

Introducció a *Calç i rajoles*

Brossa, el gran heterodox avantguardista

Joan Brossa ha estat un escriptor inclassicable, tant per la diversitat de gèneres que ha practicat, com per la varietat d'estètiques a què s'ha adscrit. En el fons fou un poeta i només un poeta. La prova és que considerà poesia qualsevol de les activitats que realitzava. Per a ell no hi havia gèneres o fronteres:

De literatura, com de música, només n'hi ha una¹

Tot era fruit de la mateixa idea: la consideració de la poesia o l'art com un procés experimental, com una recerca apassionada de camins que ajudés els lectors a entendre millor el món. Fou realment el que en diem un *heterodox*, perquè mai no seguí una doctrina ni s'avingué amb les modes literàries imperants. Ell mateix confessà:

La meua obra ha tingut sempre el to experimental que acompanya l'evolució de l'art. M'he mogut, i em moc, en una línia alternativa a l'art oficial, que ens vol comparses a tots. Perquè, en definitiva, és ben cert que els qui fan la Història són els qui van contra els tòpics de la Història.²

Per aquest motiu fou un poeta a l'avançada, un home atent als canvis del seu temps, que sabé incorporar aquestes transformacions a la forma i contingut dels seus poemes: un autèntic avantguardista, encara que per a ell:

No hi ha avançats: hi ha retardats; gent que viu a la seva època i gent que no. No sé per què, dels primers, en diuen "avantguardistes". De fet, ser "clàssic" significa reeixir en l'art del teu temps, que és, d'altra banda, l'única manera de sobreviure.³

Una de les maneres en què mostrà aquest "classicisme" fou la recerca constant de nous camins, és a dir, la pràctica d'un bon nombre de gèneres: sonets, odes, teatre o poesia escènica, antipoesia o poesia quotidiana, poesia visual, objectes, sextines, instal·lacions corpòries, etc. Totes són formes prou diverses que neixen un moment o altre de l'evolució poètica brossiana, perquè satisfan un dels reptes plantejats en la trajectòria global. Amb elles experimenta, les transforma, les destrueix, etc. Però, quan sembla que el poeta les abandonarà perquè ja n'ha tret el màxim rendiment, les aconduïx cap a un nou vessant o produeix una forma híbrida. De fet, tota l'obra de Brossa és una constant anada i vinguda. Cada forma té el seu inici i el seu perquè, però té en compte els processos anteriors de les altres formes germanes i evoluciona paral·lelament intercanviant avenços i ruptures. En definitiva, la literatura per a Brossa és un procés acumulatiu i evolutiu, una presa i represa contínua, com la vida mateixa.

¹ NADAL, M. "Joan Brossa, un poeta atípic", *Serra d'Or*, Pub. Abadia de Montserrat (gener 1991)

² BROSSA, J. "La poesia en present", discurs pronunciat als Jocs Florals de Barcelona de 1985, reproduït a *Anafil*. Barcelona: Ed. 62 (L'alzina, 16), p. 201.

³ Resposta a una enquesta sobre l'art d'avantguarda que havia de ser publicada al tercer número de la revista *Saber*. Reproduïda a *Anafil*, p. 110.

La teatralitat com a tret essencial de la poesia brossiana

Com Brossa confessà més d'una vegada, la seva arrencada teatral nasqué per la voluntat de portar la problemàtica poètica a l'escena, "buscar la setena cara del dau al poema. Les primeres coses de teatre es basaven en el fet de posar uns poemes en escena i afegir-hi unes possibilitats plàstiques que llegits no tenen"⁴. Per tant, es tractava bàsicament d'introduir l'acció als poemes. Aquesta idea, Brossa sempre la tingué en compte en la seva poesia i considerà la poesia com un acte en què el lector havia de participar. Ja des de ben aviat i paral·lelament al teatre les acotacions prengueren carta de naturalesa en els seus poemes o proses:

Hi ha un barret a terra amb la copa de cap per avall. Cal que el lector l'aixequi amb les dents i sense fer ús de les mans.⁵

Per a Brossa, el llenguatge de les acotacions escèniques era ideal per la seva precisió i sintetisme:

Sempre m'ha agradat el llenguatge de les acotacions teatrals; la precisió que té, la poca importància aparent si el compares amb el text; però, en canvi, aquest disposar dels mots estrictes i de contingut essencial és per mi tot un símbol.⁶

Potser per aquest motiu també escrigué guions de cinema, com *Foc al càntir* o *Gart* de 1948, on el llenguatge es depura al màxim per transmetre l'acció despullada, sense adjectius ni adverbis, i moltes vegades sense article o verb. La preocupació cabdal de Brossa fou i ha estat sempre la de donar el màxim amb el mínim.

Pel que fa a la predilecció per l'acció, cal dir que aquesta està en relació íntima amb la realitat, ja que la vida de les persones s'expressa bàsicament en actes. I Brossa tingué com un dels seus principals objectius el de transmetre la realitat més quotidiana de l'home, especialment a partir del canvi experimentat en la seva obra el 1950 amb *Em va fer Joan Brossa*. En aquest sentit, molts dels seus poemes són pures accions dramàtiques, de manera que es converteixen en un autèntic espai escènic, com molt bé indicà Xavier Fàbregas:

El bescanvi poema-espai escènic es produeix com una pluja de partícules que ens emmena a noves realitats, a paisatges de ventall que només poden sorgir a partir de la imaginació.

L'escenari, l'escenari tradicional a la italiana exerceix sobre Joan Brossa un magnetisme evident. Sobre aquest espai màgic, hi pot ocórrer qualsevol acció; i aquesta acció serà l'inici a partir del qual podrem tenir notícia d'uns comportaments, d'unes vides. La descripció d'una decoració és suficient per a donar cos al poema; n'hi ha prou per a suggerir uns personatges, potser uns anhels, unes alegries, unes angoixes, etc.⁷

Fins i tot, alguns poemes són la pura acotació d'un espectacle dramàtic:

ESPECTACLE

⁴ Part de la primera entrevista de Jordi Coca, reproduïda al llibre del mateix autor *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Ed. La Magrana (L'esperver Llegir, 42), p.34.

⁵ Fragment de "Badr", dins de *Proses de carnaval* (1949), reproduït a *Alfabet desbaratat*. Barcelona: Ed. Empúries (Narrativa 75), 1998, p.28.

⁶ COCA, J. *Joan Brossa. Oblidar i caminar*, op. cit. pàg. 58.

⁷ FÀBREGAS, X. "Joan Brossa o l'atracció del teatre", *Avui* (21-10-77), pàg.20.

Una ballarina es fica a l'armari i tanquen les portes.
En tornar a obrir-les, la ballarina ha desaparegut.
El criat es fica a l'armari i tanquen altra vegada
les portes.
Les tornen a obrir i veiem l'armari buit.
Ningú no s'ha adonat de l'escamoteig;
els espectadors que són al voltant del moble
no han vist pas sortir ningú.
(...)

El clavell i el martell (1951)

La teatralitat és tan evident que els elements accessoris com el maquillatge o l'escenografia formen també part del contingut dels poemes brossians. Finalment, la mateixa presència del diàleg en els poemes (tan realista i deslligat del context com al teatre) acaba de confirmar el caràcter dramàtic de l'anomenada poesia "literària" de Brossa. Un bon exemple, síntesi de totes aquestes característiques "teatral" en la poesia, podria ser-ne el recull *El poeta presenta quinze pantomimes* (1956), de significatiu títol.

L'evolució de la poesia escènica

La primera etapa de recerca en l'acció i el llenguatge

La primera obra teatral de Brossa, com ell mateix ha confessat, és *El cop desert*, de 1944, obra que encara avui dia resta inèdita. Entre aquesta data i 1949, podríem situar una primera etapa en la producció dramàtica brossiana. Ja que el seu interès era el d'introduir acció a la poesia i explotar les possibilitats plàstiques que donava l'escenificació, el conjunt d'obres situades en aquesta època són peces curtes, amb nom llarg i de vegades complicat, però amb una clara reflexió sobre el llenguatge, si més no, sobre la seva inutilitat per a la comunicació. Les intervencions dels personatges són sorprenentment curtes i presenten molt poc contacte unes amb les altres. Les associacions entre els diferents parlaments semblen estar més en el so, que no pas en el significat i les repeticions són constants, en un intent lúdic i absurd de precisió.

