

# La vista és la que treballa

A la capçalera de la crítica de la secció de «Teatre» hem llucat la frase: «A sants i a minyons no prometis si no *els hi dons*».

Aquesta combinació de pronoms febles *els hi*, malauradament tan usada per tothom, ens permet avui de fer el nostre breu comentari gramatical.

Cal recordar que a l'esmentada combinació el pronom *hi* ocupa indegudament el lloc dels acusatius *el, la, els, les ho i en*.

Uns exemples ens ho aclariran. Si volem dir:

*Dono el llibre als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els el dono.*

*Dono la carta als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els la dono.*

*Dono els diners als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els els dono*

*Dono les flors als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els les dono.*

*Dono això als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els ho dono*

*Dono dolços als nois.* Forma incorrecta: *els hi dono.* Construcció bona: *els en dono.*

Com podeu observar, la forma incorrecta *els hi* la fem anar a tort i a dret, ja sigui per hàbit, per manca d'estudi, per comoditat d'expressió, etc. Cal, doncs, que ens esforcem a posar més atenció quan hàgim d'utilitzar combinacions de pronoms febles.

A la frase que, avui, ocupa la nostra atenció, hem d'assenyalar que no sols sobrava el pronom feble *hi* sinó que, a més a més, s'havia suprimit el pronom *els* abans del temps verbal *prometis*. Per tant, la frase correcta és: «*a sants i a minyons no els prometis si no els dons*».

Aprofitem aquesta avinentesa per a recordar, en allò que fa referència a l'ús de combinacions de pronoms febles, que moltes persones no saben mai quan cal usar *li* i quan *l'hi*.

*Li* és un sol pronom. En canvi, *l'hi* és una combinació de dos pronoms.

Posarem uns exemples. *Dóna-li una pesseta; porta-li cafè; torna-li el llibre.* En aquests tres casos, el pronom *li* es refereix a una persona determinada; per tant, a ell o bé a ella.

Però si en aquestes oracions suprimim els noms *pesseta, cafè i llibre*, llavors haurem d'escriure *l'hi: dóna-l'hi; porta-l'hi i torna-l'hi*.

Més exemples: *El nen demana una pesseta: dóna-l'hi (l'hi = pesseta i nen); Diu la mare que vol cafè: porta-l'hi (l'hi = mare i cafè); no has tornat encara el llibre a la Biblioteca: torna-l'hi (l'hi = llibre i biblioteca).*

Hem de remarcar també que *l'hi* es pot escriure *la-hi*. Exemple: *encara no ha rebut la carta: trameteu-la-hi*. Però, segons mestre Fabra, tan correcte és, en casos semblants, *l'hi* com *la-hi*. I a més a més, *l'hi* té l'avantatge d'estar més d'acord amb el parlar corrent.

I, per avui, prou. Gràcies per la vostra atenció.

R. M. C.

## Suite Bufa i la subversió conceptual

La imatge és real o bé ens confon?

l'Husió real o fals informe?

El meu llenguatge ja no imita el món  
sinó que amb mots ben lliures el preforma.

J. Brossa

### Pròleg

Poca gent s'ha aturat a pensar que la realitat no és Una ni Única, sinó subjectiva i ambigua. Per tant, molt més subjectiva serà la manera de llegir-la i transformar-la, i més vàlida encara la presència de la no-mimesi en la seva representació. Una gran majoria dels espectadors de les mostres artístiques (cinema, música, teatre, pintura, literatura, etc.) espera, encara, la presència d'elements i situacions identificables, reals, comprensibles, sobretot lògiques, i per tant, digeribles. Quan una obra surt d'aquesta norma (l'establishment cultural ja s'ha encarregat de fer-ne norma), es produeixen els grans esveraments. La sensació de presa de pèl es dona tan sols quan una cosa no s'entén i, de passada, es menysprea (fàcil solució emprada per més de quatre savis). Qui surt de la norma, queda instantàniament excomunicat. Dissortadament, «Suite Bufa», a part comunicada, ha quedat encallada, poca gent l'ha païda, tal com es veia venir.

