

POESIA ESCÈNICA XII: ICONES PER A 1962

Joan Brossa

Edició i pròleg d'Héctor Mellinas

AROLA EDITORS



POESIA ESCÈNICA XII: ICONES PER A 1962

La recerca escènica que dugué a terme Joan Brossa està estretament lligada a la rebel·lió entesa com a mitjà d'oposició a tots aquells elements que inhibeixen el lliure albir de l'ésser, com veurem en les peces de 1962 que presentem a continuació. En paraules de Joan Fuster:

És l'home allò que s'ha de defensar, allò que es reivindica de cara a les potències socials —l'Estat, l'opressió claustrada, les morals deficientes— o metafísiques —la pròpia degradació «natural» de l'home. [...] L'escriptor pretén inculcar a l'home una consciència concreta de la seua condició: això és, vol presentar-lo als seus propis ulls tal com és —segons la seua concepció filosòfica— i indicar-li les solucions que poden promoure'l a la seua dignitat.¹

L'art rebel de Brossa no ofereix respostes, sinó que «desmitifica i denuncia»² per tal que el receptor faci èmfasi en el conflicte que la peça trasllada, en aquest cas, a l'escenari;

- 1 J. FUSTER, *Les idees religioses i l'existencialisme en el teatre modern*. València: Editorial Denes, 2014, p. 62-64.
- 2 J. BROSSA, «Nit sorollosa», dins *Prosa completa i textos esparsos*, edició de Glòria Bordons. Barcelona: RBA La Magrana, 2013, p. 270.

el poeta mostra una nova percepció de l'entorn deguda a la transposició de les situacions quotidianes als codis propis del teatre popular que reflecteixen «el món modern de Txèkhov, de Strindberg, de Brecht, de Pirandello, en el teatre viu dels Comediants i la Fura»³ i, en aquest sentit, Brossa és proper als procediments dramàtics amb els quals Ödön von Horváth (Rijeka, 1901 – París, 1938) actualitzà el *Volksstück* alemany mitjançant la contextualització social del teatre popular.⁴

La manera de treballar del poeta s'adiu amb la consideració del dramaturg austrohongarès per la qual la denúncia d'un fet social «representa tan sols el material per poder mostrar una vegada més la lluita gegantina entre individu i societat, aquesta eterna baralla que mai no acabarà en pau».⁵ Ara bé, si von Horváth no considera la farsa un recurs òptim per fer parar esment en els «cadàvers per a l'Estat» que protagonitzen les seves obres, Brossa fa un seguit de ganyotes que connecten immediatament amb l'espontaneïtat pròpia dels pallassos que necessita d'un públic igualment impulsiu i amb predisposició per al joc a l'hora de comprendre la totalitat de la proposta; tal com diu Arnau Puig:

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

3 V. ALTAIÓ, «Visca Brossa!», dins *Un sereno en el cementiri de l'art*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2011, p. 150

4 A. KOVACSICS, «Ödön von Horváth i el teatre popular», (*Pausa.*), núm. 19, març de 1995, p. 71-75.

5 Ö. von HORVÁTH, «Nota al marge», dins *Amor Fe Esperança*, traducció de Feliu Formosa. Tarragona: Arola Editors, 2007, p. 110.

com fer-ho o perquè creu que la intenció donada ja és suficient.⁶

Assumint els pressupòsits del taoisme,⁷ el poeta planteja un mètode de creació escènica basat en l'analogia⁸ d'uns estímuls reiterats —uns motius conductors a la manera wagneriana que recorren la creació del poeta— que mostren la relació de l'individu amb l'entorn; es tracta, doncs, d'un conjunt d'icones que manifestaran el seu sentit en funció de la perspectiva amb la qual s'hi projecti l'espectador.⁹

Brossa és conscient del fet que, en escena, l'ésser humà «non è più una cosa tra le cose perché qualcuno lo esibisce, ritagliandolo dal contesto degli eventi reali, e lo costituisce come segno»¹⁰ i, per tant, com a icona atès que ens trobem en un sistema de signes «vivent, sono gli stessi segni della realtà. Il teatro rappresenta un corpo per mezzo di un corpo, un oggetto per mezzo di un oggetto, un'azione per mezzo di un'azione».¹¹

6 A. PUIG, «Les arrels del teatre de Joan Brossa», *Estudios Escénicos*, núm. 16, desembre 1972, p. 42.

7 «Una filosofia que reconeix a la unitat la capacitat de manifestar-se com a múltiple, essent aquesta multiplicitat el signe inequívoc d'un mateix esperit en expansió», segons E. Planas a *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 175. Vegeu un recorregut del vincle de l'estètica zen amb la creació brossiana per part d'I. Vallès a *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1996, p. 48-53.

