

1. L'obra dins el corpus literari de Brossa

Strip-tease i teatre irregular de Joan Brossa és un conjunt de 56 accions teatrals, publicat de manera completa en la seva versió original catalana el 1983.¹ Com tantes de les obres de Brossa havia romàs inèdita una bona colla d'anys: l'escriptura dels textos es remunta a 1966 i 1967. La Companyia Teatre de Nit en va fer una adaptació en el seu muntatge escènic *Strip-teases de butxaca*, que va representar a la Sala Beckett de Barcelona el febrer de 1992.² L'obra en qüestió forma part de les experiències més radicals de l'aventura dramàtica de Brossa. *Strip-tease i teatre irregular*, juntament amb les «accions espectacle» de *Postteatre*, els «ballets» de *Normes de Mascara*, les «accions musicals» i els

monòlegs de transformació de *Fregolisme*, transcedeix les fronteres estructurals del que hom entén per teatre, i, d'altra banda, utilitza gèneres, el *strip-tease* en aquest cas,³ no considerats pròpiament dramàtics. Aquestes experiències són, d'altra banda, les últimes publicacions teatrals de l'autor.⁴ Les obres escèniques d'aquesta època tendeixen, segons Glòria Bordons, a la brevetat dels actes, o a estar-ne constituïdes per un de sol; o fins i tot, com en el cas que ens ocupa, a ser —tal com les defineix Jordi Coca— «un pinyol», un «cop de teatre».⁵ Coca també parla de la vocació d'essencialitat d'aquestes obres; efectivament, *Strip-tease i teatre irregular* es troba en íntim contacte amb la poesia que Brossa escriu en la mateixa època, que Bordons denomina «poesia essencial».⁶ Aquest desig d'essencialitat tant poètica com escènica és la causa, en aquest últim vessant, del sintetisme de les obres, i, alhora, de la utilització de l'escena com a element de reflexió sobre el sentit de les coses, de la realitat. Alhora, Brossa, en aquests anys seixanta, tendirà en poesia cap al despulament de la paraula, fins i tot a abandonar-la per provar noves vies comunicatives poètiques no estrictament lingüístiques: la poesia visual i els poemes objecte. *Strip-tease i teatre irregular* forma part d'aquest procés investigador de l'autor. No hi ha actes, ni escenes, només «pinyols», en els quals l'argument és substituït per la situació. Tant des d'un punt de vista temàtic com formal, l'essencialitat dona sentit global a l'obra. I la paraula dels actors gairebé desapareix. Perquè, a l'escena, serà el propi cos el vehicle de comunicació. Un cos que es despulla com la

1. JOAN BROSSA, *Poesia Escènica*, VI (Barcelona, Edicions 62, 1983). (Les pàgines que citaré en l'article provenen, per tant, d'aquesta edició.) La traducció al castellà feta per Joan-Manuel Gisbert s'havia publicat tres anys abans: *Strip-tease & teatro irregular*, «Piripijaina Textos», núm. 12 (Madrid 1980). Anteriorment alguns números esparços ja havien estat publicats: *Homenatge al Vietcong*, «LVII» (Brussel·les 1968); *El Molt de Júpiter*, dins Jordi COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* (Barcelona, Pòrtic, 1971); *Strip-tease català*, «Pol·len d'Entrecuix» (Barcelona 1977).

2. A *Strip-teases de Butxaca* (dirigida per Jep Quintas), es van reproduir algunes accions de l'original, altres es van modificar i hi aparegueren números no creats per Brossa. Però, tal com va reconèixer el mateix autor «la seva petita antologia és un exemple de fidelitat i creativitat en la manera de materialitzar les meves idees. Ho considero un gran mèrit en un ambient encara farcit de tòpics sacralitzats i badoqueria» (JOAN BROSSA, *Constatacions*, nota de presentació de l'espectacle). D'altra banda, la posada en escena d'aquest text deixa en entredit les reserves de Joan Abellán sobre les possibilitats de representació de l'obra dramàtica de Brossa: «¿Puede un teatro, un circo o cabaret ubicar un espacio teatral y ser al mismo tiempo un espacio poético? ¿No será, el de Brossa, un teatro para ser edificado poéticamente en la imaginación o jugado en la intimidad con el consiguiente superaprovechamiento de todas sus convenciones y de todos sus códigos idealizados por la evocación o la posibilidad?» (JOAN ABELLÁN, *De 1 a 5.520 espectadores para la poesía escénica de Brossa*, «Piripijaina Textos», núm. 12, Madrid 1980). Alguns números esparços havien estat ja representats: *Strip-tease català*, interpretat per Christa Leem l'any 1977 al programa *Mirador* del circuit català de TVE; *Le tombeau de Claude Debussy*, *La naixença de Venus*, *El darrer triangle*, *Deu números de strip-tease*, IX, estrenats a l'Aliança del Poble Nou el 13 de febrer de 1976, dintre l'espectacle *Quiriquibú*, muntat pel Teatre de l'Escorpi.

3. En el meu redactat empro l'anglicisme *strip-tease* segons l'adaptació ortogràfica del *Diccionari de la Llengua catalana* de l'IEC del 1995. Respecto en canvi en el text brossià i en la bibliografia citada l'accepció *strip-tease* —tal com apareix a la primera edició de la *Gran enciclopèdia catalana* del 1979. No modifico tampoc en les citacions les vacil·lacions ortogràfiques de l'article i de l'apòstrof davant del substantiu en qüestió.

4. L'escassa representació de les seves obres va provocar, segons Glòria Bordons, «un cansament i un desencís que van acabar per fer-li abandonar la seva producció escènica l'any 1966» (BORDONS, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Eds. 62, 1988), p. 91.

