Festa*, del 1955, apareix una nova mixtura de visualitat i narració:

«Agafo un full de paper blanc
i, plegant-lo i desplegant-lo,
faig un ocell.

L'ocell em diu...»

Llavors segueix el text narratiu, com si nasqués d'un ésser real fabricat amb paper. A la fi, el poeta afegeix:

«Desfaig l'ocell
i en un paper escric aquest poema.»

En un altre, el *Capvespre*, es fa clar que allí el que apareix com a real és la manipulació visibilitzada i que la part literària, el poema que segueix, és considerat com a imaginari. És com un programa, seguit d'enquesta, amb una resposta.

«Tinc un sac agafat amb la mà dreta.
Fico la mà esquerra a la boca del sac.
Al sac no hi ha res.
La roba és negra.
Deixo el sac a les vostres mans.
Imagino, aïllat,
suspès al mig
d'un escenari,
un bust vivent
que representi
Sòcrates.»

Aquest donar la paraula als lectors quan el poeta els deixa el sac a les mans, prefigura la transmutació dels espectadors en personatges al gran *happening* d'*El teatre*, dintre d'*El pedestal són les sabates*, del 1955, quan diu:

«Aquests caps empolsats dels personatges
recorden els del públic»,

sense oblidar que els actors són a la vida real com els personatges, perquè

«amplia el fingiment de l'escenari
la vida pròpia»,

amb la qual cosa desapareix no sols la frontera entre espectadors i personatge, sinó també la frontera entre personatge i actor.

Hi ha una progressiva desaparició de les situacions visuals als poemes dels darrers anys cinquanta.

Del programa al poema visual

Si seguim la pista del teatre primer de Brossa hi trobem encara més el paper decisiu de la visibilitat en relació amb la

part de text que fa paper de text. N'és bon exemple la segona de les dues escenes d'*El crim*, del 1945, publicat al *Dau al set* el 1948, on hi ha quatre línies descrivint l'àmbit, una línia sencera descrivint els moviments de la cambrera i el text per a recitar està format només per set paraules d'una proposició, el verb de la qual és precisament el verb «veure». Als *Nocturns encontres*, del 1947, estrenat a l'Olimpo el 1951, les dues primeres rèpliques de l'HOMME 1, de la DONA, no són sinó descripcions de situacions visuals.

Al *Dau al set* del gener-febrer de 1950, Brossa ens dóna pures peces d'art conceptual tal com és entès ara, als anys setantes. Són programes per a una participació, orientats cap a situacions visuals precises. Varen ésser escrits el març del 1945 i són presentats amb dibuixos de Tàpies. N'hi ha tres. El més concís és *Das Verfinsterne Blumenbukett*:

«L'espectador contempla una taca de tinta en un full de paper blanc, fent sonar una flauta de canya, sense produir variacions de to.»

El setembre del 1948 planifica una acció amb inflables, amb elements de «minimal» i d'«obra oberta».

«Els globus volen sense direcció fixa.
Aixecaré un globus gegant.
La millor travessia que s'hagi fet amb globus,
en un concurs de globus lliures.»

I a la mateixa *Oda a Louis Armstrong* prefigurava les formes per a la participació, com les que realitzarà més tard Moisès Villèlia.

«Moc una peça endavant.
El contrari en juga una de seva.»

Al número d'abril del 1950 hi ha dos elements nous molt significatius. Un d'ells ultrapassa l'*earth art* i és una mena de programació còsmica fornida per la simple descripció del cel de nit, un dia determinat, amb les constel·lacions principals. L'altre és un «poema visual» a dos temps. Uns elements no escriptuals, purament visuals, s'hi barregen amb els mots. Una cartolina és folrada de verd per un costat. De vermell, per l'altre. A tots dos costats hi ha impresa la llista:

garsa
guatlla

mussol
merla
verdum
passarell
puput
pardal
voltor

Al costat verd, el poeta ha barrat amb tinta el mot «merla». Al costat vermell, el mot «pardal».

La consciència de la nova problemàtica del poema visual li féu reivindicar poemes visuals anteriors com el d'un vell boix que reproduïa al *Dau al set* del desembre de 1952, amb una d'aquelles cares dobles que del dret són un home barbat i del revés una senyora amb alt pentinat. El text diu:

«Així potser et causi espant,
però si al revés em gires,
és molt faient mon semblant.
El que era barbat ferreny,
gentil dama s'ha tornat
així que l'has capgirat.»

Llenguatge visualitzat

Al teatre de Brossa en general hi ha abundor de frases que no són ni descripcions, sinó simples aparicions de fets casuals en forma d'enumeracions sense verb, per tant sense cap mena d'acció. Tota acció vinculada a aquestes icones cal que l'espectador la pensi pel seu compte.

De vegades són receptes, veritables programes, com quan Amant, a *Gran Guinyol*, diu:

«La peça A forma el casc en forma de corona. S'enganxaran dues plomes, indicades endarrera, a cada banda del cap. Al darrera deixa penjar un vel de paper de seda.»

O quan fa tot un repertori de banderes possibles.

Adhuc quan són actes els que es descriuen, ho són només pels objectes visuals, sense esment de les intencions, com en un Robbe Grillet *avant-la letre*. Per exemple a *Aquí el bosc* és explicada l'acció dels bombers en un incendi, dient:

«Dos bombers s'estaven a la dreta i un altre a l'esquerra, obrien les portes i les finestres. Havien fet el mateix abans.»

Dóna la sensació que, com Meyerhold, vol emprar una «convenció conscient» per a despullar la comunicació de tota emotivitat i deixar que la realitat sigui suscitada d'una manera més pura, que podríem comparar amb la produïda per la «distanciació» de Brecht.

Lògicament s'interessa pel llenguatge dels jugadors de cartes, que no té verbs, com a *La jugada*, i que no pot tenir denotacions morals com el llenguatge amb verbs, encara que pugui conservar-ne les connotacions :

- Per dues i per tres.
- Bola i rei.
- Una.
- Corona!
- Tot.
- Una carta.
- Cinquanta.
- Ui!
- De primera.
- El guany...
- Una.
- I tu?
- Quatre...

El punt més alt d'aquest llenguatge l'expressa abundantament amb formes visuals, sense verb, a l'emotiu diàleg d'amor de la Xarxa, on els enamorats es diuen :

- Sol d'abril.
- Hores bessones.
- Nosaltres.
- Roc i flor.
- Sol i foc.
- Ram i mar.
- Ben a la vora. Bri per bri.
- Mans tremoloses.
- Ben net.
- De nou.
- Riu i...
- Cada matí.
- Formes.
- Ben clar.
- Lent pas.
- Sol meu.

i moltes altres coses.

Intercanvis

Als *Poemes Civils*, publicats el 1961, ha afinat les possibilitats del poema visual encara que el faci només amb paraules, quan suggereix l'intercanvi entre objectes i mots:

«TAULA
(No em refereixo al nom,
sinó a allò que designa.)
TAULA
(No em refereixo a allò
que designa, sinó al nom.)»

o bé quan fa la descripció d'unes instruccions de sastre, expressades en centímetres, o dóna la recepta per a traçar una ratlla des del bec fins a la pota esquerra sobre el dibuix d'un ocell. Habitacions, coses, jardins, hi són dites en termes visuals, però allò més interessant són els jocs amb sortides diferents, en els quals l'acció dels mots és tractada com si fos un objecte. Com «si només en resta un, la cinta cau a la segona paraula. Si en resten dos, serà un aguller de plata. Si en resten tres...» Aquesta confusió deliberada és la que li fa dir: «Mou aquest poema un filferro amagat als versos». Aquesta vegada un objecte és tractat com si fos un fet verbal. El model perfecte d'un programa conceptual és el poema «Tro»:

«En sentir-lo,
trec el rellotge i espero
que brilli un altre llampec.»

Només hi ha visualització. El concepte de càlcul i de temps es produeix a la ment del lector.

Així fabrica un doble fons, però quan diu

«Aquest poema té doble fons»,

ja ens torna a esbullar la troca amb una ambivalència entre fets verbals i fets visuals, que retrobem moltes vegades, com quan diu: «El pla d'aquest poema està situat en un nivell més baix.»

Més enllà, arriba a tractar ja no els mots, sinó els conceptes mateixos, com a coses visibles.

«Entra *amistat* per l'esquerra
i se'n va per la dreta.
Entra *felicitat* amb nas de cera
per la dreta i surt per l'esquerra.»

Hi ha un diàleg entre conceptes i un objecte quan després de donar-nos la nota del restaurant, amb els preus, conceptes, la segona estrofa diu:

«La cartera.»

Altres conceptes de segon grau, l'acte de pagar, el deure de pagar, la valoració de car, barat o absurd, es formen només al cap del lector.

Els mots són les coses

Adhuc cerca, de vegades, que no resti més que la pura visibilitat immediata de les lletres del text i la totalitat dels conceptes escaiguts en contemplar, com quan diu:

«Molt diré
callant en aquest poema.
Que el silenci se'n dugui les paraules
a la profunditat.»

Cada vegada és més explícita la seva manera d'actuar ben definida al preludi d'*El Saltamartí*, del 1969, que diu:

«Aquests versos, com
una partitura, no són més
que un conjunt de signes per a
desxifrar. El lector del poema
és un executant.»

