

## Algunes consideracions sobre el llenguatge d' *Or i sal*, de Joan Brossa, per Jordi Malé i Pegueroles

Que una producció teatral tan extensa com la de Joan Brossa hagi tingut tan poc ressò al damunt dels escenaris és una cosa que no deixa mai de sorprendre. I més en una cultura i en una literatura com les nostres, en què els valors teatrals autèntics més aviat no abunden. Actualment, cap crític no gosarà negar la vàlua de les peces escèniques de Brossa, de la mateixa manera com tots els estudiosos han coincidit a reconèixer la qualitat de la seva poesia. Si el problema no es troba, doncs, en el valor de la seva literatura teatral, caldrà cercar-ne les causes en el mateix medi on aquesta literatura s'ha originat: l'escena. Ens adonem, llavors, de les dificultats que afronta l'espectador davant l'escenificació d'una obra de Brossa:

«Indubtablement que hom no capta de primera intenció la significació que en Brossa vol donar al seu teatre. ¿Cal, doncs, preguntar-se què ho impedeix?»<sup>1</sup>

La resposta a la pregunta d'Arnau Puig la dóna el mateix Brossa: cada obra seva no és, de fet, estrictament una peça escènica, com abans m'hi referia, sinó que és *poesia escènica*. Com tota poesia, el seu fonament és, simplement i pregonament, el llenguatge;<sup>2</sup> i com tota poesia, o més encara, com tota literatura, es basa en un ús no corrent del llenguatge:

«El material de què està fet l'artefacte literari és, [...] com tothom sap, la llengua, però no pas la llengua en tant que sistema sinó en tant que resultat d'una execució particular de les regles del sistema.»<sup>3</sup>

1. Arnau PUIG, *Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa*, pròleg a J. BROSSA, *Or i sal* (Barcelona, Quaderns de Teatre de l'ADB, 1963), p. 7.

2. Parlo, és clar, exclusivament de les peces de text, prescindint dels subgèneres com ara les «accions», els «ballets», els «*strip-tease*», etc., la consideració com a poesia dels quals cal cercar-la en altres ordres.

3. Joan FERRATÉ, Pròleg a J. CARNER, *La primavera al poblet* (Barcelona, Edicions 62, 1978), p. 10.

Dilucidar, en un text poètic, aquests usos particulars del llenguatge és una tasca que sovint resulta lenta i operosa; el seu acompliment comporta, però, el gaudi no solament de la comprensió, sinó de la dificultat vençuda. Esforç i plaer, doncs, que en la poesia es fan efectius alhora mitjançant la lectura atenta i minuciosa, i, no cal dir-ho, reiterada.

Si remuntem ara el curs de tota l'exposició fins a la qüestió que plantejava al principi, haurem trobat una possible resposta: les dificultats per a entendre el teatre de Brossa provenen del fet que, en ser escenificats uns usos no corrents del llenguatge, transmesos en una representació directa, immediata i única, l'espectador amb prou feines si té temps i ocasió de copsar-ne el sentit, i, a causa del xoc que li comporten, no es produeix la comunicació desitjada. Si hi afegim, encara, dificultats annexes (si és que, de fet, no són les mateixes), com ara que

«l'obra d'en Brossa [...] és inseparable de la seva persona. Cal conèixer les seves filies i les seves fòbies per a trobar l'autèntica significació de molts dels seus recursos escènics i lingüístics»,<sup>4</sup>

podrem entendre mínimament el relatiu poc èxit de Brossa (respecte a la quantitat, però sobretot la qualitat, de la seva producció) entre les companyies teatrals catalanes.

L'objecció és, amb tot, ineludible: altres autors s'han valgut del llenguatge poètic en les seves obres i, tanmateix, la comunió amb el públic ha estat sempre aconseguida. El nucli de la qüestió esdevé llavors la mena de recursos «lingüístics» emprats per Brossa en el seu teatre i la manera en què han de ser escenificats. Les ratlles que segueixen no pretenen ser altra cosa que l'anàlisi i la valoració d'alguns d'aquests recursos, en concret els presents en una de les seves obres més emblemàtiques, *Or i sal* (1959).<sup>5</sup>

4. A. PUIG, *op. cit.*, p. 9.

5. Una obra que el mateix Brossa, més de vint

Fixem-nos en el començament del diàleg del primer acte:

*Home primer:* No, no han portat encara el diari.