5. JORDI COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* (Barcelona, Pòrtic, 1971), p. 16.

6. BORDONS, *op. cit.*, ps. 65-78.

paraula, és la metàfora viva i directa del desig d'essencialitat.

Xavier Fàbregas va definir el recull com a «72 exercicis de strip-tease, alguns dels quals assoleixen una entitat dramàtica considerable».⁷ Tanmateix, totes les accions del recull es poden definir com a «exercicis de strip-tease»? D'entrada el títol de l'obra no ens ho fa pensar així: *Strip-tease i teatre irregular* sembla anunciar-nos dos tipus diferents de peces. La seva lectura ens descobreix, així mateix, números de factura diversa —l'heterogeneïtat, element característic de l'obra brossiana—: d'una banda accions on s'inclou explícitament el ritual del despullament, al costat d'altres que són pròpiament farses de clowns, o altres que poden definir-se com provocacions dadaïstes. Certament, Brossa, en la nota introductòria del text, prioritza el gènere del striptease: «En el moment d'imaginar aquests números de teatre, l'autor ha assistit escassament a mitja dotzena de sessions de strip-tease, totes a França. Sense excepció tenien en comú la monotonía i la manca d'originalitat més absolutes. Després de dos intents va ser a Bordeus on li va venir la idea d'explorar a fons aquest mitjà d'expressió que encara que no vulguem caracteritzar la nostra època. Bé que potser rodant pel món hi deu haver, per força, algun poeta del strip-tease, fins al present l'autor en descobreix la personalitat i les obres.»⁸

L'objecte d'aquest article és estudiar la interpretació personal que atorga Brossa a aquest «mitjà d'expressió» i com la seva recreació genera una via d'experimentació escènica que l'acondueix al «teatre irregular». M'he cenyit aquí al comentari d'aquelles accions de l'obra que, o bé son definides en el títol com a «strip-tease», encara que aparentment no hi aparegui el número de revista, o bé el ritual de desvestir-se formi part de la trama de la peça, tot i que el seu títol no

ho indiqui.⁹ Veurem com, amb operacions conceptuals d'oposició, extensió o transgressió, Brossa proposarà noves lectures al gènere a partir del tòpic eròtic i, alhora, anirà tenyint altres situacions teatrals de motius procedents d'aquest espectacle.

2. L'univers brossià en un «pinyol»

Ja ha estat dit com el teatre de Brossa es caracteritza per la precisió gairebé matemàtica en els detalls (plàstics, espacials, temporals, etc.) que voldríem comentar més endavant. Esmentem si més no les paraules que hi dedica Fàbregas: «En llegir el teatre de Joan Brossa una de les primeres coses que ens criden l'atenció és la seva pruija de precisió. Brossa ens forneix detalls de l'obra com si, en el moment d'escriure-la, l'estigués contemplant des del pati de butaques. I és que, en efecte, així succeeix. Brossa transcriu allò que veu i per aquest motiu el seu teatre s'escapa de la pura literatura: abans de pujar a l'escenari l'autor l'ha vist i aquesta visualització, tan provisional com es vulgui, li permet de parlar-nos-en amb el detallisme gràfic que nosaltres només assoliríem després d'una representació realment vista a través de la nineta de l'ull i la retina.»¹⁰ Sobta en canvi, en aquesta obra, enmig d'aquesta prolixitat de minúcies escèniques, la parquedat descriptiva del nucli central de l'acció del striptease: el fet de desvestir-se s'exposa generalment de manera repetitiva i imprecisa. Per exemple: «fa el número amb un mínim de mobilitat» (p. 213); «fa el número amb desimboltura i se'n torna» (p. 231); «fa el número a poc a poc» (p. 253); «es despulla començant per les joies i acabant per les pestanyes» (p. 204). La visualització de l'espectacle que remarcava Fàbregas no es confirma aquí, la qual cosa apunta al supòsit que Brossa no està tan interessat en el gènere del striptease per allò que denota —l'eròtic o pornogràfic— com per la possibilitat d'armadura que

7. Xavier FÀBREGAS, *Joan Brossa en terra de meravelles*, introducció a *Poesia escènica*, de Joan Brossa, vol. 1 (Barcelona, Eds. 62, 1973), ps. 38-44. Tot i que a l'obra apareixen cinquanta-sis títols de peces, Fàbregas incrementa les accions a setanta-dues, perquè compta com a peces autònomes les accions incloses dins el títol *Vuit números de strip-tease i Deu números de strip-tease*, tot i que, en canvi, la peça anomenada *Uns strip-teases*, formada per tres parts, és considerada per Fàbregas com un sol exercici, malgrat el plural del títol. Opto en canvi per recomptar-hi cinquanta-sis peces, respectant el criteri de titulació de l'autor, tot considerant aquelles accions agrupades sota un mateix títol com un seguit d'escenes.

8. BROSSA, nota introductòria a *Poesia escènica*, p. 202.

9. Són les següents: *Noël Noir*, *Muntacartes*, *Nocturne*, *Pleine Lune*, *Strip-tease català*, *Le Tombeau de Claude Debussy*, *Un strip-tease*, *El cap sota el barret*, *Ensemble de Trois tableaux*, *La première neige*, *Concili*, *Lluna d'Egipte*, *Els tres tocs de timbre*, *Strip-tease*, *Berceuse*, *La bella italiana*, *Vuit números de strip-tease*, *Saturne*, *La Serp de Pol*, *Uns strip-teases*, *Farce et attrape*, *A*, *Strip-tease*, *Consultation*, *Trait*, *Tombeau d'Omar Khayam*, *Els servidors*, *Homenatge al Vietcong*, *Les caràtules*, *El Moli de Júpiter*, *La naixença de Venus*, *el darrer triangle*, *Deu números de strip-tease*.