Aquest procés es desplegarà en obres com *Ahmosis I*, *Amenofis IV*, *Tutenkhamon* (1947), *Esquerdes*, *parracs*, *enderrocs esberlant la figura* (1947), *La mare màscara* (1948), *Les plomes encolades* (1948) o *Parafaragamus* (1948). Com el mateix Brossa ha confessat, aquestes peces guarden una íntima connexió amb les imatges hipnagògiques amb què començà a confegir els seus primers poemes.

En algunes obres (*El capità*, *Nocturns encontres...*, *Una noia passa les vacances amb un comte que...* totes de 1947), es presenta una mena de síntesi de l'argument, que després no es desplega. Es tracta de desmitificar la narració en ella mateixa i de copsar sintèticament l'acció. Aquest procés arriba als seus límits a

l'obra *Sord-mut* (1947), que únicament consisteix en una baixada de teló. És clar que l'aparell escenogràfic és prou convincent per a Brossa per no necessitar res més. En aquest estadi, les paraules es fan sobrereres i la màgia de la representació ocupa el primer pla. En moltes ocasions, fins i tot, el cerimonial passa a un primer pla. Obres com *La neu* (1947), *Els assistents en fila índia* (1948), *Missal de Caragat* (1949) o *He deixat l'aixeta de l'aigüera oberta a la nit indicada* (1948) potencien els aspectes de cerimònia o regles d'actuació que estan en l'essència de l'activitat humana.

En resum, els mots, en aquesta primera etapa teatral, són un absurd que serveix de suport a una acció totalment despullada. Si bé el tema, en alguns casos, fa la seva aparició esporàdica (com a *El crim* de 1945 o *El capità* de 1947, obres en què ja podem entreveure el Brossa crític contra el capital i el poder), l'acció i la desintegració del llenguatge en són les característiques principals.

La segona etapa més temàtica (els anys cinquanta)

En canvi, a partir de 1951 el "tema" comença a obrir-se camí. Brossa ho ha explicat així:

La nova forma de teatralitat, la vaig portar fins als límits; era el que podríem dir-ne un gènere de teatre-teatre; maldava per buscar una quarta dimensió als poemes. Després vaig anar descobrint les possibilitats del "tema", per a la qual cosa necessitava el testimoni de la "fotografia", encara que concebuda amb molta llibertat en el plantejament. Sobre l'esquema d'uns fets planava la força d'un diàleg com a vehicle de poesia. Les obres, les concebia representades amb gran senzillesa; el xoc s'ha de produir en obrir la boca els personatges. Enraonar a partir del silenci. (Això feia que algú em titllés de surrealista, però el surrealisme es va preocupar molt poc del teatre. Té, això sí, un precursor il·lustre en el transformista Leopoldo Frègoli, el dinamisme del qual va ser lloat per Marinetti). La meua poesia escènica era plena de llum, però calia anar-li obrint finestres. Ara les escapades a la lírica eren subordinades al destí de cada personatge i no a l'inrevés, tal com passava a la primera etapa.⁸

Cortina de muralles de 1951 és la primera de deu obres escrites entre aquesta data i 1954. No es tracta ja de peces curtes, sinó d'obres amb tres actes. El tractament del llenguatge és més convencional, tot i que en alguna obra com *El ventríloc* (1953) practica una repetició obsessiva de forma similar a llibres de poesia de la mateixa època com *El tràngol* (1952). En el diàleg es pot descobrir un fil lògic per sota dels parlaments dels protagonistes. I l'argument deriva normalment de la trajectòria vital d'un personatge, la qual repercuteix sobre la seva vida íntima i privada. Però el tema és el més important, en especial la vida i la realitat, perquè aquella és l'única cosa important: Jo no em deixo arrossegar per les lluites. No ho faig. Només vull viure la vida! Viure la vida! (*La pregunta perduda o el corral del lleó*, 1952).

⁸ "A partir del silenci", presentació per a l'estrena de *La pregunta perduda o el corral del lleó* al Teatre Romea el 22 de maig de 1985. Publicat a Joan Brossa, *Poesia i prosa* (amb estudi introductori, selecció de fragments crítics, taules i propostes de treball de Glòria Bordons). València: Ed. 3i4 (L'estel 16), 1995.

En centrar-se en la realitat, i sent com és aquesta plena d'injustícies, Brossa aprofita per denunciar la repressió de l'home i defensar la llibertat. En aquest sentit, obres com *Cortina de muralles* (1951) o *La xarxa* (1953) són paral·leles a llibres de poemes com *El clavell i el martell* (1951) o *Catalunya i selva* (1953-54), que reflecteixen el compromís cívic del poeta.

Entre 1955 i 1959 Brossa incrementa la seva dedicació dramàtica. En el curt espai de cinc anys, escriu vint-i-vuit obres. Com a la poesia, aquests són anys en què domina la qüestió temàtica, especialment en el que es refereix a la defensa de la nació, la seva llengua i els seus costums. I com allà, de vegades ho reflecteix usant motius o temes populars: refranys a *Riu avall* (1955) i *Gran guinyol* (1957) i rondalles a *El bell lloc* (1958), *La careta colgada* (1959) o *Ja hi tinc un peu* (obra escrita el 1944, però refeta el 1959).

Durant aquests anys, un tret formal molt freqüent és la manca de connexió entre actes. Això enllaçaria amb la forma de la poesia quotidiana, que es caracteritza, des dels seus orígens, per presentar-nos poemes en què les dues o tres parts de què consten estan totalment deslligades. Així obres com *Pastoral dins una alcova* (1956) o *El cavall blanc* (1957) no tenen cap lligam lògic entre els actes. D'altra banda, un altre tret propi de la poesia d'aquests anys: el sintetisme s'introdueix al teatre, mitjançant el tercer acte. Tot sovint aquest és gairebé només una pujada i baixada de taló: *El sabater* (1957) o *Objecte principal* (1957).

Però la temàtica és el tret més rellevant, de manera que en aquesta vintena llarga d'obres podem trobar totes les constants del compromís brossià: l'arrelament a la terra (a través d'una figura mítica : *El comte Arnau* de 1955); la denúncia del poder dels diners (*Tríptic* de 1957 o *La copa del sol* de 1959) i la consegüent explotació dels oprimits (*La mina desapareguda* de 1958); la crítica de l'aliança de l'església amb el poder (*Tríptic* de 1957, *La copa del sol* de 1959 o sobretot *Mala estrella* de 1958); i especialment, la crítica del règim franquista. *Els beneficis de la nació* de 1959 és una de les obres més emblemàtiques, ja que a través de les paraules del governador civil que hi surt, hi veiem tota la filosofia de l'estat franquista: educació juvenil, alienació de masses, la idea d'estat, etc. La potència de les paraules brossianes fou tan grossa que fins i tot l'any 1975 aquesta obra fou suprimida per la censura en el volum de *Poesia escènica II* i no pogué ser publicada fins al sisè volum l'any 1983. En aquest sentit, la podríem aparellar a alguns sonets de *Coresforç* (1955), també censurats, com "La consigna" o "Contra l'amor".

D'altra banda, també caldria destacar la presència d'alguns altres temes, com el de l'amor i la dona o la llengua i la poesia. Pel que fa al primer, cal destacar la presència d'un personatge femení a *La sal i el drac* (1956), anomenat Júlia, que resulta ser el mateix dels llibres de poemes amorosos *Cant i Festa*, de 1954 i 1955 respectivament. I també caldria destacar les idees que entorn la dona podem veure a *La copa del sol* (1959).

Pel que fa al tema de la llengua, destaca la invenció d'un llenguatge a *El sabater* (1957), amb la seva corresponent gramàtica, vocabulari, etc.:

La forma afirmativa del present d'indicatiu del verb "haver" és com segueix: "Tunga patrunc, num patrunc, um patrunc, cram patrunc, racau patrunc, sacabú patrunc". Forma interrogativa: "Tunga brusquis?", tinc jo? "Num brusquis?", tens tu? (...)

I, en el terreny de la poesia, sobresurt la crítica del panorama poètic dels anys cinquanta i, més particularment, la desprietada caricatura de J.V.Foix a *Els beneficis de la nació* (1958).

La tercera etapa: diversificació de formes i intensificació de les accions espectacle

A partir dels anys seixanta la producció teatral de Brossa es diversifica. Per un costat seguirà la línia de rellevància temàtica que anava desplegant des de 1950. Per l'altre, començarà a introduir modificacions en el terreny formal i iniciarà una sèrie de gèneres parateatral basats en l'acció i la participació de l'espectador. Finalment, entre l'any 1966 i el 1968 es pot situar l'acabament de la producció de poesia escènica brossiana.

