
This is the **published version** of the article:

Mellinas, Héctor; Gustà, Marina; Bordons, Glòria. Joan Brossa i la renovació del transformisme. 2016. 83 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/150799>

under the terms of the  license



Departament de filologia catalana

TREBALL DE MÀSTER

CURS 2014-15

JOAN BROSSA I LA RENOVACIÓ DEL TRANSFORMISME

Héctor Mellinas

TUTORES: Dra. Marina Gustà / Dra. Glòria Bordons

**Barcelona, 1 de setembre de 2015
(revisat el novembre de 2015)**

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ p. 6

MARC TEÒRIC

- Joan Brossa i la transformació com a ideologia artística p. 9
- Poesia escènica, surrealisme i *Commedia dell'Arte* a l'entorn de 1965 p. 11
- *Fregolisme* i altres arts parateatrals p. 15

FREGOLISME O MONÒLEGS DE TRANSFORMACIÓ (1965-1966)

- Presentació del volum p. 21
- 1. *L'entrellat del jardí* p. 23
- 2. *Quiriquinyol* p. 24
- 3. *Serpònia* p. 26
- 4. *Pas d'acció* p. 27
- 5. *El bolet de la terra* p. 29
- 6. *Carnaval* p. 30
- 7. *La gola del drac* p. 32
- 8. *El déu del tant per cent* p. 35
- 9. *Museu Miró* p. 38
- 10. *Novel·la* p. 39
- 11. *El viatge* p. 41
- 12. *La tercera orella* p. 43
- 13. *Estació de Calinòpia* p. 45
- 14. *La porta oberta* p. 46
- 15. *L'últim coet* p. 48
- 16. *El pescador* p. 49

- 17. <i>El bufarut</i>	p. 51
- 18. <i>Beabà</i>	p. 52
- 19. <i>Presèpius</i>	p. 54
- 20. <i>Clar d'estels</i>	p. 55
- 21. <i>L'avaria</i>	p. 57
- 22. <i>Dragolí</i>	p. 58
- 23. <i>Nocturn dels set geperuts</i>	p. 59
- 24. <i>L'as d'oros</i>	p. 61
- 25. <i>Tricuspis</i>	p. 62
- 26. <i>La xauxa negra</i>	p. 63
- 27. <i>Els ocells</i>	p. 65
- 28. <i>Rifada al balneari de Canopus</i>	p. 66
- 29. <i>Pim-pam-pum o la piràmide de pomes</i>	p. 68
- 30. <i>Rapsòdia de music-hall</i>	p. 69
CONCLUSIONS	p. 72
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	p. 77

*A Judit Barnés, per haver compartit riures i espai;
Glòria Bordons, per la seva confiança cega; i a
Marina Gustà, per les incansables hores de conversa.*

«Les il·lusions, però, no les hem de perdre mai. Al món tant és d'admirar el que passa com el que no passa; vet-ho [*sic*] aquí.»

Xeix o tres actes de comèdia, 1965, J. Brossa

INTRODUCCIÓ

Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) quedà profundament impressionat per les transformacions escèniques de Leopoldo Fregoli (Roma, 1865-Viareggio, 1936),¹ el transformista italià que, juntament amb Richard Wagner i les lectures taoistes, impregnà tota l'obra brossiana: el circ, el món de la *Commedia dell'Arte* i, sobretot, l'espectacularitat dels muntatges fregolistes² són elements que Brossa recuperà per a les seves creacions i, d'una manera especial, a tall d'homenatge, al recull *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-1966).

En aquest volum, Brossa se serveix d'un gènere que potencia el virtuosisme tècnic de l'actor per vehicular els conceptes que caracteritzen la seva obra; és, justament, aquesta densitat conceptual allò que permet al poeta de posar al dia un gènere avui quasi extingit per manca d'intèrprets tècnicament especialitzats.