10. Xavier FÀBREGAS, *op. cit.*, p. 12.

pot oferir al seu missatge artístic. Amb l'admirable capacitat de transformar qualsevol element quotidià, fins i tot el més banal, en vehicle de la seva literatura, el striptease esdevé en mans de Brossa una altra forma de la seva poesia escènica. El gènere, doncs, com a forma poètica, és triat pel seu valor de connotació. I en aquesta obra el seu vehicle d'expressió poètica no són les paraules sinó el cos humà. El cos despullant-se ja no interessa com a acte en si, sinó per la seva enorme capacitat de suggerir.

Certament, en el terreny artístic, sobretot en l'època contemporània, l'erotisme ja ha estat utilitzat com un element expressiu més enllà del sentit estrictament sexual.¹¹ L'aposta innovadora de Brossa és, d'una banda, investigar les possibilitats connotatives d'aquest gènere pornogràfic fins a les últimes conseqüències, és a dir, fins a la seva descontextualització. Joan Brossa buida el striptease dels seus tòpics, però, alhora, l'omple de nous continguts: esdevé un nou significant que ens mena de nou al seu univers, múltiple i sorprenent. A través del striptease podem resseguir les línies temàtiques recurrents de la seva obra.

2.1. A la recerca de la veritat nua

Fàbregas defineix el striptease de Brossa com «una nova modalitat de transformisme en la qual l'acte mateix de la transformació és efectuat a la vista de l'espectador. Hom comprova així que les aparences superposades, en ésser eliminades l'una darrera l'altra, no ens conduïxen a un coneixement segur de l'ésser —que fóra el nu— sinó a una nova realitat, que és nova aparença i que sovint ens hauria estat difícil d'endevinar».¹²

La visió filosòfica de la realitat de Brossa participa de la línia de pensament idealista que, partint de Plató, desemboca en el segle XX en el superrealisme: els sentits ens enganyen i també el nostre pensament deductiu. La il·lusió amera la realitat, i també la realitat teatral de Brossa: els personatges i llur espai. Així, per exemple, a *Muntacartes*, a través de l'*atrezzo* de perruques, quatre personatges entren per una porta amb cabellera i en surten amb el cabell curt, la qual cosa ens fa imaginar una barbe-

ria; altrament, el canvi del cinquè personatge és invers: entra calb i en surt amb cabellera llarga, barba i bigoti. A *La Serp del Pol* un gimnasta puja una corda i cau, però ens adonem després que no és ell sinó un maniquí. La realitat és doncs contradictòria i mutable, de la qual cosa ja ens avisa l'autor: «totes les coses tenen un costat de nit i un altre de dia.»¹³ Així mateix el cos nu del stripteasista de *Nocturne* mostra un sol al davant i una lluna a l'esquena. L'artista, com Pierrot a *Saturne*, és un investigador que mesura la veritat de les coses. Però igual que el personatge, comprova l'engany d'allò que preveïem immutable: Pierrot, amb la presència d'una simbòlica escala, verifica amb un escaire que les ratlles verticals pintades a la paret no ho són exactament. Brossa es proposa buscar l'essència de les coses, de la sobrerrealitat, que es troba més enllà de l'aparent. Aquest és un dels sentits del seu striptease: eliminar allò superflu, allò postís, per arribar a la veritat nua com el cos de la noia. Però, recordem: la «nova realitat [...] és nova aparença». Per això a *Strip-tease català*, l'actriu que es treu la roba, i amb cada peça una carta de joc —elements il·lusoris doncs—, en quedar-se nua i girar-se, ens descobreix encastada a la seva esquena el dors d'una altra carta. Despullar-se no és suficient per a arribar a la realitat autèntica, sinó que ens mena d'una aparença a una altra. Com a *Noël Noir*, en què la stripteasista, una vegada nua, es treu les pestanyes postisses, una piga, una peruca i resta calba.

Aquesta impossibilitat d'abastar la Realitat s'expressa també amb situacions d'escamoteig: l'escenari, com una caverna platònica, esdevé l'espai des del qual únicament entreveïem indicis de la Realitat desitjada, que es troba fora de la nostra percepció directa. Una actriu es despulla fora de l'escenari a *Deu números de strip-tease IV*; només apareix a escena per deixar les successives peces de roba que es va traient, però durant els seus desplaçaments s'apaguen els llums: «El públic només en sent les passes i no la veu mai.» (p. 278). Un altre striptease metonímic es troba a *Strip-tease*, on «cauen del sostre totes les peces de roba amb què es vesteix una dona. Finalment caurà una sabata i, en espera que caigui l'altra, baixarà el teló.» (p. 265). Les diferents situacions que es proposen a l'obra acaben sense solució, com un enfilall de temptatives, d'incerteses, que pretenen crear interrogants a l'espectador. Tan-

11. Vid., per exemple, Aldos PELLEGRINI, *Pornografía y obscenidad* (Barcelona, ed. Argonauta, 1981); George BATAILLE, *El erotismo* (Les Éditions de Minuit, 1957) (Barcelona, Ed. Mateu, 1971).

12. FÀBREGAS, op. cit., p. 39.

13. JOAN BROSSA, *Constatacions*, text cit. nota 2.

mateix, Brossa descobreix una veritat en la seva recerca d'essencialitat: l'evidència de la mort. De la mateixa manera que el seu admirat Fregoli havia fet escriure en el seu epitafi «Aquesta és la meua darrera transformació», la mort és, per a Brossa, l'eliminació de la vida humana. Aquest és, doncs, el resultat final del strip-tease. Així, per exemple, a *Deu números de strip-tease, III*, la cara d'una xicota riallera es transforma en una calavera. En altres accions, el tema de la mort serà insinuat per imatges indirectes: unes fulles seques cauen de dalt de l'escenari a *Farce et attrape*, uns empleats de funerària recullen les peces de roba del terra d'escena a *Els servidors*.