*Home segon:* Si no els estires pels cabells...

*Home primer:* Sempre hem d'estar a punt de dormir, si convé, sota els arbres.

*Home segon:* Canten mentre fan les coses.

*Home primer:* Deures, amb aquestes calamitats?

*Home segon:* Els pollastres no tenen instint teatral.

*Home primer:* És com recollir a la quitxalla les bengales.

*Home segon:* Que n'hi ha bastants, que n'hi ha bastants.

*Home primer:* Doncs vés i digue-ho.

*Home segon:* No sempre els brodats fallegen el que cobreixen.

*Home primer:* Jo opto per la circulació de la sang.

*Home segon:* (Riu.) Tu ets, Valentí, d'una credulitat total.

*Home primer:* Gràcies, Felip!

*Home segon:* Jo no sóc d'aquesta planta.

*Home primer:* El qui vol aparentar un peu petit, no tenint-l'hi, paga cara la seva vanitat amb ulls de poll i durícies. [...] (p. 87).<sup>6</sup>

Una primera lectura, o una primera audició, d'aquest text no fa altra cosa que deixar-nos perplexos; excepte dues o tres rèpliques, aparentment ens trobem davant d'un perfecte «diàleg de sords»: una incoherència total, doncs. Arnau Puig es resisteix, però, a admetre-ho:

«En Brossa és formal: les seves obres tenen una significació. Per tant hi ha d'haver una coherència.»

anys després d'haver-la escrita, encara la considerava representativa del seu teatre. Vid. Jordi COCA, *Oblidar i caminar*, «Serra d'Or» (desembre de 1982); entrevista reproduïda dins J. COCA, *Joan Brossa. Oblidar i caminar* (Barcelona, Edicions de la Magrana, 1992), p. 117.

6. Cito, donant-ne la pàgina, de l'edició d'*Or i sal* reproduïda a J. BROSSA, *Teatre complet*, vol. III (*Poesia escènica 1959-1962*) (Barcelona, Edicions 62, 1978).

I en troba una solució:

«En aquest "diàleg" cada un d'ells [dels personatges] desenvolupa el seu sistema d'idees. De tant en tant, aquestes s'interfereixen i les paraules de l'un són la rèplica exacta a les de l'altre, però després cadascú segueix el fil del seu monòleg. No és això, més o menys, el que succeeix en la vida real? Cada u de nosaltres, no té com una obsessió pels problemes que el preocupen i pels interessos que regeixen la seva conducta? ¿I no trobem uns moments de comunicació possible quan, incidentalment, les intencions immediates coincideixen?»<sup>7</sup>

Seguint aquest camí, se'ns ofereix, d'entrada, una explicació de per què Brossa anomena els seus personatges «Home primer», «Home segon», «Noi primer», «Marrit», «Muller», etc., tot i que enmig dels diàlegs se'ns revelen els seus noms concrets. Com pot observar-se en el fragment transcrit, els personatges s'anomenen pels seus respectius noms en el moment que el seu diàleg convergeix en un lloc comú: quan discuteixen sobre si són o no crèduls. En aquest punt la conversa afecta cadascú com a individu, ensems que per a cadascú té importància la identitat del seu interlocutor, perquè és a ell i no a ningú altre a qui s'adreça. En les altres estones del diàleg romanen sense nom perquè no hi ha pròpiament comunicació entre ells i cada personatge queda isolat, sense que tingui importància com es digui o deixi de dir-se. Això és molt més clar i evident quan, avançada la meitat de l'acte, la conversa va a parar al tema del negoci que a un dels personatges li interessa traspasar a l'altre: llavors les rèpliques quadren gairebé d'una manera perfecta i els personatges contínuament s'anomenen pels seus noms respectius.<sup>8</sup> Quan no apareixen

7. A. PUIG, *op. cit.*, p. 7.

8. «*Home segon:* Valentí, et pregunto si has pensat en aquell negoci que et vaig proposar.

*Home primer:* Fa massa pocs dies.

*Home segon:* Et dic que faries bona presa.

¿Per què no hi penses?

*Home primer:* Ja veig que insisteixes.