Tractant de valorar críticament l'aportació de Brossa al gènere teatral del transformisme, parteixo de la concepció artística de Brossa —estretament lligada al tema de la metamorfosi, que recolza en Fregoli per una banda i en l'onirisme surrealista—³ tot assumint l'evolució socialment compromesa de la seva literatura,⁴ que tracta de mostrar «que l'ésser humà forma part d'una col·lectivitat l'organització de la qual el condiciona en tots els aspectes» (MARRUGAT 2009: 154).

¹ «Vaig aprendre de llegir a l'escola, però va ser a casa on vaig començar a llegir llibres. A la biblioteca del pare [...] també hi havia revistes: *D'Ací i d'Allà*, *L'Esquella de la Torratxa*. A la revista *El Nuevo Mundo* vaig descobrir les primeres fotografies de Fregoli en plena transformació, i de l'il·lusionista Raymond amb un bagul negre que em va cridar l'atenció» (PERMANYER 1999: 28). A la pregunta sobre el vincle amb el transformista, Brossa respon: «El coneixement de Frègoli [*sic*]? No ho sé... Sento una atracció ancestral pel món del fregolisme. El record més antic que tinc del teatre és una sessió de transformisme que em va impressionar molt. Em van portar a veure un espectacle, que em sembla que feien al Romea, d'un actor que entre d'altres mutacions insòlites, mudava de cap. Recordo un personatge que es treia i posava caps, que se'ls anava canviant, cosa que em va fer un gran efecte. Ara, a part d'això, quan he estudiat Frègoli he vist que el seu art encaixa amb la meua manera d'entendre la poesia, i això resumit en aquella frase seva que sembla d'Heràclit: "L'art és vida i la vida és transformació". Exacte! És el meu lema de poeta. Quina força de creació no té la metamorfosi!» (COCA 1992: 28).

² Elements, tots ells, lligats a la «cosmovisió carnavalesca. No és possible d'entendre l'obra [de Brossa] sense constatar la profunda vinculació que té amb la cultura popular» (GUERRERO 1999: 13).

³ Una combinació pròpia de pressupòsits futuristes i surrealistes que s'escau amb «un irracionalisme de tipus vitalista» representat pel «somni, la follia, l'atzar, l'absurd» i genera «la recerca de noves formes amb una filosofia de la dissolució» (MOLAS 1983: 15, 21).

⁴ Recordem que la poesia brossiana a partir de 1950 (d'*Em va fer Joan Brossa*, concretament) passa a ser una mostra d'art popular en tant que representació clara dels homes [vegeu Cabral de Melo (1992)] alhora que tracta d'ésser sintètic en la comunicació mitjançant una essencialització del llenguatge, que esdevé quasi didascàlic; un llenguatge escènic que «de vegades serveix per constatar només els moviments dels personatges que intervenen en el poema considerat com a espai escènic. D'altres, per denunciar situacions d'hipocresia i transformació que es produïen al país a causa de la guerra. Posteriorment, dins l'essencialitat, usará abundantment també aquesta tècnica, però amb un tractament objectiu» (BORDONS 1988: 179).

Un cop apuntats els processos de creació del poeta, així com el seu correlat en la poesia escènica del període que ens ocupa —el centenari del naixement de Fregoli, 1965—,⁵ per tal de comprendre en la seva totalitat el volum *Fregolisme o monòlegs de transformació* és pertinent d'observar, en primer lloc, com foren els espectacles del transformista i, després, com el vàrem entendre a Catalunya gràcies als textos crítics de Sebastià Gasch, «humanísimo “destroyer” de su tiempo» (BENACH 14-12-1997).