Dintre de les obres amb preocupació temàtica, caldria destacar la crítica que en aquests anys el poeta fa de l'estat (*La llenya viva* de 1962) o de l'església (*El dia del profeta* de 1961). Però també un cert costumisme (*El sarau* de 1963), que al final acaba per traduir-se simbòlicament en una exhortació a la llibertat (*Cavall al fons* de 1962) o simplement en una exposició del que és la vida quotidiana. El diàleg s'alleugereix i es fa extremadament viu, tot i que es continuïn produint "incoherències". Segons Brossa, això respon a un propòsit deliberat de no donar-ho tot mastegat a l'espectador:

Veureu que l'obra evoluciona a través d'accions diferents. No té sexe: els gèneres es barregen. Tècnicament he tingut cura, fins a l'extrem, de l'estructura general i després he sotmès l'armadura a la suggestió de fets diversos del món que posen l'origen en això: un profund contingut humà (i, per tant, social). En la vida no sempre les esferes dels conflictes presenten un plantejament, un desenrotllament i una culminació adequats. De vegades hem de pagar per allò que ens sobra; o al revés, som remunerats per allò que ens falta. Potser es tracta, en el fons, d'aquell *contrasentit comú* de què parlava Ibsen.

Però jo confio que la representació vagi més enllà de tota explicació programàtica, si l'espectador s'hi dona amb fe i no s'oblida que les fronteres humanes avancen. Tampoc no hi

busqueu les meves opinions personals. El diàleg es desplega en mil plans diferents. Traieu-ne vosaltres mateixos el que més us plagui.⁹

A més, a mesura que ens endinsem en els anys seixanta, les obres es tornen més sintètiques. Algunes tenen un sol acte com *Diumenge, Únicament, Fi de nocturn* o *No era ara* de 1964 i 1965. I la presència de jocs és cada vegada major: cartes, hipnotisme, focs d'artifici. Tot plegat coincideix amb l'augment i la dedicació gairebé exclusiva a les accions espectacle, que l'escriptor escrivia des de 1947. De manera paral·lela a la poesia literària, les obres s'han sintetitzat per arribar a la mínima acció quotidiana en què l'espectador és un actor més. L'aïllament davant els nostres ulls de la quotidianitat prevista o imprevista pren un relleu insòlit i es converteix en centre d'atenció i, per tant, en motiu de sorpresa. Aquest tipus d'accions són les que podem trobar a *Postteatre*, escrit entre 1946 i 1962 o a *Teatre de carrer* (1962), que ofereix el variant de tenir com a escenari el carrer i de ser més compromès políticament.

Aquestes accions tenen un precedent important en les *Normes de mascarada* (1948-1954), ballets que seguien les mateixes pautes de les accions espectacle, però amb la particularitat de tenir com a protagonista una ballarina que en ocasions executava una dansa desconnectada però en d'altres realitzava accions que, per la seva indumentària, resultaven més absurdes encara. Barreja de ballet i acció són també els espectacles de *Troupe* (1965). En la mateixa línia, però pertanyent ja a un gènere a part hi ha les peces de *Striptease i teatre irregular* (1962-1967). Segons el mateix Brossa, la idea li va venir després d'haver vist uns pocs espectacles d'aquest tipus i constatar-ne la monotonia i la manca d'originalitat. Segons Xavier Fàbregas:

En realitat, per a Joan Brossa, es tracta d'una nova modalitat de transformisme en el qual l'acte mateix de la transformació és efectuat a la vista de l'espectador. Hom comprava així que les aparences superposades en ésser eliminades l'una darrere l'altra, no ens condueixen a un coneixement segur de l'ésser- que fóra el un- sinó a una nova realitat, que és nova aparença i que sovint ens hauria estat difícil d'endevinar.¹⁰

Dins de la mateixa línia hi hauria també els monòlegs de transformació de la mateixa època (1965-1966), escrits per homenatjar Leopoldo Frègoli. Són, doncs, el complement pràctic de l'homenatge que Brossa féu al gran transformista en llibres poètics literaris com *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* i *Petit Festival* de 1965. Com s'ha repetit a bastament, el transformisme és, per a Brossa, alguna cosa més que un espectacle teatral. Representa tota una filosofia humana, en què el poeta sempre ha cregut.

A continuació, Brossa escriví *Accions musicals* (1952-1968), la darrera de les seves obres dramàtiques, que se situa en les mateixes coordenades que *Normes de mascarada*, però amb el pretext del concert. Com ha indicat Xavier Fàbregas, el

⁹ Presentació per a l'estrena d'*Or i sal* al Palau de la Música Catalana el 18 de març de 1961. Reproduït a Joan Brossa, *Poesia i Prosa*, op.cit. pàg. 206.

¹⁰ Pròleg de Xavier Fàbregas a Joan Brossa, *Poesia escènica I*. Barcelona: Ed. 62, 1973, pàg. 39.

concert és un gènere teatral, del qual els intèrprets no són conscients. Amb la proposta brossiana, aquests es veuen abocats a una "actuació integral".

I finalment, el silenci ¹¹. Així com, en el terreny de la poesia literària o plàstica, Brossa no acabà mai de fer noves propostes i morí en plena efervescència creadora, en el terreny teatral l'any 1968 marca el final. La seva escriptura teatral viví independentment de la representació, però arribà un moment en què el poeta parà d'escriure, perquè els altres, directors, dramaturgs i intèrprets, poguessin dir-hi la seva. Però les representacions d'obres brossianes al llarg de les darreres dècades han estat irregulars en tipus d'obres representades i en resultats. Jordi Coca n'ha fet la síntesi en el pròleg al seu llibre *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Així d'una audiència molt restringida des de 1947 a 1954 passà a tenir el suport d'iniciatives institucionals en els seixanta (estrena de *La jugada* el 1960 i *d'Or i Sal* el 1961), a ser representat en el seu vessant més iconoclasta (stripteases i accions espectacle) durant els setanta, i finalment a ser rescatat com a autèntic poeta escènic durant els vuitanta i noranta, sense acabar de trobar el punt just necessari. Les causes poden ser diverses. Com ha apuntat Coca:

Brossa atribueix les dificultats del seu teatre al fet que les propostes dels directors són poc imaginatives i a les limitacions tècniques dels actors. Els directors ho atribueixen a una pèrdua d'interès dels continguts del teatre de Brossa i a una excessiva càrrega poètica del llenguatge, que condiciona la posada en escena fins al punt de fer-la pràcticament inviable. Ningú no discuteix el que aquest teatre té d'original i de precursor en relació a propostes semblants, com poden ser les de Pina Bausch per a les accions espectacles, però no s'acaba de trobar la manera de fer-ne una proposta escènica convincent i transitable. ¹²

Nogensmenys, l'esplèndida poesia escènica és assequible en sis volums per a tot aquell que s'hi vulgui endinsar i descobrir el trencament de fronteres, convencions i gèneres que el poeta practicà amb la permanent intenció de descobrir-hi noves possibilitats expressives.

Calç i rajoles

La peça que ens ocupa és de 1963. Per tant, la podem situar en la darrera etapa de la producció dramàtica brossiana, en la recta final que alterna les obres de tall més clàssic amb les accions espectacle. No és una obra que segueixi un gènere popular concret, com havia fet amb el sàinet a *Ja hi tinc un peu!* (1959) o amb el teatre de costums naturalista a *Cavall al fons* (1962). Però s'hi acostava notablement, per la naturalitat dels diàlegs, pel costumisme de les escenes i per la quotidianitat dels personatges.

¹¹ Només tenim constància de dues obres dramàtiques circumstancials de Brossa, posteriors a la data de 1968: *Grazie Fellini* (pantomima noranta-quatre), inclosa a la revista *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* núm.5-6 (juny 1997) i *Homenatge a Joan Miró*, acció musical amb partitura de J.M.Mestres Quadreny, interpretat a la Fundació Miró el desembre de 1993.

¹² Pròleg de Jordi Coca a *Joan Brossa. Oblidar i caminar*, op.cit, pàg. 11.

