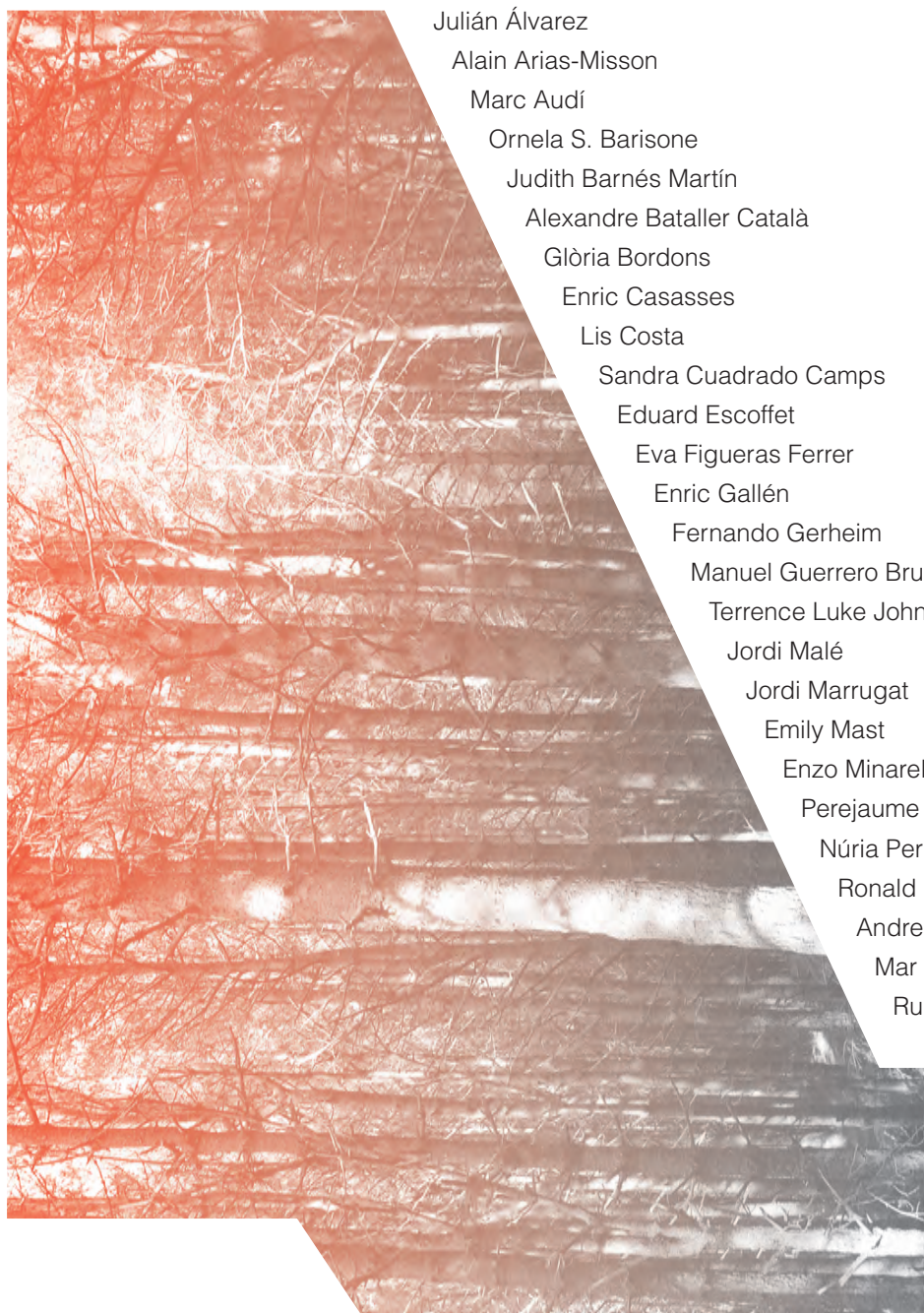


# JOAN BROSSA

Els arbres varien  
segons el terreny

---

**Glòria Bordons  
Lis Costa  
Eva Figueras (eds.)**



Julián Álvarez  
Alain Arias-Misson  
Marc Audi  
Ornela S. Barisone  
Judith Barnés Martín  
Alexandre Bataller Català  
Glòria Bordons  
Enric Casasses  
Lis Costa  
Sandra Cuadrado Camps  
Eduard Escoffet  
Eva Figueras Ferrer  
Enric Gallén  
Fernando Gerheim  
Manuel Guerrero Brullet  
Terrence Luke Johnson  
Jordi Malé  
Jordi Marrugat  
Emily Mast  
Enzo Minarelli  
Perejaume  
Núria Perpinyà  
Ronald Polito  
Andrea Ruiz Garcia  
Mar Redondo Arolas  
Rui Torres

**JOAN BROSSA**

# JOAN BROSSA

Els arbres varien  
segons el terreny

---

Glòria Bordons  
Lis Costa  
Eva Figueras (eds.)