Des del primer moment es fa, doncs, present la pura materialitat visual dels mots escrits:

«Aquí el
títol del llibre s'aixeca
com un teló.»

Certament hi diu coses com «el títol és format amb la lletra inicial dels tres primers versos», o bé:

«Aquest vers és el present.
El vers que acaben de llegir ja és el passat.»

La situació amb mots pot tenir un paper pictòric, com quan un poema diu, a dalt de tot, «el capell», i a baix, «les sabates», un altre diu, a dalt de tot, «Ninot», i a baix «El poble».

Conceptes molt complexos, de qualitats i de relacions entre qualitats d'una mena i entre qualitats i relacions de qualitats de dues menes, com també entre variacions semàntiques, neixen dels poemes paral·lels:

Natural	Llebeig
Torrefacte	Migjorn
Corrent	Mestral
Superior	Tramuntana
Molinets de cafè	Molí de vent

Un cúmul d'idees sobre tecnologia, ecologia, pedagogia, sociologia neix de la contemplació de cinc objectes diferents:

Xurriaques de carreter
Xurriaques de tralla plana
Xurriaques de rodones
Xurriaques de quadrades
Palmeta

Alguns dels poemes d'*El Saltamartí* són ja purament visuals, sense mots, com *Laberint*, *Teatre*, *Billar*, *Lleteria* o *Il·lusió òptica*.

L'obra plàstica de Brossa

En el domini de la plena poesia visual cal recordar que el desembre del 1956, als aparadors de Gales, al costat de la porta ondulada i el violí empolsegat de Tàpies, les cadires enfonsades de Cuixart i la foto de barraques amb Sagrat Cor, de Pomés, Brossa va construir un aparador amb un gros paraigua blau, de pagès, invertit, i tot de figures de pessebre a dintre, presidides per la figura tradicional del «caganer».

El 1970 publica el seu primer llibre de poesia concreta, *Quadern de poemes*, editat per Ariel, sota la direcció de Pedreira, i amb portada de Tàpies que contenia deu peces.

El desembre del mateix 1970, per encàrrec de *Saltar i parar*, que dirigeix Montserrat Ester, va publicar el llibre de poesia visual titulat *Poemes per a una oda*, amb vint-i-tres poemes.

El concepte de cada poema es desprèn d'una dialèctica interior. És el lector qui l'ha de pensar. Com a espectador hi veurà el conflicte entre la A gran i rígida i la A petita i plegada que fa pensar en una frase de Chaplin que Brossa cita a *Festa* i que diu: «No m'agrada l'elefant, és massa gran i massa servil».

La *L*, mal feta. La *i*, petita, amb el pic gran, i la *i* gran, amb el pic petit. La *e* que tapa una *c*. La relació O/O, l'objectivització de les dues O, que fan unes ulleres, etc. Aquesta objectivització del text farà arribar a fer passar un text per un embut.

També hi veurà conceptes que ja no neixen de dos pols, sinó d'una polivalència, com el Viatge suggerit per les possibilitats del cavall d'escacs posat al tauler.

D'una manera més subtil el concepte no sols és deduït del mot, sinó que per un *feed-back* el modifica, com passa al mot «llibertat», on les lletres van cadascuna pel seu costat, lluny del veïnatge que les faria fàcilment llegebles.

El poema final, titulat *Oda*, és un full de calendari corresponent al mes de juliol del 1936, imatge radicalíssimament polivalent.

El 23 de gener del 1971 va inaugurar, a Lleida, a la Petita Galeria que dirigeix Magre, amb Josep Iglesias del Marquet i Guillem Viladot, la que Francesc Vicens podia anomenar, a la presentació, la primera exposició de poesia concreta del país. En seguien d'altres, al Principat i a Mallorca.

Segons la definició de la *Concrete Poetry*, que explora Benn a l'antologia publicada a Londres el 1967, aquestes obres obeeixen a la conjunció d'elements fonètics i visuals, l'ús d'elements tipogràfics, unitaris o seriatos, el de símbols de diferents codis de comunicació, la valoració òptica del símbol semàntic, el valor de l'espai on el signe és posat, i la integració de fotografies, esquemes i gravats.

De les obres de Brossa era significatiu el *Poema de l'alliberament*, format per una quadrícula i la inicial A fora de la quadrícula.

El mateix 1971 projectà dos poemes visuals per a ésser impresos a les bosses per a llibres de la llibreria Cinc d'Oros, de Barcelona, que representa Bardonaba. Un era un poema titulat *Espanya*, amb un naip de l'anomenada baralla espanyola, que conté vuit copes. L'altre porta el títol *Lletra doblegada*, i realment amb la construcció de la bossa la A impresa hi és doblegada.

L'obra corpòria

L'any 1971 hem pogut veure el desenvolupament de l'obra corpòria de Brossa, de la qual el paraigua amb el «caganer», de Gales, del 1956, era un avant-tast.

Cal observar que per a ell la forma de presentació, el ritus, agafa tanta importància com el treball material mateix. L'enjòlit creat per les capses que contenen els objectes, el misteri, l'expectació de l'anada i vinguda posant cada objecte sobre la taula, la manera de posar-lo i el número final, com de revista, de la presentació múltiple, pertanyen al seu món de prestidigitador.

Vaig assistir a una cerimònia d'aquesta mena, a casa de Tàpies, en presència de Sir Roland Panrose i Julie Lawson, d'una eficàcia expressiva molt considerable.

Eren objectes d'art pobre, riquíssims de connotacions i que tats plegats definien una atmosfera coherent.

Hi havia l'encenedor peladits — el més popular encenedor, emprat pel personatge — on una llarga serpentina enroscada substituïa la llarga metxa tradicional.

La capsa de llauna, rodona, per a tabac de pipa, que en destapar-la veïem plena de confetti.

La capsa de llumins socarrimada.

La pipa amb el netejador que en surt pel forat de xuclar.

La tira de cortina d'espart acabada amb un ham.

El llibre de poemes, enquadernat en tela, amb titulars, amb totes les pàgines en blanc.

Un fragment de partitura tallat en forma de tira i enganxat pels extrems, de manera que forma una anella, i la seva melodia es converteix en un sense fi.

La pastilla de sabó amb una empremta digital.

La plantilla de sabata amb el mot «camí» escrit.

L'agulla d'estendre la roba, desballestada, que ja no pot agafar, amb el títol «llibertat» escrit.

Un punt sobre una A.

El porró de vidre amb uns daus a dintre.

El tap de cervesa «Estrella Daurada» amb el suro de la part de dins retallat en forma de lluna.

El tap d'ampolla de licor amb una espina d'arengada que li penja per dessota.

Les ulleres trencades, amb els vidres molt bruts, entelats.

Un examen d'aquests objectes fet en conjunt els identifica amb una tonalitat morta de coses velles, com la que solen tenir les parades dels encants i que expressa per ella sola la pobresa i la tristesa humanes que la ciutat industrial segrega com un subproducte. Si de la tonalitat passem a observar els objectes per separat hi veïem la biografia de la majoria anònima.

Els estris de fumar que no se separen dels homes. La cortina de la botiga del barri, que cada dia toquen les dones. La pastilla de sabó, l'agulla d'estendre, el porró, el tap de cervesa, les ulleres...

Quan anem a veure les relacions internes hi veurem néixer els signes d'unes articulacions.

Alguns objectes, des d'aquest punt de vista, obeeixen al clàssic esquema de saviesa popular, del «regador regat», imatge d'un latent i possiblement impotent desig de justícia.

És el cas de la capsa de llumins socarrimada.

És el cas de la pastilla de sabó embrutada.

D'altres alludeixen l'estructura de les opinions de Brossa sobre teatre amb el personatge que copia el públic i amb l'actor que no difereix del personatge, d'on resulta que les perruques i els nassos postissos són la realitat social. La substitució d'actituds reals per atributs de fira hi respon.

És el cas del peladits amb una serpentina per metxa.

És el cas dels confetti en lloc de tabac de pipa.

D'altres obeeixen a la idea popular del fat, definida pel proverbi de «Déu dóna faves a qui no té queixals», que expressa la presència constant, a la vida proletària, de realitats que serveixen precisament per al contrari d'allò perquè haurien de servir.

És el cas de les ulleres entelades.

És el cas de la pipa obstruïda pel seu netejador.

Hi ha l'allusió a quelcom que és encara un grau més fort, a l'engany i la trampa deliberats.

És el cas de la tira de cortina feta per a deixar passar, però que duu un ham per enganxar.

És el cas del tap de licor que té l'espina d'arengada a sota.

Hi ha la consciència que, en un món on tot és fet al servei d'una altra gent que no és la gent corrent, els mots i les coses ens fan nosa i només a través del silenci i del no-res l'home pot trobar-se lliure.

És el cas del llibre de poemes en blanc.

Hi ha l'excitació a la lluita, a la destrucció de les estructures.

És el cas de l'agulla d'estendre, desballestada, que ja no podrà agafar més, amb el mot «llibertat» escrit a l'esquena.

Hi ha la manipulació dels llenguatges. L'intercanvi entre significant i significat, entre materialitat i lectura, tan freqüent al *Saltamartí*.

És el cas de la melodia que es fa sense fi perquè han enganxat els extrems del pentagrama.