*Home segon:* No te'l traspassaria si no haguess d'anar-me'n d'aquest país...», etc. (ps. 93-94). La qüestió és represa al final del primer acte, en el

tals interessos comuns, en canvi, cada personatge segueix el fil del propi pensament, per la qual cosa Brossa podia perfectament, en lloc d'haver-los posat les denominacions abstractes d'«Home primer» i «Home segon», anomenar-los «Pensament primer» i «Pensament segon», o fins en algun moment «Concepció del món» primera i segona. Són personatges sense biografia ni personalitat, i gairebé sense trets de caràcter que els determinin: la seva única realitat són les paraules que diuen, les idees que s'hi contenen i els conceptes expressats.<sup>9</sup>

L'explicació que ha trobat Arnau Puig per als moments d'incoherència en el diàleg, basada en les nostres actituds habituals i quotidianes, certament ajuda a entendre el funcionament d'aquesta i d'altres peces teatrals brossianes; però, en darrer terme, ens resulta mancada. La raó és que té el seu fonament, no en l'obra en si, sinó en la realitat immediata, que, al cap i a la fi, és extrínseca a l'obra. I és la mateixa obra que ha de donar respostes. Perquè la pregunta a fer-se és: som davant d'un mer diàleg de sords, això és, de la incoherència per la pura incoherència? I si no és així, com han d'afrontar els actors tals diàlegs i quin ha de ser el seu rendiment dramàtic, escènic, amb vista a captar l'atenció del públic? Per a intentar resoldre aquestes qüestions, cal centrar-se abans que res en el text, en el mateix llenguatge de les rèpliques, i mirar d'analitzar com es desenrotlla el seu desconcertant intercanvi; i és quan comprovem que en aquells passatges en què el diàleg sembla del tot desconjuntat, si bé al nivell del sentit el text resulta incoherent, en el pla formal es troben marques d'una

---

diàleg, de característiques semblants, entre l'Home primer i l'Home tercer (ps. 95-97).

9. Amb prou feines si realitzen alguna acció, sempre intranscendent, i, posats a no tenir, no tenen ni temps real concret en què situar-se. Una nova causa per què Brossa els escatimi el nom. Són excepció els personatges del final del segon acte (la Imelda, en Tomàs i l'Agustí), que se situen en un temps històric concret: el temps de la Inquisició. D'aquí ve que Brossa sí que els hagi donat ja d'entrada un nom, així mateix, concret. (No és el mateix cas dels quatre nois de la primera escena d'aquest segon acte, que tot i que també van «amb vestits del segle XVI» [segons l'acortació de la p. 98], no tenen una situació i un context tan precisats com els personatges suara esmentats.)

certa coherència que ens indiquen que Brossa no ha compost aquella conversa impremeditadament i sense cap disseny, sinó que hi ha una voluntat de cenyir-se a una certa, per mínima que sigui, il·lació expressiva.

Les paraules inicials de l'Home primer:

*Home primer.* No, no han portat encara els diaris,

ja ens situen de ple dins una seqüència de diàleg pel fet de ser aquesta negació molt probablement la resposta a una pregunta pretèrita formulada en el temps anterior a l'escena. La frase condicional que replica l'Home segon:

*Home segon.* Si no els estires els cabells...,

sembla talment una lamentació amb un cert to admonitori per la constatació feta per l'altre Home. Lamentació que és replicada per l'Home primer amb una afirmació, en forma de sentència, en què es trasllueix una certa resignació:

*Home primer.* Sempre hem d'estar a punt de dormir, si convé, sota els arbres.

Més que el sentit de les rèpliques, ens interessan les estructures que el configuren; per dir-ho en termes de glossemàtica: la nostra atenció se centra poc o gens en la substància del contingut d'aquestes frases, això és, en el sentit actualitzat per cada rèplica, i molt, en canvi, en un nou sentit, més elemental i simple, menys concret però no per això menys entenedor, que extraiem de la forma del contingut de les rèpliques, això és, de les construccions sintàctiques en què s'articula.<sup>10</sup>

L'Home segon, amb l'afirmació que segueix, fa l'efecte com si encara es queixés:

10. Respecte a aquests termes, *vid.* Louis HJELMSLEV, *Prolegómonos a una teoria del llenguatge* (*Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*), trad. cast. de J. L. Díaz de Liaño (Madrid, Ed. Gredos, 1984<sup>2</sup>), p. 73 i ss. (cap. XIII). *Vid.* també Dolores OLLER, *La norma genèrica*, dins el volum miscel·lani «*De Amore. L'amor a la literatura d'Occident*» (Barcelona, Societat d'Estudis Literaris i Ed. Barcanova, 1991), ps. 182-183.