8 J. MARRUGAT, *El saltamarti de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009, p. 86.

9 «Si la peça presenta a l'espectador un aspecte xocant i imprevist, ho he fet deliberadament per crear amb la veu dels personatges una mena de *realitat teatral* [sic] de tràmit [...] Veureu que l'obra evoluciona a través d'accions diferents. No té sexe: els gèneres es barregen», en mots del propi J. BROSSA, «Or i sal», *op. cit.*, p. 241.

10 U. ECO, «Il segno teatrale», dins *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1995, p. 39.

11 P. P. PASOLINI, «Manifesto per un nuovo teatro», *Nuovi argomenti*, 9, gennaio-marzo, 1968.

El poeta, doncs, a compleix el pressupòsit d'invertir «la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida»,¹² la unitat de composició dels quals es troba en la vulgaritat de la vida quotidiana que pot arribar a «produir fàstic per la "coherència natural" del tros d'ésser representat».¹³ Brossa s'instal·la, per tant, en una tendència iconoclasta que s'expressa mitjançant signes abstractes de gran volada literària i se serveix de la imatgeria cristiana per tal d'establir un seguit d'al·legories que evidencien quina és la situació en la qual es troba la societat catalana dels primers seixanta. És en allò concret que esdevé cronista d'un context opressor de reminiscències universals:

Comptat i debatut, el problema gira, com sempre a l'entorn del poder i el diner, però el furor amb què el nacionalcatolicisme va intentar liquidar des de les escoles l'herència pedagògica republicana, la llibertat de pensament i de consciència, i la farisea legitimació que van proporcionar a la carnisseria feixista van nodrir l'anticlericalisme de Brossa, desfogat en agres i implacables dicteris poètics.¹⁴

En consonància amb allò d'ésser un creador radical que «ataca la estructura real, es decir, política, de la sociedad»¹⁵

12 J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 38.

13 M. SACRISTÁN, «Introducció: La pràctica de la poesia», dins J. BROSSA, *Poesia rassa* (1950-1955). Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 19.

14 N. SANTAMARIA, «Optometria poètica», dins J. BROSSA, *El dia del profeta*. Barcelona: Proa – TNC, 2008, p. 28.

15 R. BARTHES, «En la vanguardia ¿de qué teatro?», dins *Ensayos críticos*, traducció de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1967, p. 98.

des d'un mecanisme basat en l'analogia, el poeta es mostra, només en certa mesura si es vol, deutor d'una filosofia existencialista que defineix l'home des de la seva situació en relació amb els altres, per tant, en una societat creadora de valors en la qual «tinc llibertat d'elecció, però no puc triar allò que sigui fora de la situació». ¹⁶

En un context inquisitiu en què s'imposa una consideració d'objectivitat —òbviament paradoxal— que anorrea la individualitat en favor d'una uniformitat, Brossa tracta de «devolver a la circulación las palabras que habían tenido que ser sepultadas por la cultura» ¹⁷ atès que «la capacidad de avanzar razonando se demuestra como pura ilusión» ¹⁸ perquè «il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir [...] c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir». ¹⁹

A diferència dels dispositius dialèctics que caracteritzen l'obra de Jean-Paul Sartre, ²⁰ Brossa va més enllà i amb *Collar de cranis* s'atreveix a posar en solfa la moralitat des de la qual actua el poder dictatorial —i la corresponent manca de deures morals en tractar l'home com a objecte— en una peça que podria tenir el seu origen en una escena d'*En attendant*

16 W. GOMBROWICZ, *Curs de filosofia en sis hores i quart*, traducció de Claudia Casanova. Barcelona: Àtic dels Llibres, 2015, p. 91.

17 A. PUIG, *Dau al Set, una filosofia de la existència*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2003, p. 107

18 F. RODA, «Teatre de Joan Brossa», *Destino*, 24 d'octubre de 1964, p. 71.

19 J. P. SARTRE, *L'existencialisme est un humanisme*. París: Gallimard, 1996, p. 29-30.

20 «L'angoixa per la responsabilitat, l'estar "de més" de l'home en el món, l'absurditat absoluta de la vida, la soledat, la "mala fe", el fracàs irremeiable, el "ser una llibertat"», J. FUSTER, *op. cit.*, p. 68.