2.2. Individu i societat

En la línia de les avantguardes, l'interès teatral de Brossa s'allunya de la individualització psicològica. Les actrius i els actors no representen vides concretes, sinó que són l'eina expressiva amb què l'autor vehicula conceptes. Per aquesta raó són caracteritzats generalment en el text de manera distanciada: o bé son anomenats per la seva funció teatral —la cantatriu, l'actor, la stripteasista— o bé són caracteritzats amb trets exteriors: la forma de vestir —un *personatge de jersei fosc, una dona amb vestit de nit*— o amb trets físics, de vegades irònics —el *personatge bigotut*. Amb aquesta tipologia de personatges, Brossa tendeix a analitzar actituds i comportaments humans estereotipats i critica aquells que difereixen d'una visió màgica i irracional de la vida. A *El darrer triangle*, per exemple, el stripteasista es despulla i marca una quantitat en una màquina registradora a cada peça de roba que es treu. A l'últim prem el botó i n'agafa els bitllets. L'escena pot ser interpretada com una denúncia del sentit pornogràfic del striptease, on el cos és l'objecte que es ven; però l'acció, dintre del context de l'obra, permet una lectura més àmplia: una crítica al materialisme humà, el qual mena a l'alienació de l'individu. En l'acció I de *Vuit números de strip-tease*, en canvi, qüestiona l'esperit científicista: amb llenguatge enciclopèdic es descriu l'aparell genital femení en contrast amb la presència a escena d'«el cap d'una xicota de cara ovalada, mirada obliqua i cabellera rossa» (p. 256), amb la qual cosa es crea un efecte de paradoxa, d'inadequació del discurs fred i aseptíc amb la vida. Igualment criticarà l'afany classificatori, ordenador, a través de l'acció d'un striptease «endre-

çar»: «Fa el número poc a poc: Cada peça que es treu, la plega i la des a en unes caixes blanques de diferents grandàries, que té en un vetllador vermell, a la dreta» (p. 253). Com a contrapunt positiu, el striptease pot esdevenir també un acte d'afirmació de la llibertat personal davant de situacions imposades. A *La Naixença de Venus*, el stripteasista es rebel·la contra les dotze campanades que sonen mentre es despulla; continua el seu número després de l'última i diu al final: «Me'n ben refoto, de tots els déus!» (p. 274).

En altres peces de l'obra, Brossa reflexiona sobre l'individu com a ésser social. D'una banda planteja situacions sobre les relacions entre els dos sexes; homes i dones són descrits com a elements contraris: a *Noël Noir*, VI circulen en direccions oposades —l'actor d'esquerra a dreta i les actrius de dreta a esquerra. Però no és tampoc el sexe un principi immutable: en aquesta mateixa escena el stripteasista apareix al final «tot acarasant-se una gran barbassa negra» (p. 205). Així també a l'escena VII de *Deu números de strip-tease*, en què una stripteasista es disfressa d'home; moments després es presenta davant de les seves companyes: «Elles li arrenquen la barbassa i li obren el frac. Crits de sorpresa. És un jove. Les abraça i, riallers, se'n van, agafats...» (p. 279). Tanmateix, en la majoria de situacions en què es confronten homes i dones, s'evidència la tirania del sexe masculí. Alguns stripteases es fan en situacions vexatòries. A *Pleine lune* l'actriu es despulla de quatre grapes, és lligada amb una corda per un geperut i desapareix cap per avall de l'escenari; a *Lluna d'Egipte* una noia es treu la roba dintre d'una xarxa. La dona pot arribar a esdevenir un simple objecte de joc per a lleure de l'home; així, per exemple, a l'escena V de *Vuit números de strip-tease*: Una stripteasista nua «s'ajeu a terra amb les cames enlaire. Entra un home per l'esquerra amb tot d'anells passades al braç i, des de l'esquerra, les va tirant una per una a les cames de la noia» (p. 257).

Però on la crítica de Brossa es torna violenta i directa és en les accions en què l'autor ataca els poders fàctics de la societat dels seixanta: el capital, l'Església i els militars: *Ensemble de trois tableaux, Pim-pam-pum* i *Concili*. En aquesta última la deformació arriba a un nivell demolidor: «Una stripteasista, rodanxona, en vestit de carrer, es despulla entre dos capellans, immobils, grassos i impossibles. No ho fa amb gaire traça. La roba no li llisca pel cos [...] Els

capellans fan un pet cadascun i se'n van darrera la noia tot donant-se empentes l'un a l'altre per sortir primer» (p. 241). Així com evoca el títol d'aquesta última peça, esdeveniments contemporanis tindran ressò en el text. A *Moli de Júpiter* es plantejarà quin ha de ser el paper de l'artista davant les injustícies socials que viu el món, concretament la Guerra del Vietnam. El stripteasista, després de sentir per la ràdio les desmesurades despeses militars dels EUA per al conflicte, es pregunta: «Bah! ¿Què hi fan la civilització i la cultura si no serveixen per a estalviar tot això?» L'escriptor opta doncs pel compromís, i algunes de les seves creacions esdevenen eines de protesta; l'acció paradigmàtica d'aquest esperit és *Homenatge al Vietcong*, on el striptease representa l'acte d'humiliació del poble vietnamita als Estats Units. Però tanmateix al final de l'escena: «sona un tret, es desprenen de la bandera les barres vermelles i les estrelles amb fons blau, i el teló resta blanc. El soldat cau estès. La noia agafa el vestit i fuig per l'esquerra» (p. 270). Brossa no deixarà de recrear en alguns dels stripteases altres situacions repressives que viu més de prop i que l'afecten personalment. És el cas de la censura franquista que pateix el país en aquells anys, encarnada a l'acte I de *Deu números de striptease* per un jove «Vestit de negre, amb ulleres», que es dedica a marcar maquinalment amb aspes la boca, l'oida i el sexe de les stripteasistes. La llibertat d'expressió i les possibilitats imaginatives són controlades per l'estat, i així les cartes que llencen a la bústia els màgics Pères Noël de *La première neige* són recollides en un sac per un policia.