*Home segon:* Canten mentre fan les coses.

I la pregunta que formula el seu interlocutor:

*Home primer:* Deures, amb aquestes calamitats?

és replicada taxativament mitjançant una construcció bàsica de subjecte – verb transitiu – objecte directe, que fa com d'eixuta conclusió:

*Home segon:* Els pollastres no tenen instint teatral.

L'Home primer, llavors, contrastant amb aquest to terminant i contundent, prefereix pronunciar-se d'una manera més indirecta i opta per una oració comparativa:

*Home primer:* És com recollir a la quitxalla les bengales.

La rèplica de l'Home segon, malgrat que no contradiu l'Home primer, sembla com si, mitjançant una estructura repetitiva, volgués remarcar la importància d'un aspecte potser no tingut prou en compte:

*Home segon:* Que n'hi ha bastants, que n'hi ha bastants.

Per la qual cosa l'Home primer, emprant dues formes verbals imperatives introduïdes per una conjunció *il·lativa*, exhorta el seu company a una demostració:

*Home primer:* Doncs vés i digue-ho.

Però l'Home segon de seguida hi oposa una objecció, en què la partícula negativa, perquè sigui ben visible, hi és col·locada al capdavant:

*Home segon:* No sempre els brodatos fal·legen el que cobreixen.

I així successivament.

És cert que se'm podria objectar que vaig més lluny del que el text per si sol semblar donar o representar; però no ho faig més enllà del que els actors i el director

deuen plantejar-se davant la posada en escena d'un text semblant per tal que aquest adquireixi un mínim de sentit per a ells i, primordialment, per als espectadors de la representació. Un cop els actors hauran determinat un sentit —aquell «nou sentit» de què parlava abans—, entre els possibles que són subjacents a la forma de cadascuna de les seves intervencions en el diàleg, el comunicaran al públic per mitjà de la seva prosòdia de les rèpliques, dels seus gestos i de la seva actitud dalt de l'escenari; prosòdia, gestos i actituds que, dins el llenguatge escènic, poden ser considerats també formes del contingut, tal com les construccions sintàctiques ho són de la llengua.

En resum: per a la lectura de l'anterior fragment de diàleg del primer acte el procediment que he seguit ha estat partir de les seves estructures lingüístiques, bandejar sovint, per incoherent, el sentit que aquestes actualitzen, i mirar d'atribuir-los-en un de nou a partir, sobretot, de la suggestió que m'ha suscitat la seva forma. Això, però, no és obstacle per a aprofitar, quan s'escaigui, les connotacions del sentit primer d'una rèplica per reforçar les del nou «sentit» triat, o per fer-les servir de contrast a fi d'aconseguir algun efecte —com pot ser l'humorístic en el cas d'una frase, formalment tan precisa i contundent, i de sentit tan vague i forassenyat, com «Els pollastres no tenen instint teatral» (del pasatge citat abans). I, igualment, poden ser preses en consideració, a l'hora de confegir el nou sentit, els enllaços que Brossa estableix entre rèpliques —per exemple, una paraula dita en una rèplica i que sembla provocar la següent, tot i no guardar-hi una total coherència—;<sup>11</sup> també les rèpliques que per si soles tenen un sentit complet, vinculat, generalment, a la concepció brossiana del món (en veurem exemples més endavant); les que es refereixen al mateix diàleg («*Home segon:* ¿Quina serà la pròxima pregunta que em faràs?» [p. 89]), etc.

11. *Home primer:* Sí, sí, però així i tot hi ha molts homes perruquers...

*Home segon:* Pots veure com jo no dormo mai dins una caldera.

*Home primer:* Poques llavors trobaràs en una caldera.

*Home segon:* Doncs, aleshores, tu què vols?» (p. 88).