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

Edicions

# Índex

|                                                        |   |
|--------------------------------------------------------|---|
| Introducció . . . . .                                  | 9 |
| <i>Glòria Bordons, Lis Costa i Eva Figueras Ferrer</i> |   |

## Brossa en relació amb el món cultural del seu moment

|                                                                                                                                                                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Perejaume: <i>En Brossa a terra</i> . . . . .                                                                                                                                                                              | 19  |
| 2. Jordi Marrugat: « <i>Jo soc un arbre d'una altra mena</i> » fora el «terreny que trien els altres». <i>Joan Brossa i la poesia del seu temps</i> . . . . .                                                                 | 29  |
| 3. Andrea Ruiz Garcia: <i>Joan Brossa i Dau al Set. Simbiosi i complicitats</i> . . . . .                                                                                                                                     | 61  |
| 4. Manuel Guerrero Brullet: « <i>Amb cor de foc</i> », la relació creativa entre Joan Brossa i Antoni Tàpies. <i>Una correspondència intensa, una col·laboració extraordinària, una llarga amistat interrompuda</i> . . . . . | 71  |
| 5. Alexandre Bataller Català: <i>Felipe Boso, descoberta i vindicació de Joan Brossa</i> . . . . .                                                                                                                            | 99  |
| 6. Ornela S. Barisone: <i>Edgardo Antonio Vigo, l'amic de Joan Brossa. Algunas reflexiones sobre una red transnacional de experimentos poéticos entre Argentina y España</i> . . . . .                                        | 109 |
| 7. Eduard Escoffet: <i>La xarxa concreta</i> . . . . .                                                                                                                                                                        | 129 |
| 8. Fernando Gerheim: <i>Relacions entre paraula i imatge a les Suites de poesia visual (1959-1969) de Brossa i a la poesia d'avantguarda brasilera del mateix període</i> . . . . .                                           | 139 |

## Noves lectures de Joan Brossa: com s'ha llegit i com es llegeix ara

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Glòria Bordons: <i>Variació d'arbres segons el terreny. Els estudis sobre Brossa, des de Cabral de Melo al centenari de Brossa</i> . . . . .           | 155 |
| 2. Marc Audí: <i>Els afores de l'escriptura</i> . . . . .                                                                                                 | 173 |
| 3. Ronald Polito: <i>La poesia lliure de Joan Brossa</i> . . . . .                                                                                        | 187 |
| 4. Enric Gallén: <i>Or i sal (1961). Història d'una recepció</i> . . . . .                                                                                | 201 |
| 5. Jordi Malé: <i>Com llegir i com dir els diàlegs en el teatre de Brossa. A propòsit de Ja hi tinc un peu! (1959)</i> . . . . .                          | 225 |
| 6. Enzo Minarelli: <i>Striptease, teatre irregular, accions i concerts. L'esperit brossià en la poesia escènica</i> . . . . .                             | 235 |
| 7. Núria Perpinyà: <i>Isolda, Wagner, Brossa</i> . . . . .                                                                                                | 247 |
| 8. Sandra Cuadrado Camps: « <i>El present és la forma real de tota la vida</i> ». <i>Anàlisi del discurs brossià. De la paraula a la imatge</i> . . . . . | 261 |

## Recreació de Joan Brossa: com es crea a partir de Brossa

|                                                                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Enric Casasses: <i>brotant a l'ombra de l'obra de brossa</i> . . . . .                                                                                                                                 | 279 |
| 2. Alain Arias-Misson: <i>L'amistat de Joan Brossa</i> . . . . .                                                                                                                                          | 293 |
| 3. Rui Torres: <i>El context portuguès. Poesia experimental amb Brossa (o no)</i> . . . . .                                                                                                               | 299 |
| 4. Judith Barnés Martín: <i>Brossa. De la recerca a la creació: quatre lectures, una mirada</i> . . . . .                                                                                                 | 317 |
| 5. Julián Álvarez: <i>Poéticas aberraciones metacinematográficas. De aquellos interruptus cinematográficos de mi infancia a La película más cinematográfica actual, pasando por Joan Brossa</i> . . . . . | 329 |
| 6. Mar Redondo Arolas i Eva Figueras Ferrer: <i>El projecte expositiu «Anar i tornar a Brossa». Recerca, docència i transferència a partir de l'arxiu</i> . . . . .                                       | 343 |
| 7. Emily Mast i Terrence Luke Johnson: <i>Abans que el públic aplaudeixi</i> . . . . .                                                                                                                    | 353 |