L'obra es presenta com un homenatge a Ignasi Iglésias. Això no és d'estranyar en un avantguardista com ell, ja que, com ha dit Xavier Fàbregas: Com a dramaturg Joan Brossa admet la tradició local i intenta d'assimilar els grans autors romàntics i naturalistes, en particular Àngel Guimerà i Ignasi Iglésias. Tanmateix s'adona que per a romandre fidel a aquesta tradició és necessari innovar, no pas repetir; caminar, no pas ancorar.¹³ Per això farà tota una imitació, a l'escena final de l'obra, de la darrera escena de *Les garses*, però introduint nous elements poètics i canviant radicalment algun parlament, de manera que l'obra adquireixi una nova intenció. Paral·lelament al que havia fet amb els romanços a *Romancets del Dragolí* (1948), s'acosta a les arrels més populars per extreure'n allò que tenen de més original i, en darrer terme, avantguardista. Com ha indicat Pere Gimferrer:

L'obra d'en Brossa té molt poc a veure amb qualsevol utilització instrumental o funcional del llenguatge; els mots hi juguen per ells mateixos i hi compten sobretot per la seva força immediata, el seu valor fonètic, la seva expressivitat sensorial. Això explica l'acostament d'en Brossa a la parla popular i la seva fascinació pels refranys, les frases fetes, la conversa col·loquial. Això explica, també, el seu interès per un sector de la literatura catalana que, aparentment, ben poca cosa pot tenir a veure amb l'avantguardisme. Si en Brossa ha volgut fer un homenatge a l'Iglésias (o, d'altres vegades, a Collell o Guimerà), tot i semblar un autor que representa la literatura més tradicional i en alguns aspectes la més *démodée*, és principalment perquè l'avantguardisme d'en Brossa és una posició moral i no merament estètica. Brossa ha fet seva una comesa que - menys preparat i, d'altra banda, malaguanyat per la mort- només havia encetat, a casa nostra, Salvat-Papasseit: la fusió de l'avantguardisme amb la literatura popular, per tal de treure les experiències avantguardistes del *ghetto* minoritari i fer-ne vehicles d'integració de la llengua i la tradició popular dins la literatura culta.¹⁴

L'obra respecta l'estructura del teatre regular (tres actes), tot i que, com després analitzarem, pocs punts de contacte hi ha entre un acte i altre. De fet, no hi ha un argument central, sinó que ens trobem davant la suma de tres "escenes" costumistes, on, fora de la darrera, manllevada d'Iglésias, bàsicament no passa res. En aquest sentit, doncs, l'obra s'aparella a les peces de gran format que tant abunden en la dècada dels cinquanta i que després Brossa continuarà escrivint durant els anys seixanta. El sentit global es copsa per la suma d'elements aïllats, que només tenen alguns punts en comú:

En el món de Brossa, doncs, cal arribar a copsar la realitat per juxtaposició d'elements aïllats. (...) Uns trets comuns, doncs, poden suggerir una realitat: o una subrealitat, de la qual els mots en serien les crestes emergents.¹⁵

Des d'un altre punt de vista, l'obra també comparteix amb d'altres de l'època una colla de referències al món menestral de la Barcelona (o rodalies) de principis de segle. Entre les relacionades per Xavier Fàbregas, hi podem reconèixer: **les festes, jocs i tradicions menestrals** (com l'enlairament de bombes o el costum de fer bitllet de rifa); les **referències a personatges coneguts** (que en aquest cas es concreta en la intertextualitat amb Ignasi Iglésias); **els espectacles populars** (el

¹³ Pròleg de Xavier Fàbregas a Joan Brossa, *Poesia escènica I*, op.cit. pàg. 50.

¹⁴ Pròleg de Pere Gimferrer a Joan Brossa, *Calç i rajoles*, Barcelona: Ed.62 (El galliner, 11), 1971.

marit explica un truc de màgia que havia vist: uns nusos en uns mocadors que queden desfets); **les al·lusions a Barcelona** (és en aquesta ciutat on s'ha d'anar a cobrar el bitllet); **les supersticions** (que aquí es materialitzen en la història d'un moro que feia bruixeries i en la creença en remeis miraculosos per a la calvície); i **la vida quotidiana** (present pertot arreu de l'obra, tant en la manera de parlar dels personatges, com en les escenes reproduïdes al camp o a la botiga).

Finalment, cal dir que també la construcció del llenguatge, suma de realista i poètic, és també un punt que comparteix aquesta obra amb les altres obres llargues de factura clàssica dels anys cinquanta i seixanta. Obres senzilles en cadascuna de les seves escenes o actes, però complexes d'interpretació i amb un clar i profund sentit poètic:

Els personatges són potser de l'Iglésias, però, en qualsevol cas, són també d'en Brossa. Això vol dir que són personatges divagatoris, somniadors, que parlen amb una lògica especial i sovint desbarren poèticament- a vegades en un sentit irònic- enmig dels diàlegs més realistes. (...) El sentit final de l'obra, però, és pregonament poètic, en l'accepció més genuïna del terme.¹⁶

L'estructura temàtica. Relació amb l'obra d'Ignasi Iglésias.

Calç i rajoles es compon de tres actes. En el primer, tres xicots enliren una bomba a les afores d'un poble, quan una vella els interromp i es posa a xerrar amb ells. Més tard, apareix un pagès que dialoga amb la vella i després amb els vaillets. Quan descobreixen que aquests volien enlairar una bomba, els xicots fugen. Poc després, apareix la dona del pagès i la vella se'n va. Aleshores marit i muller conversen sobre la necessitat o no de comprar un camió: la dona vol l'avenç modern, mentre l'home s'hi resisteix. Tot seguit, tomen a aparèixer la vella i dos dels xicots, que se'n van aviat perquè la vella els vol per ventar el foc. Resten els grans i conversen sobre diversos temes: viatges, l'edat i el pas del temps... i en un moment desterrat surt la pagesa. A l'escena següent torna a entrar un dels xicots, que és interpel·lat pel pagès i la vella. Primer se'n va l'home i finalment desapareix d'escena també la vella. Immediatament torna a entrar el segon xicot i comencen a parlar dels pares. Poc després arriba el tercer amb una bomba arrugada i tots comencen altra vegada el procés d'inflar-la per enlairar-la.

L'estructura del primer acte és, doncs, circular. Comença i acaba amb els tres xicots enlirant la bomba. Què ha passat, mentres? Absolutament res, fora que la bomba s'havia perdut i finalment l'han trobada. Els vaillets són, de fet, els únics que fan alguna cosa. Els grans gairebé només xerren, sense tenir un tema principal. El personatge que monopolitza més el protagonisme és la vella, la qual se sent sola i

¹⁵ Xavier Fàbregas, "El teatre i la segona funció del llenguatge", *Els Marges*, 9 (gener 1977), pàg.102.

passa l'estona planyent-se i xafardejant. De tots els temes que es toquen, destacaria el del pas del temps. La filosofia que hi ha al darrere és la de l'acceptació que les coses s'acaben algun dia i que la vida és així:

PAGÈS: Les coses ve que s'acaben.

VELLA: Primer una mica, després una mica més, després una altra mica i, després sí, ve que s'acaben.

Aquesta idea ha format part de l'ideari brossià des dels seus inicis i la podem trobar al llarg de tota la seva producció poètica. Però s'intensificà en la darrera etapa, especialment en llibres com *Furgó de cua* (1993), *Passat festes* (1995) o *Sumari astral* (1999). Fragments com els següents en són bons exponents:

(...)
Però comprens que al món tot porta cua,
I ve que viatger de cap viatge,
Prens el vagó que du el fanal de cua
Furgó de cua

(...)
El xai devora l'herba
Demà l'home devorarà el xai
Sense la mort la vida fóra impossible.
Sumari astral

L'altre tema que sobresurt és la inconsciència dels xicots per jugar a coses que poden comportar un perill. Per això abunden els insults adreçats als infants:

PAGÈS: Mira-te'l, el mort de gana! (*L'escabella*.) Ai el cul brut, més que cul brut!

(...)
PAGÈS: Són uns trinxeraires!

(...)
XICOT1: Què?

PAGÈS: Calla, ximplet!

XICOT2: Però...

PAGÈS: Calla pallús!

(...)
PAGÈS (*l'amenaça amb la mà*): Calla, noi, que te la vento!

També hi hauria un altre tema secundari: el de la modernitat davant el progrés (el camió davant la tartana), que serveix per definir el caràcter dels dos pagesos; però simplement és un apunt d'un tema, sense que es pugui arribar a cap conclusió. En un principi, hi ha una frase referida a l'Isidre, la qual podria ser significativa:

PAGESA: No en feu cas, Rafela; l'única dèria d'aquest és la llibertat.

VELLA: Quina, la jove de cal Manxaire?

PAGESA: No. Vull dir la llibertat de ser lliure.