Godot de Samuel Beckett, en concret, el monòleg que Lucky protagonitza cap al final del primer acte de la peça.²¹

En el balbuceig constant del personatge a l'hora de reprendre el fil conductor del seu discurs, Beckett hi evidencia l'angoixa de l'home, afàsic en un món sotmès a l'albir d'apàtics déus personals que impossibiliten el lliure pensament i, per tant, obliguen aquells que *són* —aquells que existeixen d'una manera científica— a reflexionar «d'un mode d'excès et de subversion qui dépasse et [sic] l'humain et le divin»,²² això és, al crit de «Pensa, porc!» que Pozzò etziba a Lucky.²³

Mitjançant uns personatges «marked by "the refusal to tone down all that is at one and the same time complex and amorphous in them"»,²⁴ el dramaturg palesa la intermitència de la quietud en què s'instal·len els homes, amagrits per les canviants orientacions a què se sotmeten; i si Beckett les representa amb les ordres de Pozzó, a *Collar de cranis*, Brossa ho fa amb les lleis que l'Amo estableix per als clients de la sabateria —una reeixida metàfora, la de les sabates en què el peu «hi entra sense cap esforç», el sentit de la qual no és altre que l'opressió d'allò que ens permet de fer el propi camí.

L'Amo és capaç de fer creure a Estaci i Berna, el matrimoni protagonista, que són «de condició lliure» mentre

21 Sabem d'un viatge que Brossa féu el 1956 a París, quan es reposava el muntatge d'*En attendant Godot* dirigit per Roger Blin al Théâtre Hébertot. Si bé no podem assegurar que el poeta assistís a la funció, disposem de documents que ens permeten de confirmar el coneixement de l'obra per part del poeta, com ara una carta adreçada a Madelon Belle —posteriorment Zuyderhoff— l'any 1958 en què Brossa assegura estimar més *Godot* que *Fin de partie* perquè «es més sutil».

22 J. M. RABATÉ, «"Pense, porc!" ou comment philosopher "animalement" avec Beckett», dins E. ANGEL-PÉREZ, A. POULAIN (dir.), *Tombeau pour Samuel Beckett*. Saint-Gilles: Éditions Aden, 2014, p. 124.

23 S. BECKETT, *Tot esperant Godot*, traducció de Joan Oliver. Barcelona: Edicions Proa, 2006, p. 39.

24 L. de la DURANTAYE, *Beckett's art of mismaking*. Londres: Harvard University Press, 2016, p. 101.

coixegen perquè els convenç que «coixejant, en fi, podem descobrir totes les dificultats i fins i tot buscar les que més secretament es troben en el camí» i s'erigeix com la causa principal de les accions dels homes tot servint-se de Déu com a discurs en què amagar-se per reafirmar la seva imposició, el reflex d'una manipulació que sovinteja la poesia brossiana.²⁵

Ara bé, quan el matrimoni dubta de la fe a què s'ha sotmès («Si ens ha donat la llibertat, el considero bastant egoista», diu Estaci) l'Amo reapareix per tal d'arbitrar «la pròpia naturalesa» i condicionar, de nou, «el principi de la llibertat» que portarà Berna a triar una sabata tallada d'entre les «esclaves o lliures» que li ofereix la Dependenta.

La reivindicació del criteri individual contra la imposició social que, a la llarga, limita l'existència es tradueix escènica-ment en la «piràmide de calçat vell d'home i de dona» que presideix el segon acte i que no deixa de créixer fins al final de la representació amb les sabates que «cauen del sostre damunt la pila del fons»; una situació propera als espais en què Beckett descontextualitza els seus personatges per tal d'arribar a l'essència de l'home i posar de relleu «l'ingratitude de la terre, et d'isoler, selon sa densité propre, ce qui y fait exception».²⁶

Brossa proposa també un indret indeterminat, com a conseqüència d'una catàstrofe nuclear amb la qual els ianquis

25 Les quatre peces del present volum en són bons exemples; també és especialment reeixit el poema «Trampa bíblica» en el qual el poeta evidencia la manipulació dels Evangelis, «construïda damunt els textos / del Vell Testament», dins J. Brossa, *El saltamartí*. Barcelona: Edicions Proa, 1986, p. 55.

26 A. BADIOU, *Beckett. L'incroyable désir*. Domont: Pluriel, 2011, p. 17.

esborren el progrés²⁷ i en què els cossos de la humanitat «han ben servit de taula»,²⁸ per tal que l'home i la dona —éssers contemporanis desproveïts ja de qualsevol imposició— siguin capaços d'aïllar, en la seva dimensió més primitiva, el sentiment amb què valorar l'autèntica llibertat: «No va quedar res, tret del que tu i jo portem dins. I ja no resta ningú per a comprovar la veritat del que dic. Oi que no? Què hi fa ara que tu i jo siguem lliures? LLIURES. Ha! Ha! Ha! Ja ningú d'ells no s'emporta res».