**Enric Gallén**

Universitat Pompeu Fabra

# ***Or i sal* (1961).**

## **Història d'una recepció<sup>1</sup>**

### **Presentació**

En la dècada de 1960, algunes peces de la poesia escènica de Joan Brossa van començar a ser ofertes públicament.<sup>2</sup> Començaven a quedar enrere les lectures i representacions en cases, espais o circuits privats, si bé encara s'hi van acollir algunes manifestacions.<sup>3</sup> Quatre instàncies teatrals: Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), Teatre Experimental Català (TEC), Jocs a la sorra, i tres directors (Josep Centelles, Lluís Solà, Carlos Lucena) van muntar vuit textos de Brossa entre 1960 i 1969.<sup>4</sup>

En la dècada dels seixanta, les peces de Brossa —com també les de Manuel de Pedrolo— es representaren per primer cop mitjançant una plataforma alternativa i restringida a la del teatre

---

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

2 Paral·lelament Brossa exposava la seva obra poètica també en l'àmbit privat, el de les «Borbolles poètiques», que organitzava a casa seva el metge, escriptor i polític Joan Colomines i Puig. En la XXIV sessió (Dissabte, 13 de maig de 1961), presentat per Alexandre Cirici i Pellicer, Brossa va llegir els poemes «Nocturnal», de *Catalunya i selva* (1953-1954), i «Oda a la poesia» i «Catalunya» d'*El pedestal són les sabates* (1955). Va atendre també les indicacions de Colomines i va llegir la seva «teoria estètica» o poètica. (Soler, 2014: 444; Camps i Arbós, Veny-Mesquida, 2016: 65 i 163).

3 (Planas, 2002: 385-386). Justament, a les acaballes de la dècada anterior, el 20 de novembre de 1959 un grup d'estudiants va organitzar una lectura clandestina del segon acte d'*Els beneficis de la nació*, segons el testimoni de Cirici Pellicer: «Matí a la Universitat, faig presentació de Joan Brossa. Explico la seva importància a partir de les seves obres. Grup Garrabou, que ha portat Brecht, Ionesco... llegeixen l'acte segon d'*Els beneficis de la nació*» (Soler, 2014: 400). La peça fou prohibida de ser representada, però es publicà posteriorment com a *addenda* (Brossa, 1983b: 327-356).

4 *La jugada* (EADAG, 1960), *El bell lloc* (EADAG, 1961), *Or i sal* (ADB, IV Cicle de Teatre Llatí, 1961), *Gran Guinyol* (EADAG, 1962), *Aquí al bosc* (Josep Centelles; TEC, 1962; Lluís Solà, Vic, 1965), *El rellotger* i *Collar de cranis* (Carlos Lucena, 1967) i *Quart minvant o els nassos històrics* (Jocs a la sorra. X Cicle de Teatre Llatí, 1968).

privat i comercial de l'època, en un context gradual de difusió de l'anomenat «teatre de l'absurd» (Rosselló, 1995; Biosca, 2013) i d'irrupció del teatre de Bertolt Brecht (Orduña, 1988) entre la professió teatral i l'escena catalanes. Les presències «públiques» de la poesia escènica de Brossa suscitaren un conflicte radical d'interessos entre la crítica titular, deutora d'uns criteris d'avaluació estètica, ideològica i moral reticents i contraris als textos brossians, i el sorgiment d'una nova crítica en la premsa d'espectacles al llarg de la dècada. D'altra banda, en els seus inicis, el credo artístic i ideològic de la nova crítica (jove, en la seva majoria) no acabà de comprendre ni d'assimilar o acceptar en termes absoluts l'orientació teatral de Brossa. Ben avançada la dècada, el projecte brossià xocà amb altres propostes dramàtiques de postguerra curulles de crítica, denúncia política i transformació de la societat contemporània, amb què se sentí més identificat: el teatre realista nord-americà i espanyol, els *angry young men* (Marí, 2005) i el ja esmentat Brecht i el teatre èpic. Les noves contribucions teatrals van començar a ser sobretot representades a l'Estat espanyol, quan el règim franquista va obrir una esclatxa de liberalització en l'àmbit cultural durant el mandat de Manuel Fraga Iribarne, com a ministre d'Información y Turismo (1962-1969), per bé que la censura va mantenir la seva funció repressora sobre les activitats artístiques, culturals i literàries.