És el cas de la forma impossible de la A amb el punt de la i, del punt de la i amb la A.

És el cas de la plantilla de sabata on el camí hi és en forma de mot escrit.

Hi ha, per últim, la manca d'esperança dels pobres en la vida real, que els fa confiar en les coses desconegudes. En l'atzar o en els astres.

És el cas dels daus dintre el porró, signes de sort que actuen com un vi embriagador per als sommiadors que quinieles.

És el cas del tap de cervesa — altra vegada la beguda barata, però entusiàstica — on l'estrella d'or i la lluna fan oblidar la pobresa del món immediat per a somniar en un lloc net, clar, lluminós i sense injustícia.

Relació de l'obra dramàtica de Joan Brossa

- 1944 El cop desert.
1945 Quiriquibú.
El crim.
1947 La barba de cordills.
El capità.
Nocturns encontres.
Senzilla anècdota de novella.
El llop és símbol...
Sord-mut.
Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon.
Esquerdes, parracs, enderrocs, esberlant la figura.
1948 La mare màscara.
Les plomes encolades.
Parafaragamus.
Els assistents en fila índia...
1950 Missal de Caragat.
Farsa com si els espectadors observessin l'escenari a vista d'ocell.
1951 Cortina de muralles.
1952 Muntanya humana.
La pregunta perduda.
La sorra i l'acadèmia.
1953 El camí.
El ventríloc.
La xarxa.
El torrer.
La jugada.
1948-54 Normes de mascarada (ballets).
1952-55 Riu avall.
1955 Al comte Arnau.
1956 La sal i el drac.
Aquí al bosc.
Pastoral dins una alcova.
1957 Objectiu principal.
El sabater.
L'anell sota el guant.

- El rellotger.
 El mes d'abril.
 Gran guinyol.
 El cavall blanc.
 El ganxo.
 Festa de la lluna plena.
 Tríptic.
 1958 Diada de vent.
 El circ dels galls.
 La mina desapareguda.
 El bell lloc.
 El beneficis de la nació.
 Mala estrella.
 Repartiment de la vida.
 1944-59 Ja hi tinc un peu!
 1959 La careta colgada.
 Or i sal.
 També.
 La copa del sol.
 El cap violent.
 1960 Olga sola.
 1961 Plena de pena.
 El dia del profeta.
 1945-62 Teatre de carrer.
 Caça de raça.
 1947-62 Postteatre (Accions espectacles).
 1962 Collar de cranis.
 La llenya viva.
 Cavall al fons.
 El sol amb cara.
 El saltamartí.
 1963 El sarau.
 El temps escènic.
 Calç i rajoles.
 1944-64 El gran Fracaroli.
 1947-64 Fi de nocturn.
 Els quatre elements (Opereta sense música).
 1964 Quart minvant o els nassos històrics.
 Viatges Barcarola.
 Troupe.
 Diumenge.
 La son del gall.

- Únicament.
 L'emplaçament del rellotge.
- 1965 No era ara.
 Xeix, o tres actes de comèdia.
 Al Canigó ja no hi ha àguiles.
- 1965-66 Fregolismes (30 monòlegs de transformació:
 L'entrellat del jardí.
 Quiriquigall.
 Sarpònia.
 Pas d'acció.
 El bolet de la terra.
 Carnaval.
 La gola del drac.
 El déu del tant per cent.
 Museo Miró.
 Novella.
 El viatge.
 La tercera orella.
 L'estació de calinòpia.
 La porta oberta.
 L'últim coet.
 El pescador.
 El bufarut.
 Beabà.
 Presèpius.
 Clar d'estels.
 L'avaria.
 Dragolí.
 Nocturn del geperuts.
 L'as d'oros. (Adap. d'un conte de Conan
 Doyle.)
 Tricuspis.
 La xausa negra.
 Les aus. (Adap. d'Aristòfanes.)
 Rifada al balneari de Canopus.
 Pim-pam-pum.
 Rapsòdia de músic-hall.
- 1966-67 «Strip-tease» i teatre irregular.
 1964-68 Accions musicals.

J. C.

Handwritten text in pencil, including the words "JOAN BROSSA" and "BIR".

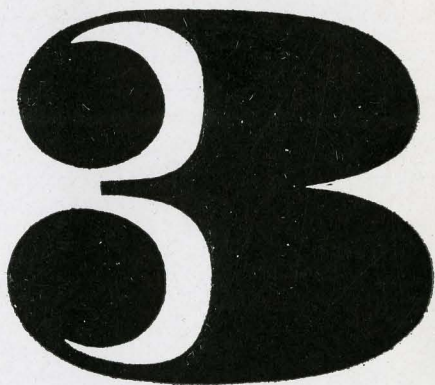


5
fajies

1972 Feb

Reproducció d'un original d'Antoni Tàpies dedicat a Joan Brossa.

TEXTOS





JOAN BROSSA

EL GRAN FRACAROLI

Espectacle en dues parts

PERSONATGES

FRACAROLI, primer actor polifacètic, transformista, ventríloc, prestidi- gitador, mim i ombrista.	CLOWN. HOME 1, UN OPERADOR. HOME 2, UN ALTRE.
MASCARONA, NOIA DISFRESSADA.	HOME 3, PERSONATGE ALT.
URNULFUS.	HOME 4, CLOWN DE LA MANDOLINA.
AUGUST.	DOS VAILETS.

PROGRAMA

Primera part. — 1, Música per l'orquestra. — 2, Prestidigitació: I, Les cartes. II, Els tres mocadors. III, El barret de copa. IV, El metre. V, El dau. VI, El paraigua. VII, Les paperines. VIII, El nus. IX, La copa. X, El cristall travessat. XI, Metamorfosi. XII, El rellotge. — 3, Entrada de pallassos. — 4, Tres escenas de ventriloquia.

Segona part. — 1, Música per l'orquestra. — 2, Ombres xineses. — 3, *L'esfinx o una visita al gabinet d'un hàbil modelador de cera.* — 4, *La invasió desfeta*, pantomima amb set personatges i quinze transformacions. — 5, *Obsequis fingits*, comèdia musical en un acte amb sis personatges i tretze transformacions. — 6, *Barbafeca*, monòleg.

PRIMERA PART

PRESTIDIGITACIÓ

Música. S'aixeca el teló. Cortina decorativa de tons vermellors on es destaca escrit amb lletres de fantasia «El Gran Fracaroli». S'obre la cortina. Fons negre. Distribuïts per l'escenari, vetlladors amb els estris útils per a la sessió. Al fons, cap a l'esquerra, l'AJUDANT, d'esquena. Va amb lliurea. Acaba la música i entra per la dreta FRACAROLI. Vesteix de frac amb pantalons de vellut ajustats fins a genoll.

I

LES CARTES

FRACAROLI (*es posa un nas de cartó i un copalta. Amb la mà esquerra, vista de dors, sosté un joc de cartes, la mà dreta ve a introduir-se al frac*): Els ulls tenen simpatia per la lluna.

(*Tomba la mà esquerra per mostrar-la buida, mentre amb la dreta retira de sota el frac un ventall de cartes.*) Les rego cada dijous. (*Tenint les cartes entre les mans, amb les figures de cara, bufa suaument damunt la primera.*) Bufem una altra vegada; tenim el futur al davant. Així... (*Torna a bufar. Acompanyat d'un moviment d'oscil·lació de dalt a baix. El públic percep el canvi sobtat de la carta vista. Ho repeteix unes quantes vegades. Finalment a l'AJUDANT.*) No portaves res a les mans?

AJUDANT (*tombant-se de cara*): Aquest plomall. (*Mostra un plomall vermell. El deixa damunt un veïllador i resta immòbil. FRACAROLI es treu el copalta i el nas de cartó.*)

II

ELS TRES MOCADORS

FRACAROLI (*lliga dos mocadors grocs de seda per una punta*): Encara que se'n vegi el cap, us asseguro que un colom n'ha salvat la vida. (*Posa els mocadors en una copa de vidre. Pren un mocador morat i se'l guarda a la mà esquerra; amb la dreta hi passa per davant un ventall xinès que mou amb suavitat.*) Al sostre d'una casa no habitada els maons pintats vermellosos o brunyits amb cera brillen com miralls. (*Obre la mà esquerra per mostrar-la buida. Pren els mocadors que havia deixat a la copa: el mocador morat es troba lligat al mig dels altres dos.*) Però jo prefereixo de fregar un cavall negre amb aigua.

AJUDANT (*duent-se'n copa i mocadors per l'esquerra*): Amb unes tisores els donaré forma de papallona.

III

EL BARRET DE COPA

FRACAROLI: Senyores i senyors: seria llarga la llista dels turments que els xinesos han inventat. La gàbia és una caixa quadrada, a la part alta de la qual hi ha un forat prou ample per a deixar passar el coll de la víctima, que d'aquesta manera resta suspensa i sofreix els turments d'una estrangulació lenta. El cep es compon de dues peces de fusta amb una obertura al centre fixades a terra o lligades en un pilar que empresonen els peus per damunt dels turmells. Podria relatar-vos cinquanta mil històries sagnants,

per exemple, aquella dona a la qual van treure les entranyes, i aquella altra que va ser partida en dues, dels llocs a la nuca, mentre el mandari presenciava l'escena en un setial d'honor... (*Treu rams de flors del barret de copa, que té de boca enlaire.*)

IV

EL METRE

Música. FRACAROLI agafa un metre plegable de fuster i, plegant-lo o desplegant-lo, fa un seguit de figures: un gos, una oca, una llebre, una serp, un peix, una cigonya, un camell, una girafa, un cangur, etc.