2.3. Llenguatge i creació artística

A partir dels anys seixanta, Brossa converteix la reflexió sobre el seu propi treball artístic —l'eina del llenguatge i les dificultats de comunicació que comporta; l'objecte de la creació— en un dels nuclis temàtics de la seva obra, tant a la poesia tradicional, visual i poemes objecte, com a la poesia escènica. En una de les primeres escenes de *Strip-tease i teatre irregular* —Noël Noir II i V—, Brossa planteja les dificultats de comunicació, en aquest cas amb el públic de l'espectacle teatral: unes ballarines dansen al so d'una música que no escolten els espectadors; més tard la cantatriu crida i espera una resposta —l'eco del seu crit a la platea— que arribarà més tard, quan ja se n'ha anat. Tanmateix, el problema comunicatiu no és causat uni-

cament per la relació emissor-receptor, sinó també per la correspondència entre el codi i els referents. Per a Brossa el llenguatge, i concretament el llenguatge artístic, crea una distància insalvable amb la realitat, la qual, en ser expressada, s'amaga o es deforma; les paraules s'allunyen del seus significats, ja no equivalen als seus referents, perquè estan gastades. A *Consultation* tres stripteasistes fan el número de manera mediocre, i a la seva esquena duen escrit «*le triomphe de l'amour*». Des d'aquest punt de vista, Brossa refusa en *Deu números de strip-tease V, VI* l'art mimesi i l'art simbolista. La primera forma creativa representada per l'autoretrat que pinta una noia en una tela, que en acabar rebutja, i es despulla: la mimesi no sap reproduir l'autèntica realitat. Al simbolisme, Brossa li retreu la construcció d'un aparell metafòric codificat i arbitrari, que s'allunya també del referent; l'autor li dedica un cuplet, que és cantat per la stripteasista mentre es desvesteix: «El meu promès és pintor / i m'ha fet un retrat; / en lloc dels ulls / ha pintat dos estels; / en lloc de la boca / ha pintat tot de perles; / en lloc de la cintura / una soca de palmera: / I el resultat és que tota jo / semblo talment un monstre» (p. 278). El problema del llenguatge concebut com a element convencional presideix l'existència humana; la llengua que pesa, que esclafa, però que senyoreja el món dels humans,¹⁴ com la gran A (a l'acció homònima) que domina l'escenari, a dalt en el centre, i damunt d'una xicota immòbil vestida. En la tercera escena «la lletra s'ha despenjat i esclafa la xicota, que jeu sota el seu pes, nua i sense sentits» (p. 264).

Quina ha de ser l'actitud del creador? Com ha d'utilitzar el llenguatge? En totes les peces estudiades, només a *Trait* un personatge escriu, apunta en un paper; és «un pierrot de circ, amb el tupè en punta», el qual està amatent al missatge que la noia nua du a la seva esquena: «C'est fini.» «El clown s'apunta la frase somrient i se'n torna darrera la noia» (p. 267). El pierrot, com abans a *Saturne*, suggereix la figura de l'artista, el qual necessita l'actitud lúdica, inno-

14. Sobre la simbologia de la lletra A en el seu corpus poètic, ha manifestat Brossa: «M'agrada la A perquè precisament és la primera lletra —és l'alfa— i a més a més és la porta per on entra la literatura; és la primera lletra de l'alfabet i tota la literatura entra per la A, i acaba amb la Z. La lletra, el fet que estigui separada de la paraula, també pot ser molt expressiva [...]», dins BORDONS, Joan Brossa. *Prestidigitador de la paraula*, vídeo (Barcelona, Iniciatives Audio-visuals SA, 1981).

cent, per a saber captar el missatge de les coses i ser capaç de transmetre'l. Una idea anàloga, amb els mateixos personatges, es desenvolupa a *Farce et attrape*: Dos pallassos volen comunicar-se amb tapes de pot i cordills, talment com si es tractés d'un telèfon, i no se'n surten; finalment es col·loquen la rotllana al front i es comuniquen telepàticament. En segon lloc, un pallasso vol desxifrar la música en un pentagrama, que no entén, però acostant-se la partitura a l'orella sent la música. En un tercer moment entra una noia, que es despulla i mostra a la seva esquena la paraula «AMOR». El pallasso la passeja joïós al seu damunt com si fos una pancarta. Aquesta és la funció de l'art que proposa Brossa en oposició a les estètiques crítiques abans: saber vèncer la distància que allunya el llenguatge de la vida, eliminar al màxim les paraules —convencionals, erosionades— fins a arribar a la pròpia essència, fins que les coses, els conceptes, signifiquin per ells mateixos. L'artista, doncs, ha d'acostar els objectes, l'essència de les coses, al públic, l'ha de fer participi de la bellesa amagada. A l'acció vi de *Deu números de strip-tease* una noia es desvesteix i es treu les ulleres de sol per ensenyar els seus ulls bonics. Després, amb una lupa mostra al públic «les parts més sensibles del seu cos».