L'amor espontani en la seva vessant sexual, sincer pel que fa a la relació amb l'entorn —metateatral, en aquest cas, no ho oblidem— i recíproc²⁹ sembla ser la resposta que el poeta ofereix per resoldre la confusió en què els homes cauen a l'hora de projectar el desig. Així doncs, mentre que la Dependenta del primer acte és portaveu d'aquelles persones «que en mirar la lluna confonen els seus accidents amb ulls, nas, boca i, fins i tot, bigotis», la dona de l'acte segon troba

27 Al llarg del volum trobarem un seguit de referències —sempre extremament crítiques— als comportaments característics dels americans i que no fan sinó empitjorar i contaminar la situació del país. A banda de la darrera bomba llançada a *Collar de cranis*, trobem el vell Jimmy a *La llenya viva* o la invasió ianqui de la globalització perpetrada a *El saltamartí*.

28 La derrota de la humanitat és vista, doncs, com un càstig merescut però, alhora, com una redempció per a aquells que «ho resumeix[en] tot en un mot: viure». En aquest sentit, el títol d'aquesta tragicomèdia fa pensar en la corretja amb què aquells que executen la dimensió social del poder menen un poble mort, inactiu; un collar confegit de cranis amb què es guarneixen els inquisidors.

29 És habitual en la poesia brossiana, per expressar l'amor d'una parella, l'aplicació en les expansions sentimentals del joc surrealista que descriu un objecte a partir de les característiques d'un altre que ja el conté. Vegeu G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*. Madrid: Guadarrama, 1974, p. 128-130.

en la lluna, que «no ha estat arrencada del cel ni vençuda», el correlat del seu amor.³⁰

La peça es va estrenar, juntament amb *El rellotger*, el 2 d'octubre de 1967 al Teatre Romea de Barcelona dirigida per Carlos Lucena —que lloava Brossa per posar en escena «el individuo encuadrado en la sociedad»—³¹ sense despertar la simpatia del públic del X Cicle de Teatre Llatí. Xavier Fàbregas, a la seva crítica,³² copsà la nova visió de la realitat derivada d'un «replec envers l'esoterisme, provocat, els anys quarantes, pel rebuig d'un món que semblava condemnat definitivament a viure sense esperança», un bagatge que «no li serveix [a Brossa] per a contemplar la realitat amb ulls i preocupacions naturalistes» i al·legar «contra la badoca credulitat de la pobra gent, que emmena el món cap a la destrucció nuclear».

Resulta, però, que la voluntat del poeta no és altra que fer parar esment en els factors que encotillen la conducta de l'home mitjançant «un procés farsesc de desemmascament social sense renunciar per això a cap dels recursos imaginatius que posen en relleu la convenció teatral»;³³ al capdavant, «la poesia es un elemento para dar persuasión al mensaje»,³⁴ en aquest cas optimista ja que l'autèntica acció no transcorre

30 La projecció de l'amor cap al satèl·lit és un altre element ben present en manifestacions artístiques surrealistes que reprenen la imatgeria modernista del pierrot *lunaire* d'Albert Giraud, una evolució de l'arquetip de la *Commedia dell'Arte* italiana en què «the columbine that the clown seeks to gather "le long du Léthé" [sic] italiana radiates a tremulously mystical light because it is more than woman or flower: it is an incandescent spunk of vague desire glowing feebly in Pierrot's brain», tal com apunta Robert F. Storey a *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton: Princeton University Press, 1978, p. 127.

31 C. LUCENA, «Los puntos sobre las íes (réplica a Ricardo Salvat)», *La Carreta*, 6, juny-juliol, 1962, p. 26.

32 X. FABREGAS, «El X cicle de Teatre Llatí», *Serra d'Or*, 11, novembre 1967, p. 82.

33 J. BROSSA, «El rellotger / Collar de cranis», *op. cit.*, p. 264.

34 E. CUBERO, «Conversaciones con Joan Brossa», *RevistArt: revista de las artes*, 56, 57, 58.

a l'escenari,³⁵ sinó que «comença precisament on la deixa l'autor»,³⁶ en mans d'un públic que haurà de posicionar-se davant dels fets escènics.

Anys després, Fàbregas reconeixerà en la peça «una consideració sobre l'autodestrucció de l'home per mitjà de l'energia nuclear»³⁷ en consonància amb les «circumstàncies socials precises que obstaculitzen a l'home l'assoliment de la felicitat»³⁸ i que són objecte de dissecció al llarg de les peces que segueixen.