V

EL DAU

FRACAROLI: La calamitat és molt antiga. Senyors: porto l'ull d'un ocell embolicat amb un tros de paper. (*De la butxaca esquerra de l'armilla en treu un dau negre amb els punts blancs i se'l torna a desar.*) El que és jo, m'he donat un cop de martell al dit gros. (*En mostra un el doble de gros a la butxaca dreta dels pantalons.*) I és que les pedres tenen a l'interior una altra pedra que sona com un cascavell. (*Un dau diminut a la butxaca dreta de l'armilla.*) Però jo no vull cansar més el vostre esperit; us en dono paraula. (*Se'n treu un d'enorme de la butxaca interior del frac.*) És de doldre que no hi hagi àguiles!

VI

EL PARAIGUA

Entra per l'esquerra l'AJUDANT amb un paraigua al braç i es queda immòbil al costat de FRACAROLI, que es posa uns guants blancs; dóna corda a un gramòfon antic que hi ha damunt un vetllador, hi posa una placa i l'engega. Al compàs d'un cake-walk pren entre les mans una pilota de roba de colors i la canvia en una boda de fusta vermella, mentre l'AJUDANT fica la mà al paraigua i en

treu confetti i serpentines. L'AJUDANT se'n torna sense el paraigua. FRACAROLI es treu els guants i para el gramòfon.

VII

LES PAPERINES

- FRACAROLI (*obre el paraigua*): Pel dia, la nit fuig. Si aguantava verticalment una falç, la faria pendular de punta avall. (*Reapareix l'AJUDANT fumant una cigarreta.*) Ara fumes, Urnulfus? (*Li fren la cigarreta.*)
- AJUDANT: No podia pas deixar la cigarreta a la butxaca del davantal.
- FRACAROLI (*deixa el paraigua obert a terra amb la punta de cara al públic*): Home, te la podies haver deixada encesa entre els ossos.
- AJUDANT (*mira el paraigua*): És un mort o bé un diable?
- FRACAROLI: Desprenia una olor forta de rom, i jo vaig fer un gest d'estranyera. (*Fuma.*)
- AJUDANT: Tinc un guant amagat a la mà dreta. (*Aixeca la mà tancada. FRACAROLI li dispara un tret amb un revòlver. L'AJUDANT es tomba i se'n va per la dreta, fons. Porta un as de cor enganxat a l'esquena. Poc després entrarà per l'esquerra i restarà immòbil.*)
- FRACAROLI: Senyores i senyors: algú de vosaltres em podria deixar un mocador? No us el tornaré cremat; el deixaré tan pacífic com una ovella. Gràcies!... Així veureu que aquest no està preparat com els altres. (*Estén el mocador damunt la mà esquerra i dona pipades a la cigarreta per demostrar que està ben encesa.*) De què es tracta? Continuo. Una paperina verda i una de groga s'ensenyen completament buides. (*Tira la cigarreta fumejant en un clot que ha fet amb els dits al mig del mocador.*) Posem un mocador verd a la paperina verda i un mocador groc a la paperina groga. (*Fica un moment el polze al clot per enfonsar-lo més.*) Poc després, de la paperina verda en surt el mocador groc i de la paperina groga en surt el mocador verd. Només cal de tirar-hi sorra al damunt. (*Fa acció de tirar-ne un grapat que simula trure's de la butxaca.*) Arri, cavall! (*Ensenya el mocador buit: la cigarreta ha desaparegut.*) Jo prefereixo les coses així. (*Torna el mocador a l'espectador.*) Gràcies! No em crideu, oi? (*Havent saludat, agafa una agulla de fer mitja i la clava al paraigua obert que ha deixat a terra.*)
- AJUDANT: L'estàtua goteja. (*Se'n torna.*)

VIII

EL NUS

FRACAROLI (*fa un nus al mig d'un xal verd que aguanta per una punta; amb l'altra mà fa acció de tirar-hi pols*): Si posàveu al sol el pols d'aquesta composició serien aparentment blaus. (*El nus es desfà tot sol d'una manera inexplicable.*)

IX

LA COPA

FRACAROLI: No volgueu aixecar mai les puntes d'una cortina. El tres no és pas l'únic número que hi ha. Deixeu que les preguntes es multipliquin i no us sàpiga gens de greu d'haber-vos despertat. (*Per la dreta entra una noia, en vestit de nit blanc, que porta una safata amb una copa, un plat de vidre i un drap blanc.*) Res a les mans. Res a les butxaques. Res enlloc. Preneu-ne bona nota. El creixement d'una barba és inaccessible a la vista. (*Mostra al públic la copa buida y el plat.*) Em sembla que tot això ja està ben ensenyat. (*Posa el plat damunt la copa; els cobreix amb el drap i tot plegat ho deixa damunt un vetllador.*) Així. Mascarona, concentra l'atenció i recita mentalment les lletres de l'abecedari. (*La noia ho fa, immòbil, de cara al públic.*) Ja està, oi, Mascarona? Mira. (*Retira el drap i mostra la copa plena de fum que se'n desprèn. La noia ho posa tot a la safata i se'n torna.*)

X

EL CRISTALL TRAVESSAT

FRACAROLI (*encén una espelma pasada en un canelobre, deixa la capsa de llumins i fregant les mans l'una contra l'altra en treu un mocador vermell que posa damunt un vetllador, apaga l'espelma, l'embolica amb un full de diari i la dóna a aguantar a l'AJUDANT, que té a l'esquerra*):

¿Qué passarà en realitat encara
si, en tren de picardies, el meu rem
no mereix prou, tenint jo el foc de cara,
l'atenció de la pausa que fem?

Doncs això: que veurem la lluna rara
vegada al ple. La lluna! Ens delatem,
sí, nosaltres mateixos per la tara
del nostre entusiasme. ¿Com sabrem,
senyors, el que serà o el que és i el que era
si a cada casa hi ha un amagatall
i se'ns en van les coses en fumera?
Haurem, senyors, de travessar el cristall
i fer avançar o retardar l'esfera
que indica l'hora, i fer servir el ventall.

*(Comprimeix el mocador. El guarda a la mà dreta
i amb l'esquerra li fa vent amb el ventall xinès. Ensenya
la mà dreta buida. Estripa el paquet que aguanta l'A-
JUDANT i, en lloc de l'espelma, apareix el mocador. Fi-
nalment es treu l'espelma encesa de la butxana interior
del frac.)*

XI

METAMORFOSI

*Música. Servint-se d'un tros de feltre rodó, ample i
flexible, amb un forat al mig, de la mida del cap. FRA-
CAROLI obté un seguit de barrets diversos que es posa
i treu tot manipulant el feltre. En fa d'escocès, de turc,
de xinès, de Napoleó, de clown, de mosqueter, de pes-
cador, de persa, un casquet de militar, una gorra, etc.*

XII

EL RELLOTGE

FRACAROLI: Aquesta és la veritat del cas. Als miralls la irritació produïda per les potes dels insectes refugia les roses en dominis terribles. De vegades són lleugeres les coses que ens vénen a la memòria; de vegades són gravíssimes. Senyors: per a aquest experiment necessito un rellotge. Un rellotge. Gràcies. Me'l voleu donar? Qui sap com passarem la vida! Si la casualitat és servidora del foc, nosaltres sembrarem pedres. ¿Quin bosc ens empenyarà els cabells si hem de treure el barret de terra amb les dents, o hem de portar sandàlies de punta prolongada? Atenció!
(Carrega una pistola-trabuc amb el rellotge i apunta cap

a un mirall que l'AJUDANT sosté enlaire, a la dreta.) Bum! Barrabum! Bum! (El tret surt i es veu el rellotge, inlacte, al mig del mirall a trossos.) Això, ¿no és un senyal prou clar? Certament, els rellotges, els arriben a fer de més precisió i regularitat que els astres. Preneu-lo i assegureu-vos que és el mateix. (Pel mirall.) De nit podríem penjar aquí una sola rosa gran.

(Música. Es tanca la cortina vermella davant de FRACAROLI. Pausa. L'AJUDANT deixa un faristol al mig de l'escena. Entra i surt per l'esquerra. Acaba la música. Pausa.)

ENTRADA DE PALLASSOS

Cortina de coloraines. Per la dreta fan aparició un CLOWN i un AUGUST. Donen un tomb per l'escena tot saludant alegrement el públic. El CLOWN es dirigeix al faristol.

AUGUST: Quin és el nom de dona més semblant a un ganivet? (Pausa.) Filomena. (Riu.)

(El CLOWN assumeix l'actitud de director d'orquestra en el moment de començar un concert i empunya la batuta; dona tres copets al faristol i, solemne, comença a dirigir els primers compassos.)