3. La irregularitat de les formes

3.1. Una reflexió sobre el teatre com a forma artística

Tal com ha declarat el mateix Joan Brossa, la seva obra s'ha de considerar una totalitat, sense divisió de gèneres. «Sóc dels qui creuen que el fenomen artístic és una unitat total en què les diverses arts volen dir mitjans diferents d'expressió d'una realitat idèntica. No són més que un canvi d'eina.»¹⁵ L'Art com una unitat total, que Brossa identifica amb Poesia. Glòria Bordons, en estudiar la globalitat de l'obra de Brossa, observa però tendències diferents entre la poesia literària i l'escènica: «En pensar la poesia escènica com un contacte directe amb l'espectador a través de la representació, ha destacat sempre més els aspectes temàtics, deixant la investigació més per a la "poesia literària"».¹⁶ Tanmateix, davant de la producció teatral de Brossa, tan múltiple i variada,

aquesta afirmació no encaixa amb aquelles obres en les quals el treball experimental de l'autor replanteja la concepció tradicional del teatre, en especial les de la seva última època, i concretament amb *Strip-tease i teatre irregular*.

Segons Brossa, un dels estímuls per a crear poesia a través del teatre ha estat la possibilitat de dotar de moviment la seva obra. «C. -¿Però què és la quarta dimensió del poema? B. - El moviment. Jo sempre he cregut que l'ingredient bàsic del teatre, i per això m'agrada Frègoli, no és la literatura, sinó el carnaval.»¹⁷ Però malgrat que aquest en sigui el motiu desencadenant,¹⁸ en mirar el teatre a través dels ulls de Brossa, hom descobreix fins a quin punt la seva creació escènica té en compte altres components formals, que el posen en relació amb la creació artística plàstica: la concepció de l'escenari com un volum tridimensional, i per tant la disposició de les figures, el tractament del buit, la profunditat, etc. La concepció teatral de Brossa no és, doncs, primordialment temàtica, sinó que és també una reflexió sobre el teatre com a forma artística.¹⁹

Ja havíem comentat la precisió detallística amb què Brossa descriu la posada en escena de l'obra. Un dels elements més cuidats per l'autor en aquest aspecte és l'ús del cromatisme: des de les cortines que separen escenes, les peces de vestir dels actors i actrius, i fins en els objectes que podríem considerar més secundaris —«unes caixes blanques», «un encenedor argentat». Xavier Fàbregas apunta diversos sentits a aquest ús primordial del color, en el seu estudi global sobre l'obra de Brossa.²⁰ Tanmateix, en l'article posterior que dedica concretament a aquesta obra, opta per

17. COCA, *op. cit.*, p. 69.

18. Fins i tot aquesta atracció pel dinamisme pot provocar per contrast la seva versió antitètica: *Un strip-tease* és visió estàtica: sis imatges femenines immòbils, cadascuna amb una peça menys, representen cadascuna un estat de l'acció.

19. Bordons dedica un capítol de la seva obra (*op. cit.*, ps. 20-30) a l'estudi de les relacions de Brossa amb els seus amics pintors —Tàpies, Ponç i Cuixart—; Bordons descriu les influències artístiques, polítiques, metafísiques i temàtiques comunes, i llur concreció en la poesia de Brossa. Pel que fa a la poesia escènica concretament, seria útil aprofundir, a més, en l'adaptació dels procediments plàstics que Brossa realitza a partir de la pintura i dels muntatges tridimensionals i escenogràfics de la segona avantguarda. Alexandre Cirici-Pellicer n'apuntava algunes vies a *La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica*, «Estudios Escénicos», núm. 16 (1973), ps. 86-105.

20. FÀBREGAS, *op. cit.*, ps. 12-13.

15. COCA, *op. cit.*, p. 17.

16. BORDONS, *op. cit.*, nota 4, p. 91.

una interpretació simbòlica: «Podríamos decir que Brossa utiliza los colores como un código: el rojo, por ejemplo, denota apasionamiento y el morado significa muerte.»²¹ Si revisem l'ús dels colors que actuen com a fons de les escenes, observem que els més usuals són el vermell, el blau i el blanc. No ens atrevim, però, a suggerir correspondències directes entre colors i temes de les accions. Així, per exemple, les escenes més directament eròtiques poden tenir com a fons el blau o el vermell, però aquest últim podria relacionar-se en canvi a *Pim-pam-pum* amb el desig de mort, de sang, que interpretem a través del títol. La cortina de l'acció *Concili* és morada; aquí podríem associar el to amb la vestidura episcopal, però no amb la mort com proposava Fabregas. Poques correspondències directes entre colors i conceptes semblen apreciar-se, per tant, a *Strip-tease i teatre irregular*. En general, ens inclinem a pensar que Brossa crea aquesta obra des d'una perspectiva plàstica, pictòrica; i veuríem, doncs, els colors de les cortines i del fons no tant com a comunicadors de sentit, sinó més aviat posats en relació amb la resta d'elements escènics —decoració, vestits dels actors i actrius, objectes— dins del valor estètic del conjunt. L'obra de Brossa apunta aquí una altra línia de concepció de l'art: com a joc plàstic, sense més sentit que ell mateix, en les seves formes, colors i transformacions. És l'escena ix de *Deu números de strip-tease*, per exemple; el striptease esdevé un carnaval de canvis de roba de colors virolats, on ja no interessa tant el final del ritual —el nu— com l'espectacle cromàtic que desencadena.