### Història

La poesia escènica d'en Brossa es situa al nivell de les obres maleïdes, tan característiques de molts moviments d'avantguarda, lligant amb els orígens dels poetes «maudits» francesos del s. XIX, i passant per tota la tradició surrealista, tan important al nostre país. Tota l'obra de Brossa, des dels inicis de «*Dau al Set*», és una recuperació i continuació a la postguerra, de la tradició avantgardista d'abans de la guerra; una connexió, sobretot, amb el surrealisme històric (anys 20 i 30), gràcies a l'amistat que mantenia el grup amb Joan Miró i J. V. Foix, representants de l'esperit modern dins el camp de la pintura i de la poesia, respectivament. Aquesta connexió amb el surrealisme ajuda a comprendre alguns dels fets fonamentals de l'obra de Brossa; però amb tots els qualificatius (sempre parcials) amb què s'ha intentat definir el seu teatre —teatre de l'absurd, de signes, surrealista—, no s'ha exhaurit les possibilitats d'interpretacions i de lectures.

### Subversió conceptual: Suite Bufa

La possibilitat que hem tingut de veure l'escenificació d'una peça de Brossa, significa un esdeveniment, tan pel propi valor intrínsec de l'obra com per les poquíssimes vegades que ens és possible de fer-ho. Tanmateix la sorpresa ha estat grossa. Quan l'argument de l'obra és no-lineal, i les situacions es basen en una realitat no-objectiva, es produeix la sorpresa i, sovint, el refús.

«Suite Bufa» (1966) és una obra on la literatura i la música van totalment lligades, i es complementen. La música de Mestres Quadreny és una mostra important del compositor, tan vinculat a Brossa. Els aspectes musicals estan limitats al piano, però explotant totes les seves possibilitats: des de «tocar» el piano fins a tocar les cordes o picar-les amb bastons, o utilitzar una gravació on s'hi enregistra el que estava tocant. Cal remarcar la forta càrrega conceptual que comporten aquestes situacions: la duplicitat de l'acció en el mateix moment i al mateix lloc, o les interferències fetes amb el micròfon. Veiem com les formes d'expressió, així com els propis mitjans, van evolucionant: els nous llenguatges comporten nous mitjans.

Quant a la part literària, l'obra és una quasi-antologia dels trets poètics més característics de Brossa. L'aparició del confetti, els personatges travestits (com la breu aparició-sorpresa del propi Brossa), que recorden les experiències tipus Frégoli, les converses quotidianes sense sentit de personatges del carrer passejant per l'escenari —que ja havia sortit a la seva poesia, «*Diàleg*» (1959): «—I per què? —Perquè sí, home; perquè va succeir aquell fet tan trist—», o els personatges que es canvien de vestit, etc.

Tots aquests elements formen les parts d'un tot molt coherent, d'un discurs unitari. L'autor agafa retalls de la realitat —passats pel sedàs subjectiu—, per a embastar les seves peces, i així basteix l'estructura «narrativa». La càrrega conceptual de moltes situacions sobrepasa les solucions purament plàstiques, representatives de la idea. L'espai escènic no és espectacular, sembla pobre: es fan servir els elements justos i necessaris per a vehicular la idea, l'escriptura. Possiblement, la solució plàstica que més va agradar, va ser el joc amb les bombetes de colors, la cosa més destacada estèticament.

Amb «Suite Bufa», hem tingut l'oportunitat de veure un espectacle total, dels que se n'acostumen a fer pocs i a agradar menys, i mostra d'una de les experiències artístiques més importants de la postguerra.

### Epileg

Algú es va escandalitzar en veure la ballarina amb sabates, la cantant ajupida sota el piano, en Brossa amb barbes i bigoti, la ballarina munyint el piano, o el pianista plegant un llençol?

MANEL CLOT