És prou clar que, en el cas de les rèpliques comentades abans, he procedit a base d'impressions subjectives, que poden variar d'un lector (o actor o director) a un altre; n'he fet la *meva* particular lectura; el text resta encara obert. Però el que interessava era mostrar la riquesa de recursos i registres lingüístics que utilitza Brossa en aquests aparents «diàlegs de sords», ja que un simple enfilall d'asseveracions inconnexes o la constant i invariable alternació de preguntes i respostes sense coherència causarien irremissiblement en la monotonia i l'avoriment, sense permetre el joc escènic que possibilita la varietat de construccions amb què Brossa confegeix els seus diàlegs.<sup>12</sup>

Aquesta riquesa de recursos es palesa també a l'acte tercer, en el diàleg inicial entre el Marit i la Muller. En concret, en les rèpliques que la Muller —que, segons l'acotació, en tota la conversa no deixa de cosir— adreça al Marit mentre aquest explica amb vehemència i tota mena de detalls la complexa màquina amb què pensa matar un drac.<sup>13</sup> A través de registres diferents es manifesta, no obertament però sí d'una manera implícita (i vet aquí la perícia de Brossa), una única actitud de la dona envers el seu marit, actitud dominada bàsicament per l'escepticisme i la descreença, malgrat que en alguns moments, al nivell de la denotació de les rèpliques, pugui semblar que mostra un cert interès envers el que se li explica. Hi ha, certament, diàleg entre ells, però no comunicació.

Les primeres intervencions de la Muller són unes interpel·lacions breus, com

12. Per posar un paral·lel cinemarrogràfic: aquests diàlegs fan l'efecte com si estiguéssim veient una pel·lícula a la qual haguessin tret el so; per les gesticulacions i les actituds dels actors (que equivaldrien a les estructures lingüístiques del text) intuiríem un mínim possible de comunicació entre ells, però sense arribar a copsar-ne el sentit. Sols en aquells moments en què es restablís el so entendríem perfectament allò de què parlaven (moments que equivaldrien a aquelles parts dels diàlegs brossians en què els interlocutors tracten un interès comú).

13. Per al marit, el projecte de matar el drac no representa sinó un intent de trobar una justificació a la seva existència, de marcar-se un objectiu, de donar un sentit a la vida, baldament sigui utòpic (cf. Arnau PUIG, *op. cit.*, p. 9); en contrast amb la muller, incapaç d'escapar de la quotidianitat que l'empresona. Una qüestió, aquesta, que reprendré més endavant.

maquinals, destinades únicament a mantenir la conversa, però sense participar-hi activament (recordem que ella va cosint sense parar); lingüísticament, podríem dir que tot just compleixen una funció fàtica o de contacte, de prolongar un intercanvi comunicatiu que, al capdavant, no existeix:<sup>14</sup>

*Marit:* [...] El vent no s'ha d'emportar cap sostre.

*Muller:* El vent?

*Marit:* [...] té unes dents molt refilades i una llengua que punxa com una espasa.

*Muller:* I les ales?

*Marit:* Són immenses i poden provocar una tempestat.

*Muller:* I què més? (p. 112)

Més endavant canvia el registre: la Muller sembla que hi pren interès i proposa ella mateixa tàctiques per atacar el drac; però de seguida ens adonem que són procediments dits a la babalà, sense la premeditació i el càlcul que exhibeix el Marit; una mena d'indolència que, en certa manera, no fa sinó desacreditar els esforços d'ell:

*Muller:* I per què no te li agafes en una de les potes, i nyac?

[...]

*Muller:* Si et feies com una petita baraca plena d'armes per totes bandes...

[...]

*Muller:* Si t'hi llançaves al damunt i el feries amb moltes armes... (p. 112).

Nou canvi de registre, ara més lleu i subtil: la muller arriba a fer-hi broma, en contrast amb la seriositat i la transcendència amb què el Marit es pren l'assumpte en qüestió. S'accentua, així, l'absurditat de la situació en què es troben els personatges i la seva comunicació:

*Muller:* I no hi adaptaràs cap serpentina?

*Marit:* Què t'agafa, de riure-te'n?

14. Vid. R. JAKOBSON, *Lingüística y poética (Linguistics and Poetics)*, trad. cast. de J. M. Pujol i J. Cabanes (Madrid, Ed. Cátedra, 1983), p. 36.

*Muller.* Una serpentina unida per les seves puntes a una bomba. (ps. 112- 113)

Acaba el diàleg d'una manera inconnexa, sense correspondència entre les intervencions de l'un i de l'altre, bo i revelant, així, no a través d'allò expressat sinó de la manera d'expressar-ho, la manca d'implicació de la Muller en les idees del Marit i la seva irremissible comunicació.