Un altre criteri visual és la disposició dels elements escènics i la seva relació amb l'espai, on torna a mostrar-se l'actitud meticulosa de l'autor: «Fons blanc: al centre, a mig metre de terra, la cara d'una xicota riallera amb el cap passat per una obertura; a l'entorn, un fragment de bosc pintat en forma de semicercle que té el centre en el cap de la noia.» (p. 277). Aquesta minuciositat s'observa també en els moviments dels actors i les actrius. «Reapareix la ballarina per la porta esquerra i se'n va per la banda dreta. La segueixen la stripteasista i la cantatriu, que també surten per la dreta. Pausa. Travessa la ballarina de dreta a esquerra. Repeteix tres cops les passades, sempre de dreta a esquerra.» (ps. 204-205). Ja havíem comentat abans

com els sentits a dreta i esquerra d'aquesta escena podien tenir relació amb el tema de la peça. Altres situacions espacials també estableixen correspondències amb l'argument de l'acció: així, a la segona escena de *La Serp de Pol*, s'oposa el moviment vertical del gimnasta, que puja una corda, amb l'horitzontalitat del moviment del burgès, que passeja un gos. L'oposició entre una actitud vital mediocre —però estable— i una altra d'audaç —però arriscada— és intensificada per la disposició formal. Tanmateix, la intenció de Brossa va més enllà d'intensificar amb les formes el sentit de l'anècdota o del tema de cada acció; observem alhora una reflexió específica sobre la relació individu-espai, i concretament espai teatral, que comporta el seu replantejament i transgressió. Per exemple, si el moviment estàndard a escena és en direcció horitzontal (actors i actrius caminen per l'escenari) i la situació estàtica usual és frontal (de cara al públic i dempeus), a *Pleine Lune*, l'actriu subverteix aquests trets en el seu striptease: es disposa de quatre grapes, de perfil, i desapareix per dalt l'escenari (moviment vertical de baix a dalt) i cap per avall! Evidentment, aquest és el cas més extrem, però la transgressió de la relació individu-espai apareix en altres contextos. Per exemple, en una altra peça —anomenada irònicament *El cap sota el barret*—, les petjades de l'actor ocupen no tan sols el sòl, sinó també la paret del fons de l'escenari, «acte subversiu» que una inquietant dona de fer feines pretén esborrar. I per què l'actor o l'actriu ha de representar damunt del sòl de l'escenari? A l'escena iv de *Vuit números de strip-tease*, l'actriu es despulla enfilada a mitja alçada d'una corda que penja del sostre. Ocupa, doncs, una posició central en aquest espai cúbic, buit, en el qual Brossa, l'artista, crea i manipula. Però Brossa no transgredeix només les formes de l'espai sinó l'espai mateix: l'acció sobreix l'escenari. Recordem com les peces de roba cauen del sostre a *Strip-tease*, els actors circulen damunt unes vies que continuen fora d'escena a *Ensemble de trois tableaux*, o un actor tira un petard al públic a *Noël Noir*.

3.2. Més enllà de personatges humans

Havíem observat abans com els actors i les actrius no representen a l'obra caràcters individuals, sinó que són suports visuals de conceptes de diferent nivell d'abstracció: des de la descripció d'una actitud humana quotidiana a l'especulació metafísica sobre l'essència de

21: Xavier FABREGAS, *El teatro irregular de Joan Brossa*, «Piripijaina Textos», núm. 12 (Madrid 1980), p. 11.

les coses. Tots els personatges, però, responen a una actitud determinada de Brossa: la voluntat de desdibuixar la frontera entre el món quotidià i el teatre, a través de la barreja de tipus provinents de la realitat «viscuda» —persones vestides de carrer, empleats de brigada, dones de fer feines, bisbes, burgesos, militars, cambrers, etc.— amb els de la realitat «representada», aquella que només existeix a l'escenari, que aquí es concreta amb el *music-hall*²² —stripteasistes, ballarines, gimnastes, actors de frac i actrius amb vestits de nit, clowns, pierrots i auguts. Uns i altres personatges conviuen amb naturalitat, creen una nova realitat entre la il·lusió i la quotidianitat. Una altra vegada, Brossa sacseja la visió endreçada dels gèneres teatrals. Perquè, què tenim davant dels ulls: teatre costumista, cabaret? Però ni tan sols la convicció tradicional d'identificació d'actor/personatge té fonaments en l'espectacle. En primer lloc, per la vocació «fregolista» de l'obra: Brossa dibuixa una munió de tipus humans, tot i que rarament en coincideixen a escena més de tres o quatre; actors i actrius transvesteixen constantment la seva «personalitat». En segon lloc, i sobretot, perquè els personatges de l'obra no vénen representats únicament pels actors. De la mateixa manera que l'espai de l'obra desborda l'escenari, també la funció d'actuar sobrepassa l'establerta i el públic es concep també com a element dinàmic, participatiu: les seves reaccions formen part del guió teatral. «Quan el públic es comença a remoure a les butaques [...]» (p. 205). «Alguns espectadors els insulten, d'altres els aplaudeixen» (p. 223). L'espectacle, doncs, no inclou només allò que succeeix a l'escenari, sinó també la interacció amb els espectadors, que esdevenen així «una altra mena» de personatges.

Els objectes i els elements escenogràfics també participen de la voluntat de supressió de fronteres entre una realitat «autèntica» i una altra d'«aparent»: transistors, escales, màquines registradores, juntament amb maniquins, perruques, mascaretes i cartes de joc. L'aparició reiterada de portes i finestres serien el símbol de la possibilitat d'accés d'una existència a una altra. Però, d'altra banda, els components de l'escenografia superen també la mera funció d'ambien-

tació de la ficció, per constituir elements actius (i fins determinats) de l'acció; es converteixen, doncs, en personatges de l'acció. Així, per exemple, la lletra A penjada al sostre a la peça A, que arriba a esclafar la stripteasista, quan hi cau al damunt. O el fons de *La Serp del Pol*, d'altra banda amb trets humans: «S'aixeca el fons: en pengen dos peus retallats de la mateixa roba» (p. 260). L'exemple emblemàtic d'aquesta línia creativa és la darrera acció de l'obra, en la qual l'escenari esdevé el personatge protagonista i ens ofereix l'últim striptease: «Sobre la cortina blava: Fons vermell. / Pausa. / S'aixeca el fons vermell. Fòrum. / Passada, d'esquerra a dreta, d'un empleat de brigada de neteja amb un carretó; calmos, recull totes les peces de roba que hi ha escampades per terra i les fica al carretó; retira el tamboret d'un cop de peu i surt a poc a poc tot empenyent el carretó. / TELÓ.» (p. 280).