Enteses aquestes bases podrem valorar el que representa l'operació brossiana del fregolisme, que a grans trets consisteix a supeditar un gènere, una opció estètica, a una idea teatral en consonància amb la resta de la seva poesia. Un recurs que trobarà un dels seus màxims exponents en el reconegut *Concert irregular* estrenat el 1968 en el qual

No es tracta, doncs, de reconstruir cap història ni de dramatitzar res. Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli [*sic*], Arlequí, Pierrot i Colombina —el pianista, el piano i la cantatriu— s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es dóna més sovint en el teatre? (BROSSA 2013a: 268)

Podem llegir igualment com a paradigma de l'actitud brossiana davant la creació artística una peça escènica de 1957, *El rellotger*, en la qual es qüestiona la capacitat de decisió personal en un context determinat; és a dir, la lluita de l'individu per decidir lliurement en una situació d'opressió. És en aquest sentit que podem prendre el personatge del Vell com a representació ideal de l'existència vital, estretament lligada a la blancor, la innocència característica del circ.

En primer lloc, el Vell considera que el pas del temps —la vida, doncs— és un «abisme de la raó» que hom no hauria de decidir copsar i entendre perquè escapa a qualsevol racionalització; la vivència equilibrada del temps és allò que el porta a lloar la manca de luxes atès que «la vida és un circ, no una novel·la. Les coses no corren soles, i jo felicito els equilibristes», és a dir, el detall i la contemplació no corresponen al temps, sinó a la capacitat d'acció i, per tant, és amb la successió de tries complicades —equilibrades—⁶ que hem de trampejar l'existència.

⁵ Donant per entès que ens trobem en un període escènic en el qual «Brossa escriu a partir de llavors [1950] peces més llargues que combinen un ús del llenguatge proper al de les primeres, però al servei de noves intencions, amb la vehiculació d'un tema en un escenari que no copia la realitat fotogràficament» (MARRUGAT 2009: 158).

⁶ Filosofia que Brossa palesà el 1982 al poema visual *Trapezistes*, una composició en la qual es mostra «l'acrobàcia ideològica» (LONDON 2010: 104) de tres equilibristes que salten damunt de retalls de diari que evidencien el poder repressor.

Al final, podem veure que aquells que viuen d'aquesta manera no són altres que els pallassos, éssers fantàstics, representacions humanes d'una altra esfera,⁷ que han de ser la referència a la qual aspirar però que la gent no s'atreveix a seguir. Fixem-nos que el pallasso descrit obeeix al carablanca, al membre intel·ligent de la parella⁸ que és capaç de decidir i actuar i té, doncs, una actitud eminentment circense en tant que fàctica:

VELL: ¿No sap ningú que es vulgui vendre un vestit de clown? Són fantàstics!

RELOTGER: Però com sabria fer de pallasso?

VELL: Amb la cara enfarinada, les orelles pintades de vermell, i una sola cella negra que ressaltés. (BROSSA 2014: 108)

El joc,⁹ amanit amb referències populars o tenyit de la ideologia que trobem al fons d'una reflexió com la descrita, és l'element clau per comprendre el procés de creació del poeta així com el vincle que guarda amb l'efectisme immediat característic del transformista Leopoldo Fregoli.

⁷ Parlo, en el cas de Brossa, d'una sobrealitat de l'home que veu de l'essència encertada i resolutiva de l'estereotip, a diferència dels personatges de Samuel Beckett, intel·lectuals «decididament incòmodes en un univers sense sentit, absurd i clos, intenten repetidament i sense èxit aquesta escapada gratuïta» (SALVAT 1966b: 38).

⁸ «Actualmente, una pareja de payasos hállase compuesta de un hablador clásico, de cara blanca y vestido con traje de lentejuelas, y un augusto, vestido de una manera extravagante» (GASCH 1947: 181).

⁹ Recordem que el joc té una dimensió col·lectiva i atzarosa que implica «moltes vegades manipulació. Això passa especialment a la màgia i la prestidigitació. Sota una realitat aparent, n'apareix una altra de ben insospitada. Això encaixa perfectament amb la concepció que Brossa té de la realitat. Aquesta no apareix mai tal com és, sinó sota múltiples aparences. D'aquí ve la dificultat de l'home per abastar-la» (BORDONS 1988: 292).