Més amunt assenyalava que els personatges de l'obra quasi no tenien biografia i que la seva única realitat eren les seves paraules. És a través d'allò que diuen —i de com ho diuen— que Brossa construeix les seves figures i que nosaltres, com a espectadors, hem de copsar-les. En aquest sentit, les Dones primera i segona de l'últim acte són un magnífic exemple de com la seva naturalesa es posa de manifest, com tot seguit veurem, per mitjà de l'ús peculiar que fan de les paraules. La distorsió semàntica de les seves intervencions ens permet adonar-nos de la vacuïtat de sentit de les seves vides i —com en el Marit i la Muller— del grau d'absurditat en què se situa la seva existència.

La Dona primera, per exemple, pregunta a la Muller:

*Dona primera:* ¿No et recordes que em vas dir que m'ensenyaries de tocar el piano?

I més avall, canviant l'objecte del seu discurs, li demana que li ensenyi una dansa:

*Dona primera:* I no em podries descriure un ball? (p. 114)

És clar que podríem pensar, en un principi, simplement en un doble interès de la Dona primera; i ho faríem, si no fos que la mateixa discordança semàntica torna a aparèixer més endavant:

*Dona primera:* [...] Emeri, m'has de venir a fer un corral. Vull posar coloms.

[...]

*Dona primera:* ¿T'ocuparàs del galliner, Emeri? (p. 115)

Cas semblant, aquest, al de la Dona segona, en què el nivell de distorsió semàntica arriba fins als límits de l'aberració. Després de reportar que ha perdut un xic la vista, i del consell de la Muller perquè es posi ulleres, pronuncia aquestes paraules:

*Dona segona:* «Me'n faré fer dues de contràries: unes per la terra i unes pel mar; sí. I per quan se'ns acudeixi de viatjar, en Romuald té una ullera de llarga vista. Però ara, tal com van les coses, tant se me'n dona portar ulleres com no. I això que vaig haver de deixar paga i senyal al senyor doctor oculista.» (p. 118)

En aquesta rèplica trobem assercions que resulten contradictòries (que es farà fer unes ulleres, quan ja les té encarregades i n'ha deixat paga i senyal, segons que diu més avall), confusió amb termes polisèmics (ullera/ulleres), afirmacions inversemblants i sense lògica (ulleres «contràries», unes per terra i unes per mar), tot un joc de llenguatge al servei de la configuració d'uns personatges essencialment absurds.

En la mateixa direcció, sobresurt un moment en què s'estableix un breu diàleg humorísticament incoherent entre la Dona segona i el Marit, que ella acabarà sobtadament amb un «Etcètera» (p. 118). El fet que aquesta partícula, que substitueix la resta de la conversa, sigui dita per un personatge accentua l'absurditat de la situació: perquè no és deguda a una momentània presa de consciència del caràcter il·lògic de les seves paraules, que el duria a posar-hi terme, sinó al que podríem dir-ne una habitud adquirida en la incongruència i l'irraonable, que li permet —al personatge i, és clar, a Brossa—, en un moment donat, tant de prolongar indefinidament el seu diàleg desguitarrat, com de tallar-lo de sobte, bo i donant-lo per sobreentès, amb aquell simple «Etcètera». Una quotidiana —i, val a dir, indefugible— aquiescència amb l'absurd, doncs, per la qual aquest esdevé potenciat.

Fins ara hem vist, en l'obra, usos no cor-

rents de llenguatge, dels quals he intentat trobar una justificació a partir del context concret en què es produeixen. A vegades, tanmateix, la significació no es fa del tot evident fins que no s'abraça un context més ampli, de diverses escenes, per exemple. Una idea semblant exposà Xavier Fàbregas al pròleg de les *Obres completes* de Brossa:

«Sovint, la juxtaposició de frases breus, cada una de les quals enclou una imatge [...] ens il·lumina quant a la particularitat d'una situació o l'estat d'ànim d'un personatge. 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 dona la suma de les pintzellades.»<sup>15</sup>

Així, algunes expressions concretes passen a tenir rellevància, més que pel seu ús en un moment determinat, per la seva reiteració en escenes diferents, amb la qual cosa Brossa adverteix l'espectador de la importància que tals expressions tenen en el conjunt del pensament articulat en l'obra. A *Or i Sal*, aquest recurs es dona amb expressions com «Hi ha molta gent que no creu», repetida a la p. 92 (acte primer) i a la p. 108 (final de l'acte segon); o en frases paral·leles com «El món és una carnisseria», p. 108 (id.) i «Els toros són una veritable carnisseria», p. 119 (última escena del tercer acte), o també «El sol no pot avançar», p. 97 (final de l'acte primer) i «El sol no pot ser aturat», p. 108 (final de l'acte segon). Són expressions en què es reflecteixen algunes de les idees principals de Brossa quant a la seva concepció del món i de l'home —desenvolupada més àmpliament i de manera dramàtica a la segona part del segon acte, en el diàleg entre Tomàs, Agustí i Imelda.<sup>16</sup> La primera d'aquelles frases i les dues últimes incideixen en el tema religiós, en la impossibilitat d'estructurar el món teocèntricament —tal com pretenen els creients— atesa la presència de tanta gent com hi ha que no creu, ahora que es