AUGUST (surt corrents per l'esquerra i reapareix amb un paper a la mà. Llegeix atropelladament i sense interrupció, mentre el CLOWN dirigeix parodiant els moviments d'un genial director d'orquestra): La introducció en moviment adagio és formada per tres frases melòdiques entonades per l'oboe i represes successivament pel clarinet i la flauta i després d'uns acords dels baixos insistentment sincopats es presenta el tema de la introducció aquest tema de caràcter elegíac passa després als instruments aguts un repòs a la dominant dona pas a un senzill tema constituït per una fórmula cadencial apareix un altre tema entonat per a la flauta i l'oboè que descriu la suggestió del bosc un canvi de to origina un altre moviment no tan tranquil modulats solemnement per les trompes i els trombons amb respostes de flautí arrodonint la impressió de pessimisme que produeix el clarinet sobre fórmules acompanyants arpegiades després d'algunes repeticions torna la primera part que es desenvolupa amb més d'extensió encara fins que un contratema se li sobreposa i després de fer una altra aparició a les trompetes el

tema principal el procés simfònic progressa fins al brillant període final. (*Esgotat, es treu un mocador de fer farcells i s'eixuga el front. Continuant la paròdia, el CLOWN saluda el públic i es retira solemniat per la dreta. L'AUGUST es carrega el faristol i desapareix darrera el CLOWN. S'encenen els llums de la sala, s'apaguen els de l'escena i es descorre la cortina de coloraines. Fons negre. L'HOMME 2 enfilat a la meitat d'una escala de cavallet. Els altres dos, immòvils, al peu de l'escala. Tots tres van amb abric negre i copalta i tenen la mirada fixa al sostre, en un mateix punt.*)

HOME 1: As-tro-no-mi-a.

HOME 2: La geperuda amb el corn.

HOME 3: Toques els límits de l'antiguitat més remota.

HOME 4 (*cau mort*).

HOME 1 (*s'hi atansa i l'ausculta*): Té un diamant a les tripes. (*S'apaguen els llums de la sala, s'encenen els de l'escenari i es tanca la cortina de coloraines. Pausa. Es tanca la cortina vermellosa. Música. Per l'esquerra entra l'AJUDANT, deixa una cadira al mig de l'escena i se'n torna.*)

TRES ESCENES DE VENTRILOQUIA

I

Fons blavós. Entra FRACAROLI per a la dreta amb un ninot de ventríloc, i s'asseu.

NINOT: Quin enigma envolta aquesta protecció?

FRACAROLI: És prop de mitjanit.

NINOT: Els gossos sembla que caminin amb les potes del darrera. Posa't el vestit més grotesc que tinguis i pinta't la cara de colors. Ahir al vespre vaig seguir una rata-pinyada.

FRACAROLI: T'hauria pogut picar les mans i agullonar la cara.

NINOT: Un balcó per a veure passar les màscares val un grapat de monedes.

FRACAROLI: Dignes: ja has posat el cordill a les tises? La teva dèria per les disfresses dóna lloc a diversos calendaris. És prop de mitjanit.

NINOT: He venut els fanals a una societat de pierrots.

FRACAROLI: I doncs?

NINOT: Les coses no han passat pas per culpa meva.

FRACAROLI: Que els cotxers arriïn amb fúria els cavalls.

NINOT: Les dones es treuen la màscara i ostenten grans bigotis.

FRACAROLI: Silenci! Aquí hi ha un soterrani extens i buit al qual es baixa per una escala.

NINOT: Quins escàndols! Quins escàndols!

FRACAROLI: Vaja, avui no et deixes res al pap.

NINOT: Sí, així van les coses.

FRACAROLI: Però tots els carrers acostumen a tenir sortida.

NINOT: Poseu l'amistat entre les empreses de circ.

FRACAROLI: Desbandaré milers d'ocells en presència de la pluja, quan l'inventor de la careta rebi punyalades.

NINOT: Treu el cos fora de les finestres.

FRACAROLI: Sembla que m'hagis d'emascarar!

NINOT: Els bous porten la mitja lluna clavada a las banyes.

FRACAROLI: Jo pagaria un bon preu per això que tu anomenes pedra.

NINOT: Què carbó ni què ferro!

FRACAROLI: I això?

NINOT: Vós no sou pas gaire generós.

FRACAROLI: Jo, dius? Doncs encén una espelma i mira't al mirall.

NINOT: Feu al·lusió al sol?

FRACAROLI: Pinta un cavall en una fulla de llorer.

NINOT (*assenyala encaire*): Allà veig un forat al sostre.

FRACAROLI: I jo veig les parets d'una cova reflectides al mirall.

NINOT: Deu ser la seva gran cuina.

FRACAROLI: Et dic que t'animis.

NINOT: Em feu riure.

FRACAROLI: Trena les crineres dels cavalls.

NINOT: Si vós parleu amb la boca tancada...

FRACAROLI: No totes les caixes les trobaràs buides.

NINOT: I què? La meva bomba la vaig fixar damunt el meu palau.

FRACAROLI: Ah, sí? Doncs arrima't una perxa al nas.

NINOT: Jo tinc una mà d'or que fa fugir les ombres.

FRACAROLI: I jo, el cor en els fruits dels arbres.

NINOT: Us burleu ara de mi?

FRACAROLI: Tu mai no mires el que has de fer.

NINOT: I vós no sou dels qui arreglen les coses mentre dormen?

FRACAROLI: No m'agrada de confiar a ningú els meus pensaments.

NINOT: També les gallines són filles de la por.

FRACAROLI: No et belluguis tant, sents?

NINOT: Visca el dissabte i el diumenge! Vull cantar tot prement-me el nas! (FRACAROLI *li tapa la boca.*) Vull cantar... tot... tot... prement-me... el... nas! Vull... canta... tar... (La veu s'extingeix. FRACAROLI *s'aixeca i dona el diàleg per acabat. Entra l'AJUDANT per la dreta i s'emporta el ninot i la cadira.*)

II

FRACAROLI: (*amb una caixa vermella i llargaruda*): Senyores i senyors: Sara Sulaina encara té els ulls brillants de quan guardava un grapat de monedes que tothom desconeixia. Ahir a la nit la vaig sentir plorar i gemegar a l'habitació. Durant molts d'anys, quan els cafès estaven més en alça, Sulaina ha estat amiga de formar mals presagis en les coses més pròsperes.

SULAINA (*amb veu apagada, com venint de dintre la caixa*): Fracaroli! Fracaroli!

FRACAROLI: Senyors, ja veieu com és a dins.

SULAINAS Fracaroli! (*El ventríloc obre la caixa, que conté el maniquí. La seva veu és forta o feble segons estigui la caixa oberta o tancada.*) Ah, cartes de joc parladores! Ah, descobriments! Pas a Sara Sulaina, vells somnàmbuls! (*El ventríloc tanca la caixa.*)

FRACAROLI: Senyors, ja heu vist com té els cabells plens de nusos.

SULAINA: L'avarícia d'un cert subjecte em priva de dormir a les nits per por de ser robada.

FRACAROLI: Senyors, això és indigne d'ella! Els faig saber que li vaig donar una poma i la múrria se la va menjar. (*Obre la caixa.*)

SULAINA: Si passes la cama per damunt d'un llum encès perdràs la memòria.

FRACAROLI: El que és tu, no en tens pas massa. (*Tanca la caixa.*)

SULAINA: Fracaroli!

FRACAROLI: Hi ha ocasions en què un ofèn les dames tot respectant-les. Senyors, a ella li agrada molt de ser elogiada per qualitats que no té. (*Obre la caixa.*)

SULAINA: Davant un frare em vaig tallar el cap, que va rodar ensangonat pel paviment fins a fer-li abandonar l'habitació.

FRACAROLI: Senyors, en efecte, mirin com s'ha tornat tan lletja, que sembla la mort.

SULAINA: No us fieu de la bona aparença dels qui trobeu en els viatges.

FRACAROLI: Senyors, ateneu bé...

SULAINA: Ho diré com pugui. Em va arribar tot d'una la nova que un cert galant, que en absentar-se la seva dama havia demostrat un gran sentiment...

FRACAROLI: I què?

SULAINA: Doncs que el galant va oblidar la seva dama i està en vigílies de casar-se amb una altra persona.

FRACAROLI: Senyors, un galant que rondava Sara Sulaina, es va veure escomès de nit i va matar el seu contrari, i va haver de fugir en un país estranger.

- SULAINA: Senyors, jo us voldria ensenyar globus de vidre i jardineres.
- FRACAROLI: Si Sulaina us havia de contar totes les seves aventures, senyors, ara mateix veurieu com faria sortir homes i dones que es passejarien pels jardins; els uns estirarien les cames per la muntanya i els altres anirien en cotxe.
- SULAINA: Senyors amb cadena i rellotge d'or i senyores que viatgen en cadira de mà.
- FRACAROLI: I, en fi, moltes altres coses.
- SULAINA: I encara més: sons de tambors en exercicis de gran equilibri. Amb ceps i heures emmascarats de sutge faria ploure damunt els carruatges, a manera de pintats ocells, rams d'ous...
- FRACAROLI: I taronges!
- SULAINA: A peu i a cavall...
- FRACAROLI: Muntats en ases...
- SULAINA: I camells!
- FRACAROLI: Senyors, mireu ben bé com Sara Sulaina té el nas estès per la cara. Ja la veieu tots.
- SULAINA: Senyors, si volguéssiu, en lligaria dos de vosaltres pels punys de les mans i no sabríeu pas com deslligar-vos.
- FRACAROLI: No, Sulaina, això no.
- SULAINA: I per quina raó?
- FRACAROLI: Ara explica als senyors la tempesta de l'endemà.
- SULAINA: Quin cas que n'hi ha! El cabell regalat al galant, el mateix dia va passar a mans d'una altra dama que va fer burla de la primera.
- FRACAROLI: Senyors, ja veieu, doncs, com Sara Sulaina no ha tocat cap instrument nou que vingués d'Itàlia.
- SULAINA: Bona nit, cavallers!
- (FRACAROLI tanca la caixa i dona el diàleg per acabat.
Entra el criat per la dreta i se'n porta la caixa.)