Amb *La llenya viva*, Brossa comença un procés d'experimentació escènica basada en la realitat més pregona que, imbuïda per una determinada intertextualitat, es converteix en una crítica explícita cap als valors estamentals que constitueixen la societat;³⁹ és així com el poeta explora el fet que «il segno teatrale è segno fittizio [...] perché finge di non essere un segno».⁴⁰

Un dels exemples més paradigmàtics d'aquesta concepció de l'escena és el fet que aquestes peces presenten un seguit de cròniques socials negres que «obre[n] els ulls definitivament a un personatge que esdevé correlat de l'espectador».⁴¹ En

35 Al mateix text ja hi trobem una dimensió metadiscursiva quan l'Amo ostenta tots els elements que configuren «una pomposa maquinària teatral» i que serveixen per crear unes determinades situacions que condicionen les normes de comportament establertes, com ja hem vist.

36 J. BROSSA, *id.*

37 X. FÀBREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 27.

38 *Ibid.*, p. 26.

39 La defensa de la llibertat, individual i col·lectiva, és un dels temes que recorre la poesia escènica, especialment durant 1962. Vegeu, per exemple la metàfora animal que vertebrava *Cavall al fons*, dins J. Brossa, *Poesia escènica: Mirades sobre l'amor i la vida (1956-1962)*, vol. III. Edició i pròleg a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2012, p. 149-178.

40 U. ECO, *id.*

41 J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 179.

aquest aspecte, el final d'aquest drama en tres actes és força simptomàtic: l'anciana parella d'enamorats és separada per dos guàrdies civils després que Joan assassini a cops de bastó un home amb copalta que es burlava de les mostres afectives de la parella perquè, com diu el mateix Joan, «aquest és dels que estan abraçats a una imatge falsa»; és a dir, que es regeix per un culte restrictiu i dominant, a diferència de l'amor lliure i sincer entès com a projecció de l'un en l'altre.⁴²

A *La llenya viva* apareixen sentències que tracten de transmetre al receptor la idea que l'únic element que lliga els homes —i, per tant, en són dependents— és «la voluntat per la vida, [que] la sentim tots». La submissió al context polític imperant a Catalunya, els executors del qual esdevenen mestres en l'art de la manipulació i el xantatge, repercuteixen en la incapacitat dels individus de comprometre's amb la situació del territori. Com diu Quelic, el pagès: «La intransigència fa perdre el seny al món, i això és el que un servidor no pot admetre».

Al llarg de l'obra —protagonitzada per pagesos en el primer acte, per burgesos en el segon i per la parella formada per Joan i Joana en el tercer— trobarem un seguit de personatges icònics representants dels diferents estaments castradors: des del capellà administrador al vell Jimmy, un americà expert en tir al colom, «un moviment pensat i calculat cada vegada», metàfora habitual en l'univers brossià del domini al qual el poble està sotmès.⁴³

42 «Manifestacions de consolidació i maduresa que permeten als enamorats de compartir i controlar, de manera més equilibrada, els elements materials, ètics o ideològics que incideixen en la seva relació», E. PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 337.

43 Parlant d'autotrofia de la literatura, és prou evident per a qui ressegueixi la literalitat del llenguatge de les peces del present volum que les situacions escèniques de *La llenya viva* són la gènesi d'aquelles que apareixeran en obres posteriors del mateix any, especialment a *El saltamarti*.

Una altra de les particularitats de l'obra és el vincle explícit que estableix amb el poema «Soleiada» de Joan Maragall. Brossa reconduïx el text maragallà i l'escenifica des d'una dimensió col·lectiva que permet una «lectura irònica del títol de la peça: la llenya viva no és res més que la dona prenyada que pareix (un incendi)»;⁴⁴ foguerada amb la qual parodia el poema d'un artista burgès, sí, però amb què metaforitza la necessitat d'incendiar un món corrupte per tal de purificar-lo del dolor i la culpabilitat que caracteritzen la traïció històrica de la derrota republicana de la Guerra Civil, un dels conceptes clau a *El saltamartí*.

Seguint aquests preceptes, el mèrit de la tercera peça del volum, *El sol amb cara*,⁴⁵ un drama en un acte per a quatre personatges —dues parelles de generacions consecutives— sobre la necessitat d'expressió individual i col·lectiva en un context repressor de màxima violència,⁴⁶ es troba en la definició del personatge de Gabriela, la muller. D'una ambició desmesurada que la portarà a justificar el sacrifici de l'amor en favor de la permanència del Règim —«És l'esperit del rusc, l'ideal de les abelles; i, per la meva part, no faig cap protesta»—, el personatge és una reeixida variant de la Lady Macbeth shakespeareana.