Però després es passa a parlar de l'haca i el camió, sense que el tema progressi. En general, doncs, el que predomina en el primer acte és una escena costumista de diàleg quotidià amb una tradició popular de fons: enlairar bombes.

El segon acte, a diferència del primer, passa en un interior: una botiga, que després sabem que és una barberia; i amb uns personatges nous: el marit, la muller, la filla i l'hereu, que es relacionaran amb alguns dels que havien sortit en el primer acte:

¹⁶ Pròleg de Pere Gimferrer a Joan Brossa *Calç i rajoles*, op.cit. pàg.8.

la parella de pagesos i la vella. Per tant, són aquests bàsicament els que ens permeten establir un lligam de coherència entre els dos primers actes.

Pel que fa a l'argument, en la primera escena el marit explica a la muller els treballs d'Hèrcules i altres històries de divinitats clàssiques, mentre la muller fa comentaris més quotidians. Entra la filla que busca un paraigua, però no se li fa gaire cas, perquè la conversa continua amb els déus. Per això surten ella i el pare. La Blanca torna a reparèixer amb el paraigua i, poc després, entra la vella a la botiga i comença a conversar amb la muller. La filla se'n va i les dues dones monologuen cadascuna per la seva banda, fins que entra el pagès, enfadat per un estafador que li va vendre un remei per a calbs. El tema se centra aleshores en la calvície, fins que s'afegeix a la colla la pagesa. Hi ha una petita discussió que la muller de la botiga talla per començar a explicar què simbolitzen diversos déus grecs. A continuació entra a escena l'hereu i, després d'una breu conversa, surten els pagesos i la vella. Enmig de preguntes banals, la dona continua explicant mitologies, fins que torna a entrar la filla. Poca estona després, surt la mare. En quedar sols, la parella de joves es manifesten el seu amor, entre al·lusions mitològiques. Però els interromp la vella amb xafarderies i comentaris sobre el pas dels anys, fins que tornen a entrar els pagesos. Aleshores, es desenvolupa un diàleg força absurd al voltant de la llum, una mena de joc de disbarats fins que s'hi afegeix el marit, que explica un joc de mans. Davant d'això, el pagès conta una història sobre un moro rascaboles que feia bruixerries. Finalment, el marit torna a la seva dèria: les històries de déus, fins que, de cop, l'acte finalitza amb la pregunta de si faran bitllet aquell any. La muller respon que el faran per Cap d'Any, amb la qual cosa ja està introduït l'enllaç amb el darrer acte.

Com es pot comprovar, tampoc hi ha un fil temàtic únic. Es tracta, com el primer acte, d'una escena costumista, en aquesta ocasió en una botiga. La diferència ve donada per les intervencions de la família de la botiga, centrades en la mitologia grecollatina, la qual cosa dóna un to a l'acte, que l'aparta de la més estricta quotidianitat. Les històries mitològiques serveixen, però, per introduir les idees brossianes bàsiques sobre la religió, l'església catòlica, l'art i la vida:

MARIT: Més d'una estàtua d'Orfeu han utilitzat els cristians fent veure que era d'un Crist dels seus. No tenen vergonya.

(...)

MARIT: No sé; la història també pot ser emblema d'aquests artistes que s'agafen les coses per la punta dels cabells i converteixen en ídols les obres que fan. Per què no? Eh?

(...)

MULLER: Poc sabem qui són els dipositaris de la saviesa, avui dia.

(...)

MULLER: Els capellans no crec pas que ho siguin.

(...)

MULLER: Diuen el que no creuen i creuen el que no diuen.

(...)

MULLER: I fan el que no deuen ni creuen.
(...)
MULLER: Mutilen i destrossen la veritat; vet-t'ho aquí.
(...)
MULLER: Zeus és l'únic que correspon a aquesta necessitat. En català en diem "Déu". Ell sol és el pare dels déus i dels homes. Un déu com el que pugui haver tingut la religió més perfecta.

Per la resta, les converses entre els personatges són ben exemplificadores del que són els diàlegs habituals de personatges populars en qualsevol botiga: la vida quotidiana del poble o barri, el futur dels joves enamorats, el passat, les discussions matrimonials, les velles històries supersticioses, etc. I cadascú enfocant-ho cap allà on més li convé sense fer gaire cas del que diuen els altres.

El tercer acte i la relació amb l'obra *Les garses* d'Ignasi Iglésias (1905)

El tercer acte és el que constitueix l'autèntic homenatge a Ignasi Iglésias, ja que es tracta d'un autèntic hipotext. Com ha dit Pere Gimferrer: Implicite al llarg de tota l'obra, l'homenatge és palès al tercer acte, que reproduïx textualment les últimes escenes de *Les garses* d'Ignasi Iglésias, lleument modificades i arrançades. Es tracta d'un cas de *collage* insòlit dins la història del nostre teatre.¹⁷

L'acte és el més curt dels tres i transcorre a la barberia del poble. Com a *Les garses*, els ha tocat la rifa als amos de la barberia (el número que jugaven és el mateix) i som al moment en què es procedeix al repartiment. La gent s'impacienta per cobrar, desconfia i es crea una confusió de tal mena que el barber acaba per tirar els diners per terra. El poble s'hi precipita fora de si i Olimpi els titlla de garses i hipòcrites, tot proclamant el triomf de la naturalesa, permanent, davant els homes, transitoris.

Els personatges principals són el marit, la muller i la filla de l'acte anterior. A part, hi ha el mestre i l'enterramorts, que provenen de l'obra de l'Ignasi Iglésias i una colla de personatges anònims: *homes, tots, una dona, un home, una altra, un altre, un altre home, una altra dona, vell*, etc., que constitueixen la massa anònima i gasiva, que només procura pels diners i no té cap mena de voluntat. A diferència de *Les garses*, el nucli familiar és molt més reduït, ja que no hi trobem el fill gran, la jove i el fill petit, i el poble, com ja hem dit, no té nom. Aquest fet és lògic ja que es parteix únicament de les darreres escenes de l'obra d'Iglésias, les quals són la culminació d'un argument desenvolupat al llarg dels tres actes, en què es van dibuixant una sèrie de caràcters dins la massa popular: Geroni, Malena, Bernat, Quima, Florentina, etc. En canvi, l'acte brossià és molt més sintètic, a més de

¹⁷ Pròleg de Pere Gimferrer a Joan Brossa *Calç i rajoles*, op.cit. pàg.8.

seguir la mateixa línia dels dos actes anteriors, en què no es dóna nom als protagonistes.

Pel que fa al tema, en aquest cas trobem un eix central, que no només és el nucli temàtic del tercer acte, sinó que dóna sentit a tota l'obra i també en proporciona el títol: *Calç i rajoles*

MARIT: Els han coberts de calç i rajoles, els falta la voluntat.

És a dir, la majoria de la gent, davant els diners, no sap el que es fa, canvia de caràcter, no té voluntat. En definitiva no és consistent, no té fonaments. Simplement és recobriment, hipocresia: calç i rajoles. Per això Olimpi els titlla de pobres d'esperit i els desprecia per confiar en la sort i no en ells mateixos. Es creuen poderosos, però en realitat l'univers està per sobre seu i, mentre el sol romandrà, ells acabaran per desaparèixer.

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

Aquest missatge encaixa amb el que el mateix personatge ha transmès en el segon acte, a partir de les seves idees sobre els déus, com a forma d'explicació de la naturalesa humana i de l'univers. Un missatge que no coincideix plenament amb el d'Ignasi Iglésias, el qual també fa dir al barber que no s'ha de confiar en la sort, sinó en nosaltres mateixos i en el nostre esforç, però per acabar dient una frase ben diferent:

PELEGRÍ: Sigueu bons i dignes!

ANDREU: Com vós, pare!

(*La Tresona s'acosta, esporuguida, a en Vicentet, la Lluïsa s'abraça amb l'Andreu, i en Pelegrí, triomfant, crida amb tota la seva ànima*)

PELEGRÍ : Visca el treball!