4. Del «strip-tease» al teatre irregular. Conclusions

«Strip-tease» i «teatre irregular» ens condueixen al mateix punt. Brossa tria aquell gènere marginal com a vehicle de les seves idees, tot mostrant-hi la voluntat de replantejar la concepció tradicional, regular, del teatre. Una actriu que es treu la roba, la disfressa, tant és la metàfora de la recerca de l'essencialitat humana com el desig de despullar el teatre de tot allò convencional, accessori, que ens allunya de la veritable funció escènica. Cal aquesta transgressió moral i artística, per dotar de nous vestits, de noves vies, la concepció de la vida i de l'espectacle, els quals, diu Brossa, vénen a ser el mateix.

Quan a *La Bella Italiana*, mentre l'actriu —una bella imatge de «l'escenari a la italiana», potser?— es desfà de la roba, un actor llegeix una descripció elogiosa de Frègoli. En aquest text —un dels pocs en què apareix la paraula a escena— es troba sintetitzada la teoria teatral del mateix Brossa. «Què li admirem més? ¿La invenció, la fantasia, el do d'imaginació inigualable o la vistositat, la lleugeresa quasi sobrenatural de l'execució? Jo us assegura que se surt del teatre talment sota la impressió d'un somni» (p. 254). L'autor proposa tornar a escena els valors primigenis de la imaginació, del somni, de la sorpresa. L'art del teatre ha de ser un «art desconcertant». Però quin és el secret d'aquest art? Brossa sembla desvetllar-lo en les paraules que la stripteasista adreça al públic,

22. Sebastià GASCH a Frègoli, Brossa i el «music-hall» evoca l'atmosfera superrealista d'aquest espectacle i el posa en relació amb el món poètic de Brossa («Estudios Escénicos», núm. 16, desembre de 1972), ps. 70-76.

tot explicant el truc d'un número de màgia, a *Deu números de striptease, II*. «(Es treu l'última peça de roba. Va nua. Fa l'ullet.) *El secret és* que es necessita un mocador bastant gran i doble, amb una clofolla d'ou buida entre les dues teles i que *el públic ignora*. Aquest és l'ou que es dona a tocar i que es trenca i que es torna a palpar després de trencat a través del mocador; com que se sap el lloc on es troba és fàcil d'agafar-lo i *presentar-lo com si fos* l'altre ou, que s'ha embolicat *ben a la vista de tothom*. Quant a aquest, només cal retenir-lo amb la mà entre els plects de la roba i *presentar-lo de nou* en desembolicar el mocador (Riu). Ja

ho heu vist, oi?» (p. 277).²³

L'art de Brossa és un joc de mans. Un joc que amaga, que desconcerta, que sorprèn, però que alhora vol fer participar l'espectador/lector de la seva màgia, perquè en demana la complicitat. Una concepció teatral que, partint dels elements tradicionals, crea noves vies d'entendre l'espectacle, a través de repensar el fet dramàtic, d'experimentar-hi i de transgredir-lo, i l'acondueix a solucions novadores. La seva història teatral és tan arriscada, doncs, com l'estrictament poètica, perquè formen part d'un mateix repte.

MARTA VALLVERDÚ

23. El subratllat és meu.

La palimpsestació a la poesia de Gabriel Ferrater, per Jordi Julià

«Toute oeuvre littéraire est créée en référence et par opposition à un modèle spécifique, fourni par d'autres oeuvres de la tradition.»

Jonathan CULLER¹

Que la literatura és escrita des de la literatura és una afirmació que, de ben segur, hem sentit més d'un cop i que haurem aplaudit o haurem blasmat. Tanmateix, però, l'objectiu d'aquesta investigació no serà presentar les diferents posicions existents vers aquesta afirmació, sinó que, com indica el títol d'aquest treball, s'intentarà il·luminar la poesia de Gabriel Ferrater a través de textos literaris ja existents i que el mateix autor podia haver conegut. Però, a més de portar a terme una feina interpretativa, s'intentarà extreure una tipologia que reti compte dels diferents tipus d'intertextualitat entre poesies de l'autor català i obres de la tradició.

Seria una feina del tot difícil intentar esbrinar, a partir de la poesia de Ferrater, quina hauria estat la seva posició respecte a l'afirmació que ens fa Jonathan Culler (tot i que els diversos préstecs i citacions d'altres obres, presents en els seus poemes o en el títol del seu primer llibre, extret de «l'epítolami de Catul»,² ja ens podrien guiar el *quest*), si no fos per l'aclariment del mateix poeta:

«Desearía que me hubiesen influido todos los escritores que he leído, porque si no me han influido quiere decir que he sido poco sensible para con ellos [...]; he copiado todo lo que ha parecido copiable, en concreto, todo aquello que era marcadamente diferen-

1. Jonathan CULLER, *La littérarité*, dins M. ANGENOT et alii, *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives* (París), p. 37.

2. Gabriel FERRATER, *Epítol a Da nukes pueris*, (Barcelona 1987), p. 75.