III

Baixa una decoració que figura un bosc espès.

- FRACAROLI: I bé: heus aquí, ara, que ens trobem en un altre indret: lluny, molt lluny, allà en el poble bastit al voltant del primer arbre. (*Es posa una barba verda.*) Senyors, mireu com m'he posat una barba unida a la vegetació. (*El diàleg que segueix serà cantat o recitat sobre un fons musical.*)
- VEU (*com venint de lluny*): Són ben nombroses les veus que s'escapen al teu judici. Surten veus d'oracles pels avencs i les cavernes.

- FRACAROLI: Parlen els arbres?
- VEU (*com apropant-se*): Veus estranyes impressionen la multitud.
- FRACAROLI: Aparta els alarits! Qui em parla per aquest roure?
- VEU: El cel forma un arbre nocturn.
- FRACAROLI: Posa't la veu a to i mesura de la llum del dia, sense ser moguda pel vent que fa bellugar les fulles d'aquest roure.
- VEU: Ja s'amaga la tarda. Al peu dels arbres hi ha una dona negra i una vella.
- FRACAROLI: Ah, ombres dels roures donades pels troncs!
- VEU: La imatge de la vella es reflecteix a l'oceà.
- FRACAROLI: Roures, tinc por! ¿Per ventura el sol no resta enganxat a la roda d'un carro?
- VEU: La tempesta construeix el seu niu damunt set roures.
- FRACAROLI: No em trenquis al cap la teva trompeta de vidre!
- VEU: La manera de maniobrar les marionetes és ben coneguda.
- FRACAROLI: Res d'això no serà! Dallaré l'herba! Vendré la seva filla als astres.
- VEU: Et punxaràs el peu i tindràs un gep.
- FRACAROLI: ¿Per què haig de carregar el calendari de papallones traspasades amb agulles de cap?
- VEU: Per la pròpia força muscular no podràs volar mai.
- FRACAROLI: Per què han de començar al vespre els dies de la setmana?
- VEU: Això dels cavalls que volen és una llegenda.
- FRACAROLI: Qui ets que escampes les teves veus damunt aquest bosc?
- VEU: Un bosc de roures!
- FRACAROLI: Qui ets que t'has metamorfosejat en arbre?
- VEU: Ben senzill: el roure que tu eres abans de tenir pensaments.
- FRACAROLI: Altra vegada el cabell cremat?
- VEU: Tu ets i penses. Jo només sóc.
- FRACAROLI: Ja no suportó la teva veu!
- VEU: És clar. Què vols? Que es transformi en escuradents la ploma d'una oca?
- FRACAROLI: Si totes les coses cremen, on haig de posar la placa?
- VEU: Perquè et moguis de lloc cal mossegar-te.
- FRACAROLI: No m'agrada veure vi amb la boca plena d'aigua.
- VEU: I per això t'esqueixes de dolor?
- FRACAROLI: Les cadires no es pengem.
- VEU: Et creus que un cor no pot ser embolicat amb fulles?
- FRACAROLI: És indigne de mi haver de submergir el barret amb una pala.
- VEU: Posa't un vestit blanc! Corre per damunt dels llacs! Fica en un sac vares de figuera!

FRACAROLI: El tronc buit d'un roure crida a les meves orelles.
VEU: Durant verdes setmanes la teva sang va esquitxar roques
obscures.
FRACOROLI: Ah, les ruïnes, en alguns indrets, són inoblidables!
(*S'arrenca la barba i se'n va per l'esquerra. Continua la
música.*)

TELÓ

SEGONA PART

OMBRES XINESES

Música. Fons blanc. Dos vailets es passegen per l'escena. L'un branda una tallada de síndria tot menjant-se-la. Travessa un clown, d'esquerra a dreta, amb una mandolina a la mà. Va descobert, amb el tupè partit en tres puntes. L'altre vailet el segueix, li arrenca la mitja lluna de l'esquena i la branda. Cau a primer terme un teló fosc. Travessa, de dreta a esquerra, un home amb bigotis, barret i abric. De sobte es treu el barret i s'arrenca els bigotis: és una dona. S'aixeca el teló fosc. Al mig de l'escena hi ha instal·lada una pantalla per a projectar ombres xineses. S'apaguen els llums, s'illumina la pantalla i hi apareixen projectades dues mans que van fent i desfent algunes figures del repertori clàssic: el gos, el gall, el cavall, l'ocell, el gat, el conill, etc. De sobte s'encenen els llums; un operador surt de darrera la pantalla i se'n va per la dreta. Li falta el braç dret i duu un guant negre posat. Entra per la dreta un altre operador i se situa darrera la pantalla. Li falta el braç esquerre i duu un guant blanc. S'apaguen novament els llums i continua l'espectacle de les ombres per simple digitació: el diable, el negre, la vella, el vell, etc. Finalment l'escena del gos que es menja el conill. Encesos els llums, l'operador segon, ara amb un guant vermell, es dirigeix cap a la dreta, on l'espera un personatge alt que, immòbil, es treu una mascareta negra i resta amb una de blanca; amb una de verda; amb una de groga; es destapa la cara. Finalment se'n van plegats. Acaba la música. Es tanca la cortina. FRACAROLI surt a saludar amb una capa negra tirada al damunt.

FRACAROLI: A continuació: l'Esfinx o una visita al gabinet d'un hàbil modelador de cera. (*Es retira. Música.*)

L'ESFINX O UNA VISITA AL GABINET D'UN HÀBIL MODELADOR DE CERA

Cambra verdosa. Al mig de l'escena, damunt una taula de tres peus, el cap de FRACAROLI posat en una safata.

L'ESFINX (*obre i tanca els ulls*): Eren les dotze i trenta minuts; tenia les forces a l'altra banda del riu; van obrir el foc. El nostre centre havia avançat mentre la banda esquerra també avançava cap a una posició carlina batuda pels trets que els disparaven dues peces d'artilleria rodada. Continuava el foc per tota la línia. La nostra esquerra coronava el primer seguit de trinxeres. L'artilleria de ba-

talla, tot disparant, havia desallotjat l'enemic de les posicions més perilloses. L'atac continuava sent vigorós. Els liberals seguïrem avançant amb bon ordre damunt les posicions carlines, que eren molt disputades. Al centre l'enemic defensava la trinxera, i la nostra artilleria el va abatre amb avantatge. Res; continuàvem avançant cap als punts de més resistència. Vam ocupar noves posicions i va ser emplaçada l'artilleria. Damunt la via del tren havíem pres a la baioneta les posicions més elevades. A la muntanya era observada la fumera d'un gran incendi. L'atac va continuar amb empena tot el dia, i nosaltres conservàvem les línies de la muntanya de l'esquerra. L'enemic defensava les seves posicions, però va haver de cedir davant l'impuls de les forces liberals. Van tenir pèrdues sensibles; en fer-se fosc, havíem curat quatre-cents ferits i comptat tretze morts. Aquestes xifres inclouen tres oficials morts i divuit de ferits. Vaig avançar algunes bateries, que van ser emplaçades aquella nit per prosseguir l'atac l'endemà a la matinada. (*Esbufega.*) Quin escàndol! El meu poble va ser atacat per carlins, que es van presentar amb dos canons davant la plaça i van intimar a la rendició. La guarnició es va defensar alguns dies tant com va poder i, per bé que l'enemic havia aconseguit emparar-se d'una part de la ciutat, l'artilleria republicana va contestar enèrgicament al seu foc i el va obligar a retirar-se. A les nou de la nit, quan el temporal era més fort, els carlins es van creure que no hi havia vigilància i van mirar d'assaltar la muralla; però, en aquestes, tot i la fosc i el soroll de la tempesta, van ser descoberts per un sentinella que va donar de seguida la veu d'alarma. L'enemic li va fer algunes descàrregues i va entaular un tiroteig amb les forces republicanes, que van córrer de seguida al lloc de perill; però, a l'últim, es va haver de retirar en encendre's unes boles d'estopa enquitranada que van illuminar la muralla per fora i per dins. (*Pausa.*) Fa un temps calent i sec. L'atmosfera, com de plom de Saturn, és carregada d'electricitat. Una mà sota la taula enguanta l'herba. Una figura fosca, amb els ulls flamejants, desapareix a través del meu cos. Ho he constatat tres vegades. Damunt la taula hi ha un violí, una flauta i una concertina. Jo tinc la sensació mental d'una felicitat completa. (*Tanca els ulls i s'inclina cap a una banda. Es tanca la cortina. Música. FRACAROLI surt a saludar.*)