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

### **De Joan Brossa a Frederic Roda**

El muntatge d'*Or i sal* fou realment l'autèntica pedra de toc de la recepció pública del teatre de Brossa d'ençà dels primers muntatges privats, perquè per primer cop era representat per una entitat, l'ADB (Coca, 1979; Aulet i altres, 2006), referència reconeguda per la crítica d'espectacles, amb la qual Brossa sortia de l'aixopluc privat i gairebé clandestí en què s'havia donat a conèixer fins aleshores. Abandonava gradualment la protecció exclusiva del món artístic i s'encarava públicament a l'específicament teatral en unes condicions, tanmateix, encara limitades per la representació única com a regla.

*Or i sal* es presenta en dos temps. En el primer, com una representació més de l'ADB, en col·laboració amb el Club 49 i el Museu d'Art Contemporani, al Palau de la Música; en el segon, al Teatre Romea, en el marc del IV Cicle de Teatre Llatí, com a substitució del muntatge de *Becket o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh, que l'ADB havia estrenat el 14 de març d'aquell any també al Palau.<sup>5</sup> Encara que fos fora de concurs, *Or i sal* s'exhibí davant de la crítica titular, la qual, si assistí a la representació del Palau, no n'havia expressat l'opinió per escrit. Com podrà copsar el lector, la diferència de tractament de la crítica d'una i altra representació fou radical amb algunes excepcions.

Per començar, Brossa va escriure un text de presentació, en què afirmava que no li plaia «que un poeta doni massa explicacions programàtiques»; no obstant això, deixava clares les

<sup>5</sup> Entre el 29 de setembre i el 6 d'octubre en el IV Cicle de Teatre Llatí es van presentar al concurs: *La espuma y la nada*, de Francisco Bergadá (companyia Teatre Candilejas de Barcelona); *La fortuna de Silvia*, de Josep M. de Sagarra (companyia titular del Cicle); *Connaissez-vous la voie lactée?*, de Karl Wittlinger (Théâtre de Poche, de Brusselles); *Il berretto a sonagli*, de Luigi Pirandello; *L'amore di Don Perlimplino con Belisa nel giardino*, de Federico García Lorca (Piccolo Teatro La Fonte Maggiore de Perugia); *Esther*, de Racine (Productions d'aujourd'hui, París), i *Hamlet ou «les suites de la pitié filiale»*, de Jules Laforgue (Théâtres des Arts, París).

intencions d'un projecte artístic que provocà com a mínim desconcert, perplexitat i un ampli rebuig en la crítica oficial. N'extrec els fragments més propers al que podríem dir-ne una declaració de principis:

No crec en el *confetti* del teatre d'evasió, i també em sembla que, avui, la reducció *fotogràfica* és una limitació i un contrasentit. La poesia és fonamental i, entre la mentida i l'engany, ella esdevé el sol, el vent, la vida.

*Or i sal* va ésser escrita fa dos anys, al marge de tot propòsit estètic deliberat. És, això sí, una conseqüència de les meves obres anteriors —en té al davant trenta-tres— perquè, de fet, un artista crea el seu estil a mesura que va treballant. Marxa en la mateixa direcció de la vida.

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). [...]

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. (Brossa, 1972: 88-89)

Poc més d'una dècada més tard, Frederic Roda (1972) exposà el seu criteri personal, el d'actuar amb «el màxim respecte al text escrit tal i com l'ha deixat l'autor», tot i assenyalant:

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

En la conversa amb Brossa, Roda (1972) li assegurà haver assumit la peça sense prejudicis «i com que temo que una certa incomprensió meva em dugués a donar-se una versió transcendentalista, la plantejaré com si fos una sarsuela». L'estructura de l'obra, segons ell, era la següent:

Acte I: 3 *personatges*

(L'home que tria pomes: «poeta»). (L'home que conversa amb ell: «jesuïta»). (L'home que entra després: «Valentí Almirall»).

Acte II: *Acció a*):

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

*Acció b*):

Noia al mirall (poema de 15 minuts)

*Acció c*):

Agustí (filòsof positivista). Tomàs (teòleg escolàstic). Imelda (donzella de Giotto).