MARC TEÒRIC

JOAN BROSSA I LA TRANSFORMACIÓ COM A IDEOLOGIA ARTÍSTICA

Per situar-nos, a tall de ràpida introducció a la gènesi brossiana, hi ha dos conceptes bàsics que expliquen el procediment de creació del poeta: la síntesi i la transversalitat. Mentre que el primer està lligat a una veloç concepció marinettiana de la poesia¹⁰ i respon a la voluntat ideogràfica de l'artista (AUDÍ 2014: 168-169), el segon ho està amb un procés homogeni de la creació,¹¹ una concepció del fet poètic en la qual «tots els gèneres, doncs, s'entrecruaven i totes les formes eren vàlides per a expressar de diferent manera tot allò que portava dins» (BORDONS 2014a: 28). Especialment il·lustratives sobre aquest darrer aspecte són unes declaracions de 1968 a A. Molina (BROSSA 2013a: 272-273) en les quals l'autor remarca la diferència de vessants mitjançant les quals pot emfasitzar el component comunicatiu de l'escriptura tot expressant sempre «una realitat idèntica» atès que el gèneres artístics «signifiquen mitjans diferents d'expressar una realitat idèntica. Són els costats d'una mateixa piràmide que coincideixen al punt més alt».

Trobem, però, un element comú ens els esmentats processos artístics; això és la transformació entesa com una filosofia d'acció dinàmica i en contínua renovació,¹² un concepte que Brossa obté per dues vies de coneixement diferents. En primer lloc per la fascinació innata¹³ que el poeta sent pel transformista italià Leopoldo Fregoli,¹⁴ i en

¹⁰ A les converses amb Cubero (2001), Brossa remarca la importància d'integrar la tècnica més novedosa per tal de fer evolucionar la poesia, és així com es justifica el procés que el mena cap a la poesia visual atès que «l'art del nostre temps ha de ser de síntesi» utilitzant el mitjà per tal de renovar una tradició (MONTANYÀ, PÀMIES 7-07-1986).

¹¹ Segons Vallès, «la tradició i la novetat i/o la modernitat són dues actituds consubstancials a les instàncies creadores del nostre poeta» que «porten implícit el fet de tractar-se d'una evolució amb canvis, però sense ruptures, en què cada nova orientació escollida neix de l'anterior, no negant-la, sinó més aviat integrant-la i enriquint-la, fins al punt d'afegir-hi quasi sempre una nova dimensió» (1999: 18-19).

¹² Vegeu Vallès per ampliar la noció de fregolisme entès com a ideologia «el qual actua com l'alè vital que transforma i vivifica amb el seu contacte el cos, sòlid i estructurat, de la poesia brossiana» (1996: 43-47).

¹³ Devoció procedent d'una intuïció infantil per Fregoli (vegeu nota 1) i de l'impacte de veure un imitador del transformista, Fregolino, a les *varietés* del cinema Select. Vegeu Permanyer (1999: 104-106) per a la descripció de la funció.

¹⁴ Val a dir que el personatge va ser objecte d'un profund estudi per part del poeta: «El cas de Fregoli m'ha costat molt, perquè els artistes de varietats són oblidats i en morir queden ignorats i no en parla mai més ningú. He realitzat una veritable tasca detectivesca i ara conec a fons aquell gran artista de la transformació» (PERMANYER 1999: 173). Per a la investigació, «em va ajudar Mario Forte, aleshores director de l'Institut Italià, de Barcelona, Agnès Strasser i el llibrer Joan Marca. També haig d'agrair l'obtenció d'algunes dades a Paola Corti, per gentilesa de la muller d'en Raimon» (COCA 1992: 93). Un dels seus procuradors italians li ho reconegué així: «E Brossa si è sentito il vero erede di Fregoli. Nel

segon terme, pels procediments surrealistes adoptats a l'hora d'iniciar-se en l'escriptura.¹⁵