FRACAROLI: Senyores i senyors: vinc a vosaltres sense cap disfressa. Tot seguit vaig a representar davant vostre una panto-

mima de transformació titulada «La invasió desfeta». L'art del transformista — precursor del ritme cinematogràfic — és un gènere difícil i de mèrit que la injustícia gairebé ha allunyat dels escenaris. Les facultats i l'esforç que requereix de qui el practica expliquen en part el seu abandó. Jo no el crec gens menyspreable i m'he volgut esforçar per animar-lo i fer-lo viure de nou. Penso que si vosaltres, espectadors, no heu perdut del tot la facultat de sorprendre-us, la seva mà s'unirà igual al meu braç que al vostre i de bella manera. Els sis personatges de la pantomima els interpretaré jo sol en quinze transformacions instantànies, gairebé a la vista. I és que, tanmateix, aquest art no s'allunya gens de la manera de ser dels humans. Qui no ha vist la unitat de la seva persona descomposta en figures de tota mena? Desitjo, senyors, que en un bon camí de mà de paleta s'extingeixin les vides més solitàries. La naturalesa és una fàbrica inimaginable que l'artista intenta d'ordenar amb il·lusió creadora. (*Es retira.*)

LA INVASIÓ DESFETA

Música. Teló blanc. A l'esquerra, cap al fons, una taula amb un cobertor groc fins a terra. Pausa. Entra PIERROT per la dreta, treu el cobertor i se'n va per l'esquerra. La taula resta amb un cobertor verd. Entra ARLEQUÍ per la dreta, treu el cobertor verd i se'n torna. Restat posat un cobertor vermell. Reapareix PIERROT per l'esquerra i treu el cobertor vermell; en queda un de blanc; surt per la dreta i s'aixeca el teló blanc. Fons gris amb ratlles blanques. Cap a la dreta, ARLEQUÍ dona corda a un rellotge de paret. Baixa de la cadira i se'n va per l'esquerra. Entre PIERROT per la dreta, puja a la cadira, para el rellotge i se'n va per l'esquerra. Reapareix ARLEQUÍ per la dreta, puja a la cadira, fa tocar les dotze al rellotge i se'n va per l'esquerra. Surt una BALLARINA de sota la taula i baixa un teló negre al seu davant. Entra per l'esquerra una VELLA; obre una ombrella blava i es queda immòbil al fons, d'esquena al públic. Cau a primer terme una decoració que representa un jardí. Entra ARLEQUÍ per la dreta amb una regadora; avança unes passes i se'n torna. Baixa un carrer. Entra per l'esquerra PIERROT amb bombí i bastó; fa unes passes i se'n torna. Baixa una sala. Entra per la dreta ARLEQUÍ, en bati de seda tot fumant un cigar, i se'n torna. Baixa un fons groc. Per la dreta, salta de les bambolines un PERSONATGE,

en mallot vermell sota una capa lila, i se'n va per l'esquerra. S'aixeca el fons groc. Teló negre. La VELLA, encara immòbil, tanca l'ombrella i se'n va per la dreta. Travessa FRACORELI, de dreta a esquerra, amb el seu propi vestit. Travessa un JOQUEI d'esquerra a dreta. S'aixeca el teló negre. Fons blau. Un PINTOR MODERNISTA lliga la corda amb què ha fet jugar el teló, a l'esquerra. Porta patilles llargues i boina de vellut, xalina i brusa. El PINTOR surt per la dreta i reapareix amb un quadre tombat d'esquena sota el braç. El gira i el posa en un cavallet: és una tela blanca on hi ha escrit el mot FI. Cessa la música. Es tanca la cortina i FRACAROLI surt a saludar.

FRACAROLI: A camí seguit us invito a conèixer la comèdia musical en un acte. «Obsequis fingits», amb tretze transformacions i sis personatges, que caracteritzaré jo mateix. (*Es retira. Música.*)

OBSEQUIS FINGITS

Habitació blanca amb tres portes al mig, situades de rengle; tenen una cortina verda tirada. Un telèfon.

VAGABUND (*per la dreta*): Damunt les muntanyes, a cel ras, un llum branda com si s'anés a trencar. Bé escolto, però m'atabalen massa. A la butxaca, què hi tinc? Res. És que estic preocupat. I em sembla que no m'equivoco de gaire en aquest cas. Hi faré el que pugui si faig falta per a res. Ja estic acostumat que el paper vell serveixi de vidre. (*Surt per la porta esquerra. Entra per la porta dreta com a criat.*)

CRAT (*amb un plomall gris*): No em convé pas. Per què ho haig de tolerar? On deu ser? (*S'acosta a la porta del mig i escolta.*) La proa i la popa són a la mateixa cadira. Ai de mi, ja no s'arma cap foguera amb centelleig de nina! Aquesta és l'obra que es representa. Tot són estàtues: les unes dretes i les altres ajagudes damunt una sepultura. (*Sona un timbre.*) Qui truca? No haig de trigar mai quan em necessiten. És clar, com que jo no tinc dot... (*Es torna a sentir el timbre.*) Ja va! Ja va! Ja va! (*Surt per la porta del mig. Entra per la porta del mig com a VELL, amb barret i macfarlan.*)

VELL (*amb una maleta*): Per què has trigat tant a obrir-me, Serafi? (*Pausa.*) Que les coses hagin arribat al punt d'haver de tenir por de la Rita! Tallo quan arribem a les mans. Si per cas m'aixeca el gall, l'ofegaré amb el seu propi

mantell. Així ho celebrarà més. M'ho he pres així. Rita! Rita! Rita! (Pausa.) Prou que n'està ben cofoia. I ningú no m'ha de privar que ho intenti. (Riu.) Com a les revistes: «La nena ha perdut la nina. Li han dit que si segueix un camí del laberint la trobarà d'una vegada. I vosaltres, lectors, també en sabríeu, de trobar-la?» Els anys bé representen un privilegi, caram! Per què, doncs, haig de girar vela? Massa que m'he hagut de posar les mans al crani durant l'estació de les pluges! Però, ara, seré més prudent. D'un tros lluny no s'aconsegueix mai res. Serafi! Serafi!

CRIAT (*de dins estant*): Vostè al davant, senyor.

VELL: Encara no em penso anar prou ben vestit. Prepara-me'n un altre de més còmode. (*Surt per la porta del mig. Reapareix de CRIAT per la porta esquerra.*)

CRIAT (*amb un batí de seda al barç i una carta a la mà*): Això ni hi ha qui ho aguanti! He sentit l'aleteig d'un ocell que entrava per la finestra. Sempre solem sortir de la foscor amb les mans empastifades de negre. Li vaig a donar aquest batí i aquesta carta; si no se'm faria d'allò més pesat. (*Surt per la porta del mig. Entra d'Hússar per la porta de la dreta.*)

HÚSSAR: Ah! Per desgràcia, sempre pensem diferent. Ficar-me una punta de coixinera a la boca i penjar-me entre cel i terra, això, jo no ho faré mai. Ho penso ben clarament. I, si m'haig de morir, cantaré en veu alta. A propòsit de la qüestió, sé que no m'erro de camí. Jo no li puc posar una botiga de perfumeria. Quan em banyo agito els braços en sentit contrari al piano. Decididament: hauria d'esmolat ben bé el ganivet i clavar-lo amb totes les meves forces. Per què no? Bé que m'haig de treure les claus mestresses de la butxaca, tot i que no pretenc de cobrir cap paret disponible. Però jo no vull maldecaps, maleït siga! Faig ben fet d'arrençar-me el queixal corcat. (Pausa.) No em recordo de la consigna i, a la porta de la sala, sento una veu femenina que s'acosta. (Escolta.) Ja és a dins. Sigui com sigui, haig d'evitar l'entrevista. (*Surt per la porta esquerra. Entra com a DONA per la porta dreta.*)

DONA: On es deu haver ficat? On deu ser aquest grandíssim traïdor? Un grapat de flors i fulles seques comencen a cedir a les potes de la taula. En ficar-se un dit de guant, que li venia just, va deixar un rastre blanc per angles i juntures. Ah, no hi ha flor sense espines! I després em dirà que tinc mal aspecte! Si res no és en pau i tot ho haig de pagar de la meva butxaca! Però, a ell,

tant se li'n dóna. La lleugeresa té justificació sempre i els mots fan de bon oblidar. Encara tinc al braç el senyal d'una mossegada que em va fer ahir tot passejant. ¿Per què tants de bastons i barrets al mig de la via? Va agafar el penja-robes vell i s'ha descuidat de comprar-ne un de nou. Prou m'hauria de tornar els diners que eren de la meva mare. Que, de mi, se'n burli tant, no ho haig de tolerar! Li parlaré ben clarament. Vejam. (*Busca per cada banda.*) M'ha indicat que seria per aquí. (*Surt per la dreta.*)

HÚSSAR (*treu el cap un moment per la porta esquerra*): Ah! Ah! Celebro ben de veres que no em trobi. Per això he equivat el rètol de l'envàs.