Acte III:

Marit (tecnòcrata anti-drac). Muller (mare [*sic*] del «marit»). Dues dones («veïnes de sainet»). (Roda, 1972: 60)

Cada acte i cada escena de l'obra van rebre una determinada «lectura escènica» de l'obra. Dos personatges de l'acte primer foren tractats a peu dret i l'altre assegut. Els nois que juguen a «saltar i parar» sempre estan relacionats amb alguna acció concreta. Roda no quedà satisfet, tanmateix, del poema que diu la noia, que fou acollit amb «indiferència» al Palau i amb «exasperació» al Romea. Tal vegada potser «va respectar massa l'estatisme (un mirall a la mà) que de-mana Brossa». En el tercer acte, per tal d'accentuar la comicitat de la situació, mentre el marit es disposa a matar dracs que no existeixen:

La muller dalt d'una llarga escala de pintor (objecte màgic que estimo en escena), donava una dimensió vertical a l'escenari. (Roda, 1972: 63)

Finalment, Roda decidí amb Antoni Bachs, «escenògraf, deixar a vistes i il·luminar les tripes del dispositiu escènic del Palau... Va ser una troballa accidental... i aprofitada, com sempre passa amb les coses més satisfactòries del teatre». Curiosament, de la participació de Tàpies en els «decorats» es limita a dir que «fou també un bon reforç i seria interessant que aquest pintor tingués noves possibilitats d'actuar en espais escènics».

### **Petita aproximació a *Or i sal***

*Or i sal* és una obra en tres actes independents des del punt de vista argumental i de registre genèric, però amb un nombre de «linking thematic and technical features» (George; London, 1996: 77), i amb una determinada connexió entre l'acte primer i el tercer, que comparteixen una mateixa escenografia de color blanc («habitació blanca», Acte I i «cortina blanca», Acte III), que contrasta amb la «cortina vermella» i els personatges «vestits del segle XVI» de l'acte segon. A l'acte primer apareix l'idealista Valentí (Home Primer), que amb les pomes destria el Bé i el Mal, vol justificar la vida, mentre el seu amic Felip (Home Segon) mostra la seva preocupació per les coses concretes. Els personatges s'expressen en una «disconcertingly nonsensical conversation» (George; London, 1996: 77) per al lector/espectador. Fulgenci Espeut (Home Tercer), amic de Valentí i amb qui coincideix pel que fa als valors, li comunica que en Felip l'està estafant amb el traspàs que vol fer d'un negoci. En l'acte segon, Brossa descriu tres accions distintes. En la primera escena, quatre nois juguen a diferents coses, i a més esperen no se sap qui. El Noi Primer, el més gran, el més reflexiu i el qui té més coneixement, amaga les coses. En la segona acció, una noia, fada i bruixa alhora, monologa davant el mirall. En la tercera acció, es mostren actituds davant d'una situació d'opressió: Tomàs, un intel·lectual racionalista avalat pels llibres, amb una certa dosi d'escepticisme i sense voluntat de lluita contra el Poder. Com a contrapunt, Agustí creu en el combat i s'enfronta directament al Poder, mentre que Imelda, una dona ingènua i sense una visió jerarquitzada de la societat, creu que es resoldrà l'empresonament del seu home Jeroni, acusat d'heretge per la Inquisició. El món és com és per causes naturals i no per cap intervenció divina. Probablement l'acte tercer és el més divertit dels tres, com fou copsat pel públic. Emeri, el Marit, té un objectiu: matar el drac, i n'ha trobat la manera amb una màquina complexa. Vicenta, la Muller, que sempre cus, creu que la rutina quotidiana justifica la vida. Dubta sobre el que fa el Marit. Quan proposa altres tècniques per matar el drac, ho fa sense la premeditació i el càlcul del Marit. La seva indolència qüestiona els esforços del Marit. No s'hi sent implicada. Dues dones més cusen com a expressió de la vacuitat de les seves vides i, com el Marit i la Muller, del grau d'absurditat de la seva existència. La quotidianitat acabarà per engolir els personatges.

És obvi que *Or i sal* no té res a veure literàriament amb una obra de caràcter realista, la qual cosa no treu que s'hi puguin observar aspectes socials i històrics que hom pot relacionar amb el temps de postguerra i, concretament, amb la dictadura, com copsen molt bé George i London:

In Act 3, Brossa explores further the relevance of history to the modern era. The hunting of a dragon is a primitive act belonging to a past age, while the device he has chosen to hunt it relies on modern technology. The contrast involves a familiar piece of Brossian juxtaposition, but, taken together with the persecution of Jeroni in Act 2, contains an implicit evocation of a modern-day

witch-hunt, be it McCarthyite or Francoist. Perspectivism is also present in the Husband's looking down on a landscape through binoculars, and observing objects from his vantage point. (George; London, 1996: 78)