Brossa relacionava el transformisme¹⁶ amb l'essencialització poètica (PIÑOL 10-06-1997) que té per correlat escènic el denominat *teatre irregular*¹⁷ que beu de les fonts populars,¹⁸ tant a nivell temàtic com formal:

El teatro del pueblo no es el realismo de Brecht; es el Arlequín y Colombina. El pueblo quiere la mascarada. La realidad teatral se encuentra, por ejemplo, en el artista de variedades, en el cual el espectador, sin proponérselo, halla un verdadero distanciamiento, no en una obra de género épico o dramático. Fregoli era un transformista, los personajes que representaba eran él mismo; el espectador lo sabía y lograba un distanciamiento efectivo. (MOIX 3-06-1967)

Fregoli fou el personatge sobre el qual Brossa projectà «les inquietuds que conformaven les avantguardes [...] però sobretot, l'esperit de trencament que presidia la modernitat de principi de segle» (PALOMER 1996: 2) i que connectava a la perfecció amb les necessitats d'un públic que «desitjava esvaïr les preocupacions quotidianes, amb l'avantguardisme més pur, sempre en recerca de noves modalitats expressives» (VALLÈS 1992).

Al marge de l'adopció conceptual, ja des de les primeres manifestacions poètiques, Joan Brossa demostrà la seva devoció per la figura de Leopoldo Fregoli i els

teatro, nella poesia e nella vita. Pazientemente ha cominciato a studiarlo, ad amarlo, a collezionarne i reperti: cartoline originali, lettere autografe, manifesti di spettacoli, copie di films, fotografie del tempo, libri. Gli ha dedicato delle raccolte di poesie, come quelle presentate qui, opere visive, edizioni straordinarie» (SARENCO 1997: 5).

¹⁵ «La transformació, doncs, és un fenomen totalment lligat al somni, però que, per la seva significació, pren un valor vital per a Brossa i ultrapassa el terreny estricte del surrealisme per estendre's a tota la seva producció, sigui del tipus que sigui» (BORDONS 1988: 116).

¹⁶ «Molta gent confon el transformisme amb el simple transvestisme. L'actor transformista canvia de vestit i de cara en un girar d'ulls, cosa que li permet d'interpretar ell sol tots els personatges d'una obra, perfectament diferenciats, entrant i sortint continuament i sense perdre el ritme de l'espectacle. Això fa que aquest gènere insòlit i efectista, creat per Frègoli [*sic*], tingui un peu a la poesia de l'il·lusionisme» (BROSSA 2013a: 553)

¹⁷ «Va ésser el crític italià Valero Riva qui, en fer-li conèixer el repertori, va suggerir un nom: *teatre irregular* [*sic*], o de recerca, en contraposició al de *regular* [*sic*] aplicat al gèneres teatrals coneguts» (a *Troupe*, dins Brossa (1983a: 5-26); un teatre d'acció el corpus del qual són les peces recollides a *Postteatre* (1946-1962), *Normes de mascarada* (1948-1950/1954), *Troupe* (1964), *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-1966), *Strip-tease i Teatre irregular* (1966-1967) i *Accions musicals* (1962-1978).

¹⁸ Vegeu Fàbregas per a una lectura de les fonts brossianes basades en una realitat «només aprehensible des d'una sobrerrealitat; per això Brossa veu en la prestidigitació —i en el transformisme, on és el mateix actor qui es “prestidigita”— una forma lúdica i tanmateix autèntica d'intuir la veritat de les coses» (1973b: 40-51).

seus procediments escènics.¹⁹ Hi ha, però, un breu període en la trajectòria brossiana en el qual la presència de l'actor italià s'evidencia d'una manera explícita: l'any 1965 fou el centenari del naixement de Fregoli i Brossa l'homenatjà des de tots els àmbits de creació amb els quals experimentava en aquell moment.