DONA (*per la dreta*): No hi és, però ja hi tornaré. Li vull donar aquesta alegria. (*Surt per la porta dreta. Reapareix de VELL per la porta del mig.*)

VELL (*en batí de seda i amb una carta a la mà*): Ni un botó no se'm desprèn. No m'agrada d'empastifar-me les mànigues, i menys haver-ho de fer per collir les herbes que porto. (*Llegeix.*) «Estimat amic: El truc de la guillotina és ben conegut. El fan amb dos caps. Un d'ells imitat. La guillotina mateixa, en donar el cop, fa caure la víctima en una caixa especial. Després tot és assumpte de manipulació. Ha esdevingut un truc elemental, com ho és, per exemple, la transmissió del pensament.» (*Sona el timbre del telèfon.*) Què? (*Agafa el receptor.*) Sí... Ah, sí?... No m'ho esperava, la veritat... Encorbada pel corredor, dieu? ...Què?... Un quartà de cargols?... És que, al ventre, mai no s'hi pot formar un ocell... Eh?... I què dieu que llegiran al peu del monument?... Apa, no m'anireu a tractar, ara, com si fos un foraster... Dieu que li ve de treballar massa?... Vist de la banda de la platea deu ser fantàstic... Sí... A reveure! (*Penja el receptor.*) Manoi! (*Cridant.*) Serafi! Serafi! Estigues alerta. No et moguis de la porta i no deixis passar ningú. (*Se sent el timbre.*) Què? Han trucat? Quan deixaran de repetir aquest espectacle de trametre ocells a la lluna? (*Surt per la porta dreta.*)

CRIAT (*de dins estant*): Fora! No en parlem més! Aneu-vos-en d'una mala vegada! Renoi! Us en voleu anar?

GEPERUDA (*per la porta del mig*): Aquest lacai no sap què fa. Jo sóc una dona honrada. (*Canta.*)

Lluna clara,
vés-hi amb una pala.
Lluna nova,

vés-hi amb un cove.
Lluna vella,
vés-hi amb una cistella.
Home lluner
ni vol ni té.
En lluna de gener
jo t'acompany,
que és la lluna més clara
que hi ha a l'any.
Roche a la lluna,
senyal de pluja.
Lluna amb estrella.
no et fiïs d'ella.
I quan la lluna fa rodona,
aigua també dóna.
Després de la lluna de mel
ve la lluna de fel.

(Per la porta del mig li donen un cop d'escombra. Cessa la música.) Ai! Dimoni! Déu meu! Ui! Això és fer tornar titelles la gent! Els últims vint-i-cinc anys no havia sortit de casa. Quina barba més m'hauré de posar? Amb les pedres i les fulles que hi sol haver escampades per terra! Estic segura que algú ha obert el bagul. Aquí dins no tinc cap obligació de morir-me. Cada mot neix com si aguantés una antena. I no podem fer guany sense haver fet despesa. Si estan enamorats, res no hauria fet contra ells. Però, ara, improvisaré en una pissarra el gran silenci. *(Surt per la porta esquerra. Entra de VELL per la porta del mig.)*

VELL (*branda una escombra*): Ha, ha, ha! Quin cop que li he donat! No em plau que em vingui a visitar la mare de la Rita. La taula serà posada ran de la paret, entre els llits. Uf! Aquí m'asfixio sense adonar-me'n ¿On podria trobar postals amb vistes del país? Però no em vull entretenir més, tal com la cosa es presenta. Ella s'entossudeix a fer anar un gramòfon quan acaba les paraules. *(Pausa.)* Sento passes conegudes que baixen per l'escala. De la finestra estant espolsaré l'estora al carrer. Rita! Rita! *(Surt per la porta del mig. Reapareix d'HÚSSAR per la porta dreta.)*

HÚSSAR: No s'hi val a badar. Rita! Rita! Bah, deixem-ho córrer! Lliski el seu cos de serpent amb el volt de la terra, en el que de mi depèn. Què té de particular que sigui sorda com una tàpia? Prou recomanacions. No és per als homes la suavitat. Però quina pena! Quin fracàs! Rita! Rita!

Se'm ben rifa! Si jo sabia com inflamar-la! (*Surt per la porta dreta. Entra de DONA per la porta del mig.*)

DONA: Sóc més herba d'olor que no pas d'amanir. Lamento les ruïnes de les postals. Vet aquí on em porten les necessitats. Però ja no hi ha remei. Les joies que solia dur les tinc desades. Són aquestes alegries que m'haig de guardar per a la vellesa? Les persones que valen, com més lluny ens les mirem, més grans ens semblen. Hala, doncs! No estic per mofes i acabo. Que em torni el rellotge i que se'n vagi cadascú pel seu cantó. No menja mai a les hores fixes ni mastega quan menja. I també sempre espera els ànecs vora els fanals. Vejam: (a qui li plau el juny més que a mi? Fujo dins. (*Se'n va per la porta del mig i reapareix per la porta esquerra, de VAGABUND.*))

VAGABUND: Val a dir que degeneren en pallassos. Per poca cosa que hi hagi, no acostumo de gastar gaires embuts. Llestos! Bon viatge! El temps dóna la raó als pastors. (*Se'n va per l'esquerra. Es tanca la cortina.*)

FRACAROLI (*surt a saludar*): Per acabar representaré un monòleg nou. *Barbafeca*, aquest és el títol de l'obreta, senyores i senyors. (*Es retira. Música.*)

BARBAFECA

Fons morat. BARBAFECA seu darrera una taula amb un cobertor negre fins a terra. Porta un bombí posat i té les mans darrera la taula.

BARBAFECA (*a poc a poc en començar*): Tartofa, llana forta, llana bruta, barbafeca, cabridets, cors de canonge, vi claret, ricameses, bufets de noguer, caixes de noguer, bótes noves, cadires noves i velles, lligams d'estam, argent viu, plomes d'oca, arquetes i escriptoris, guants, llenya, raspalls, tripes de vellut, rellotges de sol, rellotges de sorra, paper d'estrassa, cola de peix, pedres tosques, pedres fogueres, tisores de ferro, agulles de cap, gafets, cotó fluix, paelles de ferro, llumeners de ferro i d'altres, aiguardent, cordes d'espart, pega negra (*es treu el barret; cabellera grisa i encrespada*),* agulles de cosir, fusta per a fer barrils, obres de terra, safrà de la terra, epipodi, dàtils, encens en gra, equitigi, confitures, efaltur, punxons de sabater, anxoves, caputxes, carbó, carnalatge, ferramenta, cadenats

* Els barrets i els postissos que es treu i es posa, els tindrà invariablement darrera la taula.

de maleta, miralls de totes menes, sedes tortes, calçat de camí, sola de bou, candeles de sèu, clofolls, aram vell, oli de llinosa, ferro en barra, fonolls marins (*es treu la perruca negra i es posa un copalta*); flor de mafis, omalimi, goma aràbiga i d'altres, indi de taronja, orfiment, pega grega, sucre candi, verd d'aram, xarapata, arbres per a plantar, armes velles, tovallons, tovalloles, paper blanc, estores d'Alexandria, cotó filat, botons de vidre, tires de tafetà, velluts llisos, pells de cabrits, tafetans dobles, bigues, borseguins, barrets sense folrar, culleres de fusta i de llautó, falçs de ferro, morters de pedra, cordes de pou (*es treu el copalta i es posa un nas amb bigotis i barba blanca*); arengades, pa de sucre, boix en barra, sang de drac, cansalada, bufets vells i nous, botons forts — així blancs com negres —, encens en pols, càmfora, antimoni, plom obrat, cera groga, pergamins, llits de fusta, fil de ferro, bótes grosses, barretines de drap vermelles, diputats (*es treu el postís i es posa un flexible*); cola de ferro, canufes, puntes així de fines (*fa un gest adequat amb els dits*), trenta lliures, vetes crues, medalles de llautó, mòmies de tot el cos, gerros de barber, cordes de viola, sardines salades, aiguacuit, sofre bord, i tots i qualsevol dels qui no he designat i especificat, que no sé com poden dir: «La veritat, la volem nua», si tothom la vol vestir, sapigheu que Barbafeça (*es treu el barret i el branda*) no s'espanta de fer-vos saber que la pedra que rodola mai no cria molsa. Pinta la fusta i serà bonica. I, amb això que he dit de sortir del fang per caure al barranc, el meu alè prudent us abati si no teniu encès a la cuina un foc d'antics llunaris i llibres; i quan faci fum, comenceu a despullar-vos i a agafar llances d'armes i dalles de dallar herba, perquè la vestidura no fa la figura, i el qui sap que té vestidura bé pot anar nu... (*Cortina. FRACAROLI surt a saludar manta vegada. Davant la persistència dels aplaudiments, torna a sortir... amb el cap sota el braç.*)

TELÓ

NOTA

En el cas gairebé segur que, per manca d'interpret, calgui fer una representació trucada de les peces de transformisme, recomanem que els «dobles» mantinguin en el treball i en la caracterització, vestits, perruques, etc., aquell to *naïf*, caricaturesc i incomplet, tan propi d'aquest gènere, que feia que el públic endevinés, admirat, el mateix intèrpret sota cada personatge. Val a dir que es tractava d'un veritable efecte de *distanciament*, si bé produït d'una manera involuntària per dificultats tècniques de diferenciació, transformació, rapidesa, etc. Nosaltres tenim consciència de l'interès del convencionalisme que en resulta i és principalment en aquest sentit que pretenem de revaloritzar el gènere des del vessant de la poesia dramàtica. Creiem aplicable un criteri similar pel que fa a la resta de l'obra.

Els jocs de prestidigitació han estat triats a posta entre els més primitius i fàcils d'executar.

1944-1964 novembre.



Instituto del Teatro