15. X. FÀBREGAS, *Introducció al teatre de Joan Brossa. Joan Brossa en terra de meravelles*, pròleg dins J. BROSSA, *Teatre complet*, vol. 1 (Poesia escènica 1945-1954) (Barcelona, Edicions 62, 1973), p. 9.

vol posar en relleu el fet que el món és com és per causes naturals, no pas per intervenció divina, i que continuarà essent com és, sense miracles o accions sobrenaturals (com ara que el sol comencés a moure's).<sup>17</sup> La segona expressió («El món / Els toros és / són una carnisseria») es vincula a la circumstància personal de Brossa, això és, la situació socio-política durant la postguerra, i és com un lleu ressò de la crítica i la denúncia que en feia en altres parts de la seva obra d'aquells anys.<sup>18</sup>

Si fins aquí he considerat els personatges únicament com a simples manifestacions de llenguatge, sense gairebé entitat pròpia a no ser allò que diuen, sembla clar que si alguna salvació ha de arribar al seu

16. Tomàs representa una visió del món basada, en primer terme, en la raó i l'intel·lecte, i en darrer terme, davant la seva insuficiència, en Déu. Agustí és, en contrast, empirista (en el sentir que anteposa la realitat a la raó) i humanista (en el sentir que dona preeminència a l'home i la seva voluntat), que és la posició davant la vida amb què més s'identifica Brossa. Imelda, per la seva banda, encarna els impulsos més amorosament ingenus (fins i tot en excés).

17. La diferència entre les frases «El sol no pot avançar» i «El sol no pot ser aturat» podria explicar-se pel fet que la segona és dita per un dels personatges que se situen en el temps concret de la Inquisició, al segle XVI, i que Brossa ha volgut també situar històricament tals paraules. Que el personatge que la diu sigui la Imelda, la qual no sembla posseïdora de grans coneixements, i el fet que sigui tot just durant aquest segle XVI que sorgiran les teories heliocèntriques de l'univers de Copèrnic, podrien explicar per què diu «El sol no pot ser aturat», al·ludint al moviment d'aquest astre al voltant de la terra, segons la creença antiga, i no «El sol no pot avançar». D'altra banda, respecte al pensament de Brossa quant a la qüestió de la religió, cf. el seu poema «Intranscendència»: «A — Qui pot contemplar el món sense pensar / en una mà tan poderosa i sàvia / que mena a emprendre el vol o posa en gàbia? / De quin altíssim Déu aquesta mà? / B — Si al mínim espurneig d'un pedrenyal / la palla necessita quedar encesa, / no busquis en el fet cap saviesa. / L'efecte d'una causa natural. / I per tal com el món no pot mudar, / tu deixat d'un redéu fent lluminàries / i veges que hi ha coses necessàries / sense cap saviesa. Cal pensar / que si deriva tot d'una primera / causa, la incauta, al seny, li té quimera.» (*Llumenerada* [1961-1963], dins *Poemes de seny i cabell*, Barcelona, Edicions Ariel, 1977, p. 609.) La religió cristiana també és al·ludida al primer acte d'*Or i sal* (ps. 89-93), en què Brossa l'equipara a una confusa mitologia que l'Home primer intenta explicar.