(*Grans crits de "Lladres!" i "Estafes!" més forts que de primer, i furiosa trencadissa de vidres*)

No és aquesta l'única diferència entre les dues obres ¹⁸. El tercer acte de *Calç i rajoles* parteix bàsicament de l'escena última de *Les garses*, després d'una breu introducció original de Brossa sobre la rebuda dels diners per part del poble i de la transcripció d'alguns parlaments de les escenes XIII i XV del tercer acte d'Ignasi Iglésias, immediatament anteriors a l'escena final. Aquests fan referència a la voluntat del barber de repartir els diners de seguida, a la necessitat d'avisar les autoritats perquè controlin el repartiment (escena XIII d'Iglésias) i a la demanda a la muller i a la filla perquè facin entrar la gent amb ordre (escena XV d'Iglésias). A partir dels insults del marit, ben diferents en els dos casos, s'inicia la transcripció gairebé literal del text d'Iglésias:

¹⁸ Cal dir que la intertextualitat, Brossa la practica amb la versió de *Les garses*, publicada per L'Avenç el 1906, i no sobre la publicada a les *Obres Completes* (sisè volum) de 1931 per Edicions Mentora (dipòsit per a la venda: Editorial Juventud, S.A.), que presenta variants substancials respecte al llenguatge.

IGNASI IGLÉSIAS

PELEGRÍ (*anant-se'n dient, frenètic i Entredents*): Garses! Pobres! Garses!

JOAN BROSSA

MARIT (*deprimit, anant-se'n cap al menjador*): Pigmeus! Esclaus! Fanguera!

Les diferències introduïdes són d'eliminació d'alguns parlaments repetitius (el text de Brossa és més sintètic, especialment en les acotacions, on només deixa les informacions essencials), de canvi d'algunes paraules (*Hèrcules* per *Senyor*, *guàrdies* per *Justícia*), d'incorporació de noves expressions col·loquials: Mala negada! (...) Ara sí que l'hem feta bona! (...) Maleït siga! (...) No heu tingut avis? (...) i de les intervencions poètiques del marit, que són les decisives per donar nou sentit al text d'Iglésias. Aquestes són bàsicament tres: la que fa referència al títol (*Calç i rajoles*) i la del final, ja comentades, i una intermitja, en què amplia significativament la frase bàsica del barber (en negreta):

MARIT (*assegura la porta del carrer*): Quines pedres que els sotmeten! ¿Només hi ha camps així per a fer la llaura? Pobres, més que pobres d'esperit! No saben treure l'ungla del calendari. El ram de la sang se'm gira... Que el foc ompli amb tota mena d'ocells el desordre de la llengua! No en feu cas. **No hem de creure en la sort. Confiem en nosaltres mateixos bo i esforçant-nos.**

Com es pot comprovar, el caràcter de les noves frases és plenament poètic, per l'analogia desplegada (els homes són camps per llaurar plens de pedres, d'on no s'hi pot treure res), la imatge hiperbòlica usada (*no treure l'ungla del calendari* com a símil de persones que no saben anar més enllà del simple discórrer dels dies) i la presència de metàfores simbòliques (*el ram de la sang* com a passió interna i *els ocells* donats pel foc com a la llibertat devastadora).

En conclusió, aquest acte és tot un joc intertextual, en què Brossa no només ret un homenatge a Ignasi Iglésias, pel fet de demostrar la vivesa, genuïtat i agilitat del seu llenguatge, sinó també per actualitzar una obra de principis de segle, tot donant-li un nou sentit més profund, propi de l'evolució del segle. Com indicà Alexandre Cirici: (...) Els ha presos també del món d'Ignasi Iglésias, que també és nostre, arrapat estretament al gran bagatge col·lectiu que no volem abandonar al costat de la via i que Brossa ens ajuda a prendre per continuar el viatge endavant.¹⁹

Els personatges

Com hem pogut veure, els personatges d'aquesta obra són ben populars, alhora que apareixen poc definits. Com ells, n'hi ha molts als pobles de Catalunya. Per això no apareixen nomenats pel nom propi, sinó per la categoria més general: vella, xicot, pagès, pagesa, marit, muller, filla, hereu, enterramorts, etc. Això no vol dir que no tinguin nom. Aquests van sortint a l'interior del diàleg, quan ho requereix l'ocasió. La vella es diu Rafela; els xicots, Peret i Salvadoret (el tercer no és anomenat); el pagès, Isidre; la pagesa, Isidra; el marit, Olimpí; la muller, Llúcia;

¹⁹ Introducció d'Alexandre Cirici a *Calç i rajoles*, op.cit., pàg.12.

la filla, Blanca; i l'hereu, Marcel·let. Tots plegats són noms ben populars (amb l'ús del diminutiu quan es tracta de nens o joves), força comuns en la tradició del país. La intenció de Brossa ha estat precisament la de construir éssers autèntics, però anònims; personatges creïbles, d'aquells que en el primer quart de segle es podien trobar a totes les cantonades dels pobles (i encara avui dia, especialment entre la gent gran), sense interioritzacions psicològiques ni particularitats massa complicades; persones en definitiva tal com Brossa les havia vist i conegut en la seva infantesa i adolescència als barris de Barcelona o a Gualba (poble del Montseny on de vegades havia anat amb la seva família a passar uns dies).

Malgrat aquests trets anònims i comuns, alguns d'aquests personatges es defineixen per unes paraules més aplicables al mateix Brossa que no pas a un personatge popular. Així, per exemple la salutació del pagés:

PAGÈS (*arriba tot eixugant-se la suor del clatell amb un mocador*): Bon dia als pobres.

VELLA: I als rics no?

PAGÈS: Aquests ja tenen de tot!

Expressió que coincideix amb les idees sobre els pobres i els rics que Brossa plasma tant en els seus poemes com en les seves declaracions:

Imaginem que la mort fos una cosa instituida per l'home: només es moririen els pobres. Si per no morir es pogués pagar, els rics no moririen mai.²⁰

D'altra banda, també cal constatar que un dels canvis introduïts per Brossa en l'escena manllevada d'Ignasi Iglésias ha estat en les exclamacions que incloïen referències a Déu o el Senyor, tot traient-les, canviant-les o incorporant-ne de noves:

IGNASI IGLÉSIAS

TRESONA: Ai, Senyor!

JOAN BROSSA

FILLA: Hèrcules ens valgui!

MULLER: Per tots els déus immortals!

En relació amb això, cal dir que l'únic personatge que podem considerar una creació particular de l'imaginari brossià és l'Olimpi, el marit afeccionat a la mitologia grecollatina que se sap totes les històries d'Hèrcules. És cosa coneguda i repetida en múltiples ocasions l'ateisme i anticlericalisme de Brossa. Molts dels seus poemes han evidenciat dures crítiques contra l'església catòlica i la seva aliança amb el capital o la repressió franquista. Però paral·lelament Brossa ha cregut en les religions naturals i les seves corresponents mitologies. Les històries de personatges divins humanitzats, amb les seves passions, trifulques, enganys, etc. pròpies de les mitologies grecollatina, egípcia, xinesa, celta, etc. varen fascinar el poeta de Sant Gervasi des de ben jove. Cal recordar, en aquest sentit, "El jardí de Batafra o el

²⁰ Fragment d'entrevista inclosa al catàleg *Exposició Joan Brossa. Cartells 1975-1999*, Fundació Caixa Sabadell i "Sa Nostra" Caixa de Balears, 1999.

molí de Carnaval", prosa de 1949 inclosa a *Proses de Carnaval* ²¹, on es desplega la història d'Arromoc, déu nascut dels arbres, i tota la seva família, tot imitant l'estil de les narracions bíbliques o dels déus clàssics.

D'altra banda, la particularitat del personatge es complementa amb l'aprofundiment provinent de l'obra d'Iglésias, que el fan un ésser diferenciat de la massa, un home lliure, capaç de pensar per ell mateix, que no es deixa endur pels afalacs del diner. Així mateix, les diferències que Brossa hi incorpora el converteixen, encara més, en una persona autèntica, independent, posseïdora de la veritat i amb cert alè poètic.

El llenguatge

Una de les particularitats de *Calç i rajoles* és la frescor i naturalitat del llenguatge, qualitats que, en part, li vénen d'Ignasi Iglésias, com ha remarcat amb encert Pere Gimferrer. Segons aquest autor, ambdós escriptors tenen un sentit molt paral·lel de la llengua, tant pel ritme ràpid i el·líptic dels diàlegs, com per l'ús d'un lèxic planer i viu.