### Or i sal al Palau de la Música Catalana

Com he anotat, el muntatge d'*Or i sal* de l'ADB al Palau de la Música Catalana comptà amb la col·laboració del Club 49,<sup>6</sup> l'aval d'un sector del públic molt proper al món de l'art.<sup>7</sup> Afegim-hi també que Tàpies hi contribuï amb els «decorats»<sup>8</sup> com a proposta escenogràfica (Martí Farreras, 1961a). L'estrena, el 18 de maig de 1961, tancava la temporada de l'ADB.<sup>9</sup> Un escrit anònim de *La Vanguardia Española* dies abans de l'estrena assenyalava:

Se trata de una obra nueva, insólita en nuestro mundo teatral, debido a la personalidad de uno de los más originales autores catalanes. Es una obra de tipo «sinfónico» con una serie de tiempos o elementos literarios desarrollados linealmente, pero que crean un conjunto de indudable unidad de inspiración. (Anònim, 1961a: 73)

La crítica anà a càrrec dels que han de ser considerats com a suplents en aquell moment: Julio Manegat (*El Noticiero Universal*), L. Sainz (*Diario de Barcelona*) i César Mora (*La Vanguardia Española*). No va aparèixer cap crítica ni a *El Correo Catalán*, ni a la premsa del Movimiento —*Solidaridad Nacional* i *La Prensa*. Hi foren presents també Celestí Martí Farreras, el responsable de *Destino*, i Giovanni Cantieri, de *Revista*. En cap cas el muntatge del Palau fou rebutjat en termes absoluts, i fins i tot vexatoris, com ho feu gairebé el conjunt de la crítica titular quan es presentà uns mesos més tard al Romea. Crida l'atenció que un diari com *El Noticiero Universal*

6 El Club 49, que inicialment funcionà com a secció independent del Hot Club de Barcelona, assumia com a model l'ADLAN (Amics de l'Art Nou) de l'etapa republicana. Entre altres comptà com a promotors amb Joan Gaspar, Alexandre Cirici Pellicer, Joaquim Gomis, Eudald Serra, Sixte Illescas, i va acollir Joan Miró i el grup Dau al Set, de què formava part Joan Brossa (Samsó, 1995, II: 139-140; Farreras; Gaspar, 1997: 81-88).

7 Vegeu el comentari del director Frederic Roda: «De fet, aquest grup cultural, informal, obert, va deixar-nos el seu nom i va facilitar l'assistència dels seus socis i medis d'influència. L'estrena va agafar en fred el públic habitual de l'ADB, que gairebé omplia el Palau: fou un èxit d'estrena» (RODA, 1972: 58). L'obra fou representada per Carles Sala, Francesc Nubiola, Miquel Gimeno (Acte Primer); Joaquim Canals, Antoni Millà, Àlex Aixelà, Joan Zanny, Maria Rosa Fabregas, Manuel Rodés, Jaume Pla, Elisenda Sala (Acte Segon); Jordi Torras, Adelaida Espinalt, Natàlia Soler-nou i Núria Casulleras (Acte Tercer).

8 «Divendres 21-IV-1961. Anem a sopar amb Antoni Tàpies i Teresa a Cal Solé de la Barceloneta. [...] Jo veia els detalls de Brossa com a concessió a l'amistat. Ells en parlen despectivament: "Decorats... Bé, l'Antòniu ha dit com posar una cortina i una cadira... És ell qui ha posat *decorats* al programa» (Soler, 2014: 443).

9 «Aquesta és l'obra que he vist presentada amb més mitjans. Em va venir a veure en Roda per dir-me que l'Agrupació Dramàtica volia fer una cosa meua. No hi van plànyer cap esforç. Després vam decidir que en Tàpies fes les decoracions. En conjunt va quedar bé... Potser l'últim acte..., la visió que en tenia en Roda no em plaïa massa. Per donar-hi un aire espectacular hi va introduir diversos elements i va vestir els personatges amb robes d'una altra època. Per exemple, la muller, la va posar dalt d'una escala de mà. Jo hauria preferit una cosa més senzilla, tal com diuen les acotacions, però en Roda va optar per fer-ho amb velluts. Ell era el director, i jo ho vaig consentir. A més, em va donar unes raons i jo les vaig acceptar; però aquells problemes, per mi, no tenien cap funció» (Coca, 1971: 108). A propòsit d'aquesta intervenció de Roda, paga la pena recollir la valoració de John London: «El drac que és l'obsessió del Marit al tercer acte d'*Or i sal*, per exemple, no és només "el dictador" al qual s'ha referit la crítica, sinó que també es tracta d'una versió imaginativa de la realitat. [...] A partir de les accions de l'Home Primer del primer acte —que tria pomes i parla d'una mitologia inventada— l'obra és una recerca desesperada de la realitat. [...] El muntatge de Frederic Roda, el 1961, va allunyar el text brossià de l'actualitat i de la realitat social, particularment, al tercer acte, ja que els personatges anaven vestits amb robes d'una altra època i Roda va posar la Muller dalt d'una escala de mà. (Brossa no havia inserit cap d'aquests detalls al seu text)», (London, 2010: 80).