18. Cf. el poema «El rovell de l'or», vs. 15-20: «Avui, però, jo prenc la meva arma, / La meva ploma de poeta, i canto. / Són els meus temes: l'odi, la bès-

estat de rutinària quotidianitat (la qual és el tema que a l'últim s'imposa a l'obra, com ja n'hem vist exemples), aquesta salvació ha de venir del mateix llenguatge. Hi ha un moment al final del tercer acte en què sembla que això pugui esdevenir-se. En presència de la Dona segona, la Muller, mentre cus, i referint-se a la feina, diu aquestes paraules, que en un principi passen desapercebudes:

*Muller:* [...] Aquesta agulla crec que cosiria ferro i fusta. (p. 118)

Al cap d'una estona, quan la rutina sembla que ha d'ensenyorir-se novament dels personatges, la Dona segona li retreu:

*Dona segona:* Però, veieu?, vostè diu que té una agulla que cosiria fusta i ferro. (p. 119)

Li ho recorda com volent remarcar que hi ha coses que poden superar la realitat consuetada, que poden anar més enllà. Al nivell del llenguatge, aquesta és justament la funció que realitza la hipèrbole (que és el recurs lingüístic que havia fet servir la Muller: una agulla tan resistent que sembla que podria arribar a cosir ferro i fusta), figura retòrica consistent a emprar mots per a expressar una idea que és més enllà dels límits del que és versemblant o real.<sup>19</sup> A les paraules de la Dona segona recordant-li aquella frase, la Muller, però, replica:

*Muller:* És un dir; si ho feia, obriria uns ulls com unes taronges. (p. 119)

És evident que allò expressat en aquella hipèrbole no pot passar realment, que és impossible que una agulla pugui cosir a través del ferro o la fusta. No té sentit, doncs, plantejar-se, bo i sorprenent-se'n, tal possibilitat com a real. La Muller admet que és només una manera de parlar («És un dir»), un ús del llenguatge. Però no ha com-

tia / Tancada a la pàtria, la ràbia, / El dolor, la crueltat, el xiscle / Que fa la mort, i el dictador que el dicta.» (*Els entrebancs de l'univers* [1956], dins *Poesia rasa*, Barcelona, Edicions 62, 1991<sup>2</sup>, p. 171.)

19. Vid. Bice MORTARA GARAVELLI, *Manual de retòrica (Manuale di retorica)*, trad. cast. de M. José Vega (Madrid, Ed. Càtedra, 1988), p. 204.

près que la idea formulada en aquella expressió figurada, idea superadora de la realitat ordinària, té el seu acompliment no pas en aquesta realitat, sinó dins la imaginació com a potència de la ment (que és el camp d'existència del llenguatge: el nostre pensament és llenguatge) i que és una via per transcendir la realitat empírica en què ens movem. El fet de *dir* que una agulla «cosiria fusta i ferro» no és merament «un dir»: comporta que tal fenomen, ni que sigui per un instant, s'esdevingui virtualment dins la imaginació, malgrat que no pugui esdevenir-se efectivament en la realitat mundana. És un anar més enllà, un moment d'alliberació: és el fet —i aquí la frase feta mostra la plenitud del seu sentit— de «deixar volar la imaginació». En no reconèixer aquesta potencialitat imaginativa —que pren cos en certes formes del llenguatge—, en no admetre aquest recer de llibertat que és la imaginació —i, en definitiva, la poesia i l'art—,<sup>20</sup> en limitar, en fi, la seva existència als fets empírics, la Muller aboleix la possibilitat de superar la realitat i la rutina que ens empressionen, fins i tot al nivell de les paraules.

Tot seguit i d'una manera sobtada, amb dues úniques rèpliques més, banals en tant que no fan sinó prolongar, gairebé de manera mecànica, una acció tan intranscendent i consuetada com deixar un rodet de fil a una veïna (portat pel Marit, en clar contrast amb les seves aspiracions heroïques), l'obra acaba. No hi ha hagut cap alteració que hagi afectat els personatges, cap crisi o circumstància que provoqués en ells un canvi o condicionés el seu comportament. És un final inconcret i indefinit, que no assenyalava cap terme. És, simplement, que la quotidianitat, implacable, a l'últim els ha engolit.

## JORDI MALÉ I PEGUEROLES

20. O fins les aspiracions heroïques, per utòpiques que siguin; perquè, què representa sinó una aventura èpica, el projecte del Marit per atacar el drac? I, encara, s'hi haurien d'incloure l'il·lusióisme i la prestidigitació, tal com apareixen al final del segon acte, en el diàleg entre Tomàs, Agustí i Imelda sobre en Jeroni, que, per haver fet en públic alguns trucs, ha estat acusat de bruixeria pel tribunal de la Inquisició. Brossa vol criticar la incapacitat de certes ments per a acceptar el màgic món que crea el prestidigitador, món imaginari no degut a causes sobrenaturals, sinó tan sols a la seva habilitat.