Pel que fa als diàlegs, cal remarcar la brevetat de les intervencions tant en Brossa com en Iglésias, però especialment la manca de connexió aparent entre els diferents parlaments dels personatges en Brossa, la qual cosa també succeeix en Iglésias alguna vegada, tal i com Gimferrer observa a partir de les consideracions que Pere Coromines féu del llenguatge iglesià: Força sovint els diàlegs de l'Iglésias són la confrontació de dos monòlegs que cada un dels personatges persisteix a mantenir íntegre contra les intrusions de l'interlocutor. ²² En Brossa, això és una constant en gairebé tota la seva obra teatral. Però no es produeix en totes les intervencions. En general, unes s'acoplen a les altres perfectament i sintètica, gràcies al context, sense necessitat de convertir-se en preguntes i respostes explícites:

XICOT 2: Hola, Peret. (1^a)

XICOT 1: Hola! (2^a)

XICOT 2: Què buscava la vella? (3^a)

XICOT 1: Tant se val. Se n'ha anat per allà. (4^a)

XICOT 2: I l'Isidre? (5^a)

XICOT 1: Jo era fora. (6^a)

XICOT 2: Uf! No hem de perdre sempre. (7^a)

XICOT 1: Avui l'hem de trobar sens falta. (8^a)

XICOT 2: Vejam si tindrem sort. (9^a)

XICOT 1: Punyeta, ja fóra hora! (10^a)

XICOT 2: Res, home, res. (11^a)

XICOT 1: Som de ferro? (12^a)

XICOT 2: No. (13^a)

XICOT 1: Doncs, no cridis, que no vingui el mal temps. (14^a)

²¹ Publicada a *Alfabet desbaratat*, op.cit., pàg. 45.

²² Cita que fa Pere Gimferrer de Pere Coromines, pròleg al vuitè volum de les *Obres Completes* d'Ignasi Iglésias, Barcelona, Ed. Mentora, 1932.

Si analitzem el fragment anterior i sobretot si tenim en compte el context concret i la pragmàtica dels diàlegs autèntics, comprovarem que no hi ha res d'il·lògic en l'encavalcament de les diferents frases dels personatges. Així, la quarta frase no respon directament a la pregunta anterior, perquè no li dóna importància i passa a ampliar la informació. La sisena és una resposta el·líptica (jo no puc dir res sobre l'Isidre perquè en aquell moment jo era fora). La setena mostra tranquil·litat pel fet que el pagès no hagi descobert que han perdut la bomba (*no hem de perdre sempre* fa referència que no sempre els han de descobrir i, per tant, impedir que enlairin bombes). La següent continua sobre el mateix tema i fa referència al fet que aquell dia han de trobar la bomba. Si ho fan, tindran sort i això explica el sentit de les tres intervencions següents. En canvi, l'expressió: *Som de ferro?* sorprèn, però s'explica en el sentit que *ser de ferro* és equivalent a ser invulnerable i ells no ho són.

Per tant, l'el·lipsi i la síntesi són les claus de l'aparent manca de connexió del diàleg. Com ha dit Xavier Fàbregas: El diàleg de Joan Brossa pressuposa sempre una reelaboració plena d'imatges juxtaposades, de referències, d'intuïcions, feta a partir de la conversa naturalista.²³ Caldrà sempre, doncs, rellegir amb atenció l'abans i el després de cada frase per interpretar-ne la globalitat: El panorama general, però, ens el donarà només la suma de les imatges, de la mateixa manera que el conjunt d'una pintura ens el dóna la suma de les pinzellades.²⁴

No obstant això, hi ha llocs on realment es produeix un diàleg de sords, on cada personatge segueix el seu propi monòleg, com també passa moltes vegades a la vida real. La voluntat de l'autor és precisament transcriure'ns aquesta incomunicació freqüent a la vida quotidiana.²⁵ Com ha dit Xavier Fàbregas, aquest tipus de diàleg no posseeix, potser, lògica quotidiana, però sí coherència, perquè cada personatge accepta la rèplica del seu interlocutor sense dificultat ni sorpresa, i contesta amb la rèplica que creu adequada.²⁶ El fragment més simptomàtic és una escena del segon acte, on la vella i la muller segueixen el seu propi discurs sense preocupar-se en absolut pel que diu l'altra:

VELLA: Adéu, mosseta. Fa goig, eh?

MULLER: Ja se sap; és l'edat bona.

VELLA: El bullit i l'entrant són coses que, a mi, ja no em preocupen gaire. A casa sempre estic arraulida en un racó.

MULLER: Sovint els fets vénen del caràcter.

VELLA: Jo em prenc bé les coses que em passen.

MULLER: Poc sabem qui són els dipositaris de la saviesa, avui dia.

VELLA: I també em sé prendre bé les que no em passen.

MULLER: Els capellans no crec pas que ho siguin.

²³ Pròleg de Xavier Fàbregas al primer volum de la *Poesia escènica*, op. cit., pàg. 29.

²⁴ Pròleg de Xavier Fàbregas al primer volum de la *Poesia escènica*, op. cit., pàg. 9.

²⁵ Aquesta idea de la freqüència dels diàlegs de sords a la vida quotidiana, també l'ha assenyalada Arnau Puig a "Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa", pròleg a Joan Brossa, *Or i Sal*, Barcelona, Quaderns de Teatre de l'ADB, 1963.

²⁶ Xavier Fàbregas, "El teatre i la segona funció del llenguatge", op. cit., pàg. 103.

VELLA: Les que em passen i les que no em passen.
 MULLER: Diuen el que no creuen i creuen el que no diuen.
 VELLA: O, més ben dit, les que voldria que em passessin.
 MULLER: I fan el que no deuen ni creuen.
 VELLA: I les que m'han passat i no voldria que m'haguessin passat.
 MULLER: Mutilen i destrossen la veritat; ve-t'ho aquí.
 VELLA: En fi, no em queixo. Alguna vegada, segons com sí. Però no gaires vegades.
 MULLER: Sí.

L'altre vessant del diàleg que cal tenir en compte és la seva frescor i naturalitat. Efectivament, si els personatges resulten creïbles, és sobretot pel seu llenguatge. A part d'usar un lèxic ben genuí i planer, típic de les classes populars menestrals i rurals de la primera meitat del segle XX, abunden els refranys i les frases fetes: *a escampar el poll!*, *conte contat ja està acabat*, *la processó va per dintre*, *tot això és pa usat*, *cadascú sap on li fa mal la sabata*, *I de tot s'enamora l'ase d'en Móra*, etc., la qual cosa atorga un acoloriment particular a l'obra.

D'altra banda, els refranys són, en part, el reflex de la saviesa acumulada pel poble. Potser per això són especialment els vells qui els usen. A *Calç i rajoles* la vella o el pagès són els que més en diuen, paral·lelament a frases breus i tallants, que podríem qualificar de sentències: *Res, cada hora es camina una passa*, *Per veure que hi ha portes no has de mirar per cap reixa*, *Les coses ve que s'acaben*. Són l'expressió concentrada de la filosofia natural del poeta, que tantes vegades tancà en breus poemes:

Si tot home no és immortal i tu ets home,
 aleshores tu no ets immortal
 O o U (1959)
 Hauria estat millor que no hagués
 ocorregut, però entre el desig i la realitat
 sovint intervé l'imprevisible.
 Askatasuna (1969-75)

En definitiva, el diàleg teatral de Brossa no s'allunya gaire de l'usat a la seva poesia quotidiana: sintetisme, naturalitat i recursos populars. Però és també poètic, fet que es pot observar bàsicament en els salts al buit i en el llenguatge simbòlic.

Els salts al buit es manifesten no en el diàleg de sords en què cada protagonista segueix el seu propi monòleg, sinó en les rèpliques absurdes que provoquen sorpresa poètica:

XICOT 2: Jo ja vaig comprar la bomba.
 XICOT 1: I jo l'engego i hi poso el filferro.
 XICOT 3: **A la meva mare sempre li plora un ull.**
 XICOT 2: **A mi m'agrada més el bosc: al circ no hi ha ocells.**

Així les intervencions tercera i quarta no tenen res a veure amb les anteriors, però la constatació de la realitat mitjançant unes paraules carregades de significats: **plorar un ull**, **bosc**, **circ** i **ocells** trasllada l'espectador a un món de sentiments màgic.