La conversa amb Carles, el marit, és un calc textual de les rèpliques que el personatge de Shakespeare adreça a la

44 J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 186.

45 Pere Portabella en dirigí una lectura dramatitzada amb l'actriu Lina Lambert —mentre Eva Maria usava llengua de signes— el 26 de febrer de 2003 al Convent de Sant Agustí en el marc del cinquè aniversari de l'Espai Brossa de Barcelona.

46 «Les paraules, abans que tot, són les coses i s'han d'expressar de totes les maneres possibles, sobretot quan el tema de l'obra és la tortura policíaca sota el franquisme», com insisteix J. London a *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 112.

seva parella durant les escenes dels dos primers actes de la tragèdia en els quals maquina l'assassinat del rei Duncan:

MULLER: Mira que no voler aprofitar les grans condicions que la sort t'ha donat! I tu anar callant.⁴⁷ [...] Si cal, ompliré de sang les cases dels criats, perquè els creguin culpables.⁴⁸ Res de creure en l'amistat de ningú; a tothom hem de demanar fiança.⁴⁹ [...] Nosaltres no podem fallir. Qui gosa dubtar-ne?⁵⁰

No és gratuïta la connexió amb la tragèdia shakespeariana. *Macbeth* escenifica la gestació d'una guerra civil com a conseqüència de l'ambició d'un soldat i l'enveja que caracteritza la seva dona, un matrimoni que necessita reafirmar-se en la pròpia individualitat a través del poder; un punt de partida, doncs, que justifica l'acció d'*El sol amb cara* «a Catalunya sota el franquisme».⁵¹

47 «Aleshores ni el temps ni el lloc no eren avinents, i tanmateix els hauríeu fet venir bé; s'han avingut tots sols, i de llur avinença ha sortit ara la vostra feblesa» (I, VII), W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, traducció per C. A. Jordana. Barcelona: Barcino, 1928, p. 27. Cito d'aquesta edició atès que és la traducció de què Brossa disposava a la seva biblioteca personal en el moment de redacció de la peça.

48 «Si sagna, ompliré els rostres dels criats de sang; perquè cal que hom els cregui culpables.» (II, II), *ibid.*, p. 33.

49 «Per enganyar el temps, feu que l'aspecte se us avingui amb el temps. Que el vostre esguard doni la benvinguda, i la llengua i la mà. Sembleu la flor innocent, però sigueu la serp que s'hi amaga.» (I, V), *ibid.*, p. 23.

50 «Fallir nosaltres! Remunteu-vos fins a dalt el coratge i no fallirem pas.» (I, VII), *ibid.*, p. 27.

51 Val a dir que aquesta no és l'única ocasió en què Brossa se serveix del personatge shakespearà: una de les accions espectacle recollides a *Postteatre* duu per títol «Macbeth» i al llarg d'un recorregut per tres habitacions ens convida a observar la prepotència de l'individu respecte al món, els habitants del qual són incapaços de reaccionar i, per aquest motiu, els qui es juguen el domini de l'entorn asseguren que «Fins que el bosc de Birnam marxi, res no haig de témer». Vegeu J. Brossa, *Poesia escènica: Postteatre i Teatre de carrer*, vol. VIII. Edició a cura de Glòria Bordons i pròleg de Ferran Dordal i Víctor Molina. Tarragona: Arola Editors, 2015, p. 111-112.

Ara bé, mentre que Lady Macbeth és capaç d'apel·lar a la feblesa ètica de l'espòs, Gabriela no pot abatre la convicció moral del seu marit, compromès amb una actitud antifeixista personificada en una nova generació que se sacrifica per la llibertat⁵² i que és torturada fins a la mort pels agents franquistes; així doncs, la plasticitat de la darrera acotació és prou representativa de la denúncia exposada al llarg de l'obra: «El Marit mulla els dits de la mà dreta a la ferida del Noi, els passa pel fons i hi deixa marcades les quatre barres de sang».

El final d'*El sol amb cara* és un exemple significatiu de la «radicalització de les maneres i del llenguatge emprat»⁵³ per Brossa a l'hora d'exhibir una actitud combativa contra els agents opressors que troba un punt culminant en la darrera peça de 1962: *El saltamartí*, la crònica d'un país oprimint en el qual hom no pot esdevenir autònom.⁵⁴

Disposada en forma de fris «per a una totalització no-intrínseca, no-aristotèlica»,⁵⁵ *El saltamartí* és la representació en escena de «seres víctimes de una estafa espiritualista [...] más que por el espíritu por la perversa utilización del espíritu»⁵⁶ per part dels poders que regeixen la societat catalana dels primers seixanta: la burgesia, l'església i la política militar del Règim.