oferís les opinions d'una sèrie de professionals del món de l'art i la cultura, que assistiren a la funció del Palau. Encapçalats pel doctor Joan Obiols,<sup>10</sup> gran avalador i promotor de l'obra de Brossa, els escultors Marcel Martí i Xavier Corberó, el pintor Joan Guinovart, Miquel Porter Moix, responsable del Teatre Viu de l'ADB, Àngel Carmona, director i autor teatral, i l'escriptora Maria Dolors Orriols van dir-hi la seva. Vegeu-ne els fragments més representatius:

Es evidente que el salto que supone el paso del teatro corriente al de Juan Brossa sólo es comparable al que hay que realizar en pintura o en música si se quieren captar las obras de los cultivadores de las últimas tendencias en arte. (Obiols)

Es curioso como los dos mundos se funden en su aspecto mágico. Brossa, por un sentido de la imagen poética, con palabras abstractas, y Tapies por sus tonos y signos, tan bien liberados y puros en su expresión plástica. Celebro esta unión en manifestación pública como un hecho de trascendencia en la historia de la nuestra ciudad. (Martí)

Los decorados de Tapies, magníficos, con una sobriedad justa, adaptándose al clima de la obra. Responden a su pintura. Forman todo un perfecto conjunto con la obra de Brossa y son dignos de su nombre. (Guinovart)

Muy bien los decorados de Tapies, porque han ayudado a la obra sin estorbarla y sin pretensiones. Como decorado por sí solo, me ha gustado mucho el fondo de la tercera parte del segundo acto. Responden los decorados a la pintura de Tapies. Sin estridencias y muy de acuerdo con la obra que se estrena. (Corberó)

Dos personas me han preguntado por la obra antes de usted. Ante mi aprobación incondicional, uno casi me trata de loco, y de «snob» el otro. ¿Quién sabe lo que somos cada uno?... Lo cierto es que he disfrutado y no creo haber sido el único, ni que sea necesario pedir el por qué. (Porter)

Brossa ha logrado plenamente lo que se proponía. Una visión perfecta en distintos ambientes de muchas individualidades dentro de una multitud. Quizá desconcierta, pero atrae. No es una promesa, es un valor. (Orriols)

Interesado como estoy en una empresa de teatro popular [La Pipironda] y afirmando con ello la necesidad del idioma de las buenas y sencillas gentes para entenderlas y que nos entiendan, mi posición en ese punto ha de ser otra. No basta con la calidad literaria (que nadie a Brossa puede negar), para el logro de una obra de teatro. El teatro exige un planteamiento, un clima y un lenguaje que haga vibrar como un todo a los diferentes componentes del público, lo mismo al peón de albañil que al intelectual. Brossa, en esta ocasión, no parece haberse decidido aún a dar el salto necesario. (Carmona)<sup>11</sup>

De la resposta de la crítica ordinària, convé diferenciar les opinions de Manegat i Cantieri,<sup>12</sup> atesa la seva condició de dramaturgs inscrits en una orientació teatral ben distinta de la de Brossa. Una aposta brossiana titllada per Manegat (1961) de «teatro de vanguardia», la de Ionesco i Beckett, a què s'adscriu *Or i sal*, ço és:

las más arriesgadas corrientes de una dramática actual ante la que, cuando menos personalmente, nos encontramos en cierto modo perplejos porque de una forma brusca, tajante, inesperada,

<sup>10</sup> Vegeu «Ha mort sobtadament Joan Obiols» (Brossa, 1987: 116).

<sup>11</sup> Posteriorment, explicà els orígens de la seva relació d'ençà 1952, i reconegué Brossa «com a un dels poetes més vàlids i significatius de la literatura catalana», si bé en relació amb la seva faceta teatral anota: «A hores d'ara, haig de dir que encara no sé situar el seu mateix teatre en la perspectiva d'un esdevenidor possible» (Carmona, 1972: 57).

<sup>12</sup> Tots dos formen part d'un grup de dramaturgs en llengua espanyola i/o bilingües de les primeres dècades del teatre de postguerra a Catalunya (Gallén, 2018).

ha venido a romper con una larga tradición de expresiones teatrales en las que la palabra es acompañamiento y base de una anécdota, de una conjunción de contrastes que los personajes realizan inmersos en su condición, en su circunstancia vital trasladada al escenario. Así, por lo que respecta a nuestro público, cuando se evidencia una ausencia teatral ante obras de cierta envergadura, hemos de preguntarnos si tal fórmula dramática puede mantener una eficacia cotidiana en su escenario.