En canvi el llenguatge simbòlic es produeix en el decurs normal del diàleg, quan els personatges usen mots no cohesionats lèxicament amb la resta, però en sentit metafòric:

XICOT 1: Quan jo baixi a la ciutat **m'ompliré les butxaques de petxines**.
(...)
MULLER: Què t'han de sortir, filla meva! **El foc és teu: tant el terrestre com el celeste**.
(...)
MARIT: (...) **El ram de la sang** se'm gira... Que **el foc ompli amb tota mena d'ocells** el desordre de la llengua!
(...)
MARIT: **Són la neu, i el sol els fondrà**. ¿De què serveix amenaçar el sol **amb aquestes fletxes?** (*Triomfant*) **Visca el sol!**

Es tracta de paraules també molt usades per Brossa en tota la seva obra poètica, mots que posseeixen una qualitat representativa i que estan dotats d'un poder evocador que l'experiència comuna posa en marxa. Com es pot veure pels exemples triats, la majoria provenen del món natural i tenen relació amb els elements bàsics: *foc* (foc, sol), *aigua* (petxines, neu), *terra* (terrestre), *aire* (fletxes, ocells), amb la qual cosa les amenaces o les exaltacions són més contundents i universals. D'altra banda, la connotativitat d'aquests mots provoca un xoc en l'espectador i els converteix en indicis, que serveixen d'orientació cap al sentit global de l'obra:

Aquí els mots són com les anelles del malabarista: cauen a les mans de l'artista a gran velocitat i tornen a ésser llançades a l'aire, perquè la pròxima és ja a punt d'arribar. Unes i altres giren vertiginosament i, bé que no s'influeixin, de llur conjunt en sorgeix l'atractiu del joc i, en definitiva, el seu últim sentit.²⁷

Per acabar, caldria destacar un últim tret dins del llenguatge teatral de Brossa: la referència al propi món del teatre i especialment a la consciència que el que s'està fent és una ficció, una acció que es produeix en un lloc ben particular: l'escenari.

PAGÈS (*als xicots*): Au, fugiu! Fora de l'escenari!
(...)
PAGÈS: I què has vingut a fer aquí dalt de l'escenari?

Perquè si Brossa ha fet teatre és per contar-nos històries poètiques amb moviment. La màgia que produeix el simple escenari a l'italiana és el marc necessari i imprescindible perquè es produeixi l'acció poètica visualitzada i aquesta materialització, present en tota l'obra de Brossa, en el cas del teatre no es pot deslligar de les coordenades que estableixen telons, bambolines i tramoia:

A mi, per naturalesa, m'agrada molt el teatre a la italiana. El fet que soni el timbre, s'apaguin els llums de la sala, s'encengui la bateria i pugi el teló, em sembla perfecte; crec que mostra un aspecte convencional extraordinàriament expressiu, un element ritual que en el teatre és molt important, com per a un quadre el marc o el color de la paret. Em plau tota aquesta part de tramoia i d'artifici que comporta el teatre. Hi ha vegades que un toc de timbre i una pujada de teló ja val per un acte sencer.²⁸

²⁷ Xavier Fàbregas, "El teatre i la segona funció del llenguatge", op. cit. pàg.105.

²⁸ Declaracions de Joan Brossa a Jordi Coca, *Joan Brossa. Oblidar i caminar*, op. cit., pàg.49.

Per concloure, cal dir que Brossa creia que el teatre treballava damunt la imaginació i la sensibilitat i no solament damunt l'intel·lecte. Per això no ens de sorprendre que *Calç i rajoles* presenti en un mateix sac tradició, innovació, absurd, poesia i moralitat.

Glòria Bordons

Barcelona, abril 1999

Bibliografia

Sobre Joan Brossa:

BORDONS, Glòria. (1988). *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Ed.62 (Llibres a l'abast, núm.235).

BORDONS, Glòria. (1995). Estudi introductori, selecció de fragments crítics, taules i propostes de treball a Joan Brossa, *Poesia i prosa*. València: Ed.3 i 4 (L'estel, 16).

Brossa 1941-1991 (1991). Madrid: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura (textos de Victòria Combalia, Joao Cabral de Melo i Pere Gimferrer, biografia de Pilar Palomer i bibliografia de Glòria Bordons).

CABRAL DE MELO, Joao. (1951). Pròleg a *Em va fer Joan Brossa* de Joan Brossa. Barcelona: Ed.Cobalto (reproduït al catàleg de Madrid, 1991).

COCA, Jordi (1992. Reedició d'Ed-Pòrtic, 1971). *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions de la Magrana (L'Esparver Llegir, núm.42).

GIMFERRER, Pere.(1973). "Poesia Rasa de Joan Brossa", *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Ed.62.

Joan Brossa o les paraules són les coses (1986). Barcelona: Fundació Miró (presentació de Rosa M.Malet, estudi de Ma.Lluïsa Borràs i biografia i bibliografia a càrrec de Pilar Palomer).

PERMANYER, Lluís. (1999). *Records BrossaxBrossa*. Barcelona: Edicions La Campana.

ROMEU, Josep.(1981). Epíleg a *Vint-i-set sextines i un sonet*. Barcelona: Ed.62 (Els llibres de l'Escorpí, Poesia núm. 70).

SACRISTAN, Manuel. (1970). Pròleg a *Poesia Rasa* de Joan Brossa. Barcelona: Ed. Ariel (reproduït a *Poesia Rasa I*, Barcelona: Ed.62, 1990).

TERRY, Arthur. (1977). Pròleg a *Poemes de seny i cabell* de Joan Brossa. Barcelona: Ed.Ariel (reproduït a *Quatre poetes catalans*. Barcelona: Ed.62, 1991).

VALLÈS, Isidre. (1996). *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

Sobre el teatre de Joan Brossa:

Estudios Escénicos (Cuadernos del Instituto del Teatro) núm.16 (desembre 1972) (monogràfic dedicat al teatre de Brossa amb col·laboracions d'Arnau Puig, Jordi Coca, Àngel Carmona, Frederic Roda, Jaume Fuster, Sebastià Gasch, Pere Gimferrer i Alexandre Cirici Pellicer)

FÀBREGAS, Xavier. (1973). "Joan Brossa en terra de meravelles", introducció a Joan Brossa, *Poesia escènica* (1945-1954), volum 1, Barcelona: Edicions 62.

FÀBREGAS, Xavier "El teatre i la segona funció del llenguatge", *Els Marges*, 9 (gener 1977), pàgs. 97-105.

MALÉ, Jordi. (1997). "Algunes consideracions sobre el llenguatge d'*Or i Sal*, de Joan Brossa", *Els Marges* núm.59.

Pausa (Revista de la Sala Beckett) núm.12 (juny 1992) (monogràfic dedicat a Joan Brossa, amb articles de Joao Cabral de Melo, Joan Casas, Jordi Coca, Víctor Molina, Eduard Planas, Pere Salabert, Joaquim Roy, Miquel Porter Moix, Xavier Pérez/Pere Portabella, Víctor Nubla i Joan Castells/Carles Batlle/Joan Casas).

PLANAS, Eduard. (1996). Pròleg a *Teatre* de Joan Brossa, L'Alfàs del Pi: Edicions Pedra de Toc (el mateix autor llegí una tesi doctoral a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona l'any 1997, sota la direcció de Ricard Salvat. La tesi encara és inèdita).

PUIG, Arnau. (1963). "Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa", pròleg a Joan Brossa, *Or i Sal*, Barcelona: Quaderns de Teatre de l'ADB, 1963.

Material de suport/suplementari

Vídeos i CDs

Joan Brossa, prestidigitador de la paraula. (guió de Glòria Bordons i realització de Josep Oller). Barcelona: Iniciatives audio-visuals, S.A. (1992)

Brossa per Brossa. (guió i direcció de Manuel Hueriga).

Dotze Sentits. Poesia catalana d'avui. (CD-Rom sobre dotze poetes catalans, dirigit per Xavier Berenguer i Jaume Subirana). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Edicions Proa i Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona (1996).

Textos complementaris:

BROSSA, Joan. (1972). *Vivàrium*. Barcelona: Ed.62 (Cara i creu, 17).

BROSSA, Joan. (1987). *Anafil* (Textos esparsos 1971-1986). Barcelona: Ed.62 (L'alzina, 16).

BROSSA, Joan. (1995). *Poemes escollits* (a cura de Glòria Bordons). Barcelona: Ed.62 (MOLC, 109).

BROSSA, Joan. (1973-1983). *Poesia escènica* (sis volums). Barcelona: Ed.62.

BROSSA, Joan. (1996). *Teatre* (inclou *Al Canigó ja no hi ha àguiles*, *Ja hi tinc un peu* i *Olga sola*) de Joan Brossa, L'Alfàs del Pi: Edicions Pedra de Toc.

IGLÉSIAS, Ignasi (1906). *Les garses*. Barcelona: L'Avenç.

IGLÉSIAS, Ignasi (1931). *Obres Completes* (sisè volum). Barcelona: Ed.Mentora (dipòsit Ed.Juventud).