És pertinent de remarcar, doncs, que Brossa no qüestiona l'exercici individual d'un culte, sinó la pràctica d'una religió

52 Una llibertat que s'assoleix, en la joventut, mitjançant l'amor de la parella gràcies al fet que veuen «el món des de la mateixa perspectiva», J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 176.

53 E. PLANAS, *op. cit.*, p. 336.

54 Per a una anàlisi en profunditat dels mecanismes textuais d'*El saltamartí* en relació amb la poesia escènica i, sobretot, amb el llibre de poemes del mateix nom, vegeu J. Marrugat, *op. cit.*

55 M. SACRISTAN, *op. cit.*, p. 22.

56 F. RODA, *id.*

concreta i la seva postura en un context molt determinat.⁵⁷ La càrrega va contra un determinat sistema que inhibeix la llibertat de desenvolupament dels individus i és per aquest fet que el poeta reconstrueix, especialment en el quadre protagonitzat per la veu del Caudillo i amb l'al·legoria científica de mossèn Paulí, «l'emfàtica parla dels models reals en l'idioma original a través del collage d'expressions manllevades dels discursos oficials i d'un camaleònic exercici d'imitació de les perversions terminològiques i de les estratègies dialèctiques».⁵⁸

La pedra de toc de l'obra és allò que Eusebi, el marit, enuncia després de mirar l'entorn amb les ulleres que l'església li ha imposat: «Res: jo no tinc necessitat de mites, perdó, de vidres, per a fer el que està en mi executar». És la llibertat d'acció derivada d'un compromís ideològic allò que el poeta reivindica a l'hora de reescriure el pròleg de *El capvespre dels Déus* de Richard Wagner i metaforitzar així el context català a partir de la maledicció de l'anell d'or del nibelung.

Una lectura atenta —i en consonància amb els motius temàtics conductors de la poesia escènica— del quadre segon d'*El saltamartí* permetrà de comprendre quina és la posició del poeta respecte de la situació d'Ibèria, sepultada pel llop⁵⁹ que impedeix una revolució per part d'un sector treballador

57 La fe no és l'objecte de crítica; quan la Dona primera del darrer quadre d'*El saltamartí* diu al Vell que «aquesta no és la manera de tenir fe» es refereix a la incapacitat de l'ésser de prendre partit ideològicament i menysprea l'acomodació en un conjunt de valors basats en l'automatisme.

58 N. SANTAMARIA, *op. cit.*, p. 24.

59 L'octubre de 1947, Brossa escrigué una peça breu en la qual els protagonistes s'arrossegaven per terra, talment «l'ombra d'un gos veritable». El títol, *El llop és el símbol de la crueltat, el paó de l'enveja, el camell, etcètera*, és deutor d'un univers hipnagògic que permet interpretar l'obra com una transposició mimètica de la capacitat política de defugir la responsabilitat tot projectant un seguit de figures que aconseguen capgirar l'opinió pública —en el sentit més platònic possible. Dins J. Brossa, *Poesia escènica: Al voltant de Dau al Set*, vol. I. Edició i pròleg a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2012, p. 81-84.

que «discerneix que es va envellint i cau ell i el país en mans dels pitjors metges: els ianquis». I com el Wotan wagnerià, els enemics del poble viuen «amb la seva taca de la culpa», maleïts per les contradiccions entre l'ètica individual i unes lleis col·lectives inqüestionables que tenen com a conseqüència inevitable la traïció i el dolor.

Brossa se serveix, doncs, de la tetralogia creada per Wagner per tal de palesar fins a quin punt una decisió personal pot condemnar o redimir tota una comunitat avesada a l'autodestrucció. Per tant, la voluntat de la peça, com la de tota la poesia escènica, al capdavant, no és altra que fer prendre consciència a l'espectador de la capacitat real de què hom disposa en un context civil.

D'aquí que el poeta estableixi un símil entre l'obrer insatisfet i Brünnhilde, la valquíria immolada; una relació icònica mitjançant la qual el poeta s'adreça al poble, «la veritable realitat a la qual aquest ha de parlar de tu a tu i amb la qual s'ha de confondre sense, per això, haver de renunciar a la pròpia individualitat»;⁶⁰ i és que, cal recordar, les quatre peces d'aquest volum de poesia escènica fàcilment poden escandalitzar o decebre aquells grups culturals avançats als quals s'adrecen⁶¹ atès que plantegen l'home des de la pròpia representativitat⁶² per tal de palesar la consideració de «cadàver per a l'Estat» —si tornem a von Horváth— que mereix per part d'institucions en perenne autoafirmació.