La perplexitat, que explica la posició de Manegat davant la peça, el du a considerar que:

estas acciones íntimas, aisladas unas de otras, que a lo largo de la obra cobran vida en el tablado, son realidades teatrales inarmónicas, aunque de ellas pueda extraerse también de una forma aislada, una serie de consecuencias de hondo sentido humano en sus derivaciones, por ejemplo, sociales o religiosas o, simplemente, imágenes de una expresión psicológica que avanza hoy por distintos caminos y, posiblemente, hacia distintas fronteras, hacia distintos logros.

Una obra vinculada amb la pintura abstracta i les «expresiones musicales dodecafónicas», la qual cosa li permet afirmar que «admitimos esta realidad que no podemos negar de unas nuevas formas de comunicación, de proyección del hombre a través del arte».

Semblantment, Cantieri (1961), que considera Brossa un «epígonu surrealista», es demana també per la posició del públic, atesa la dificultat de «seguir *Or i sal*, el último estreno de Juan Brossa», i anota:

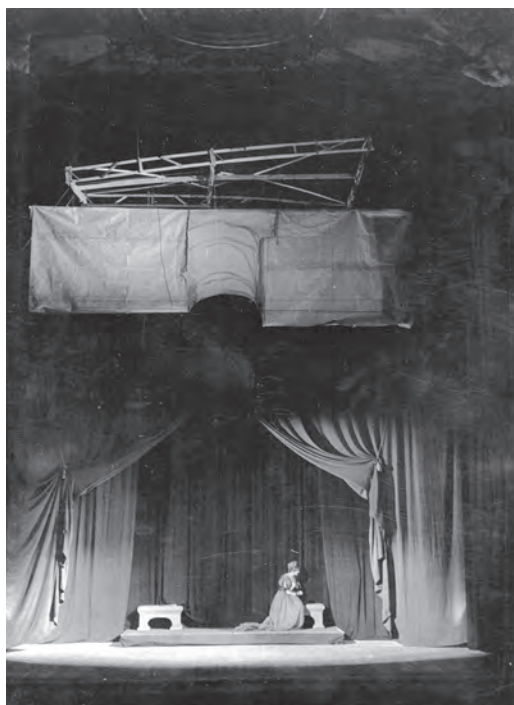
Difícil porque, como en todo su teatro, los objetos, las palabras y hasta las personas, representan, además de lo que son, lo que simbolizan. El público sigue con dificultad este doble juego, el continuado paso de una a otra secuencia; y mucho más todavía, si como siempre suele hacerse, se le da a su obra demasiada realidad, excesiva carne a sus personajes, a quienes se convierte en tipos no demasiado lejanos a esos de que siempre se ha nutrido el teatro catalán. El público se desorienta, no acierta con la verdad de la fábula y todo le parece absurdo porque no adivina lo que de verdad importa más en la misma.

No hi ha, doncs, pròpiament rebuig, més aviat la voluntat de comprendre i assimilar una proposta artística radical. Cantieri proposa fins i tot algunes correccions al muntatge per facilitar-ne la comprensió del públic:

Si se hiciera hablar a los actores en un tono menos cotidiano, menos realista, si se les desposeyera del hartó fácil tipismo, recurso socorrido de actores y directores de pura afición; si se diera a las escenas otro clima, ayudándose de luces que las envolvieran en un buen ambiente de misterio y pesadilla es posible de que al público se le sugiera esa ambivalencia que no acierta a comprender.

Bastant proper a Manegat i Cantieri, Martí Farreras (1961a), tot partint del text de presentació de Brossa, fa una valoració farcida «de no pocas dudas y vacilaciones» d'una obra:

emparentada con las líneas más modernas del fenómeno escénico. En ella la palabra y el concepto adquieren papel de protagonistas, renunciándose decididamente al auxilio de la acción. En *Or i sal* y en sus diversos fragmentos, desarrollados, como se ha dicho desde esta misma página, en forma de *suite* lineal de temas, el de la soledad y la insolidaridad humana nos parecen ser básicos. Todos esos personajes están también esperando —inútilmente— a Godot; en algunos momentos, primer acto, en un clima realmente angustioso; en otros, con más aire de «divertimento», de no acabar de ser conscientes de todo lo que de trascendente dicen y viven.



**Representació d'*Or i sal*, de Joan Brossa, al Palau de la Música Catalana de Barcelona, 1961.**  
Foto Barceló.