Héctor Mellinas

60 J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 268.

61 «Specie quando i testi siano a canone sospeso, cioè pongano i problemi, senza pretendere di risolverli», P. P. PASOLINI, *op. cit.*

62 «Quella per cui un segno rappresenta sempre qualcosa d'altro, agli occhi di qualcuno, sotto qualche rispetto o capacità, come Peirce diceva», U. Eco, *id.*

Nota d'edició

L'edició segueix el criteri de respectar al màxim el que va escriure el poeta, d'acord amb el corrector de Brossa dels darrers anys, Andreu Rossinyol; de manera que, al llarg dels volums editats, el lector trobarà respectades qüestions ortogràfiques que posteriorment a l'escriptura de Brossa han canviat de forma (per exemple: *enrera*, *per a* davant d'infinutu, *aprendre de* davant d'infinutu).

En qualsevol cas, s'han corregit —silenciosament— les possibles errades de la versió dels textos publicada per Edicions 62 als volums tercer i quart, publicats el 1978 i el 1980 respectivament, de *Poesia escènica*.⁶³

63 *Collar de cranis* apareix a les p. 329-354 del tercer volum. La resta de peces es troben al volum quart: *La llenya viva* (p. 63-97), *El sol amb cara* (p. 115-130) i *El saltamartí* (p. 131-159).

Índex

<i>Collar de cranis</i>	27
<i>La llenya viva</i>	69
<i>El sol amb cara</i>	129
<i>El saltamartí</i>	155

COLLAR DE CRANIS

TRAGICOMÈDIA EN DOS ACTES

PERSONATGES

MULLER	60 ANYS
MARIT	60 ANYS
DEPENDENTA	30 ANYS
AMO	50 ANYS
DONA	25 ANYS
HOME	25 ANYS

Els artistes que interpreten els dos últims personatges «doblens» el Marit i la Muller.

Estrenada al Teatre Romea, el 2 d'octubre de 1967, dins el X Cicle de Teatre Llatí, sota la direcció de Carlos Lucena.

PRIMER ACTE

Sabateria. La DEPENDENTA, agenollada davant el MARIT, li emprova una sabata. La MULLER té l'altra sabata del parell a la mà i l'examina.

DEPENDENTA: Hi ha moltes persones que en mirar la lluna confonen els seus accidents amb ulls, nas, boca i, fins i tot, bigotis.

MULLER, com recitant: Oh terra, dona horitzontal, dona estirada que dona naixement a les roques, als rius, als arbres i les flors!...

MARIT, pel calçat: D'aquí. M'estreny d'aquí.

DEPENDENTA: Ah, sí?

MARIT: Sí, sí.

DEPENDENTA: No sempre el rei ha de ser fill d'una reina, oi?

MARIT: Com?

MULLER, deixa la sabata a terra: El terra fa néixer roques, fonts i herbes...

MARIT: No oposo cap rèplica. D'aquí. M'estreny d'aquí.

MULLER: Quin bosc t'ha ensenyat de repetir les paraules?

DEPENDENTA, *pel calçat:* Tregui-se-la, no li dedicarem cap temple.

MULLER: Cap temple?

MARIT: Calla, Berna.

DEPENDENTA, *li mostra un altre parell de sabates:* I aquestes, ¿seran igualment la ruïna?

MULLER, *les examina:* Sembla pell de cabra. Però no és gens bo de fiar-se'n. Prova-te-les, Estaci.

MARIT, *emprovant-se una sabata:* Tres de rosses i tres de negres.

DEPENDENTA, *l'ajuda:* Les pedres són els ossos de la terra, senyor Estaci.

MULLER: Ah, sí?

DEPENDENTA: Sé que, per a algú, la terra figura com el cos d'una mare geganta.

MARIT, *pel calçat:* D'aquí, m'estreny d'aquí.

DEPENDENTA, *pel calçat:* Se l'ha nuat amb tres nusos.

MARIT, *tot caminant amunt i avall:* De la ciutat a casa; de la ciutat a casa; de la ciutat a casa...

MULLER: És que t'has de llançar cap a les onades?

DEPENDENTA: Aquí, senyora, no hi ha pas grutes ni cavernes.

MULLER, *al MARIT:* Te l'has nuada amb tres nusos?

MARIT: No, no. M'estreny d'aquí.