Poema sobre Frègoli i el seu teatre —un recull de poemes farcit de referències a peces i frases del transformista—²⁰ i *Petit festival* —un poemari conceptualment deutor de la mutació constant i la sorpresa que caracteritzaven l'espectacle de Fregoli (GUERRERO 1999: 10)— són els primers llibres de poesia brossiana que incorporen poemes visuals «per a expressar d'una manera més plàstica les transformacions de què era capaç Fregoli» (BORDONS 2014a: 56), una exploració sobre un art en expansió²¹ que culminarà el 1969 amb el llibre d'artista *Frègoli* que Brossa proposarà a Antoni Tàpies, un volum que «se us transforma a cada plana, tant com per ventura de Frègoli mateix a cada escena, i la festa visual que en resulta no desdiu, de segur, del goig que us produïrien els seus espectacles mundialment famosos» (BROSSA 2013a: 275).

POESIA ESCÈNICA, SURREALISME I *COMMEDIA DELL'ARTE* A L'ENTORN DE 1965

La recerca escènica de Brossa, tot tractant d'oferir imatges desmitificadores dels gèneres subvertits²² així com dels temes plantejats²³ i repensant el paper de

¹⁹ Vegeu, per exemple, el poema «El gran Frègoli» a *Romancets del Dragolí* (1948) en el qual repassa els personatges que el transformista construeix amb *atrezzo* senzill: «Amb maniquins, paravents, / Escotillons i disfresses; / Perruques amb nas postís, / Bigoti, barba i ulleres».

²⁰ «Partint d'una documentació treta de l'Institut de Cultura Italià a Barcelona (com ens diu al darrer poema del llibre), Brossa fa un testimoniatge de la figura de Frègoli [*sic*] i especialment de les seves actuacions. [...] Els poemes són un intent, d'una banda, d'explicar què és el transformisme (a través d'exemples o de les actuacions de Frègoli) i, de l'altra, una evocació de l'ambient on es mogué Frègoli» (BORDONS 1988: 76).

²¹ Mentre que Audí (2014: 177) observa la similitud entre el transformisme i la metamorfosi contextual que caracteritza la poesia visual brossiana, remeto a Terry per extrapolar aquesta recontextualització a la totalitat de la poesia de Brossa: «un cert nombre de poemes de Brossa són uns equivalents verbals (i, a vegades, visuals) dels *objets trouvés* o dels *ready mades* a l'estil de Duchamp, [...] el joc consisteix a suggerir una possible acció dramàtica, el desenllaç de la qual tan sols pot verificar-se dins la ment del lector» (1977: 16).

²² Sobre el *Concert irregular* (1967): «L'acció presta suport a la música a favor d'una potència poètica i no intentant de rivalitzar amb el ballet o la pantomima, sinó procurant de donar al concert la imatge desmitificadora que necessita i que en construeix la *irregularitat* [*sic*]» (BROSSA 2013a: 268).

²³ Serrat, en parlar de les *Normes de mascarada* (1948/50-1954), destaca la presència de «temàtiques universals presentades de manera contemporània, desacomplexada, distanciada i sintètica. Aquest és el mecanisme per a dotar-les de major profunditat» (2013: 394).

l'espectador,²⁴ està estretament lligada a la rebel·lió entesa com a denúncia: la literatura és un mitjà d'oposició amb el qual,

No es tracta ja d'épater *le bourgeois* [sic]: es tracta de destruir-lo, és a dir, de substituir les premisses i l'arquitectura amb què la cultura burgesa ha "conformat" la societat moderna. [...] És l'home allò que s'ha de defensar, allò que es reivindica de cara a les potències socials —l'Estat, l'opressió classista, les morals deficients— o metafísiques —la pròpia degradació "natural" de l'home. [...] L'escriptor pretén inculcar a l'home una consciència concreta de la seua condició: això és, vol presentar-lo als seus propis ulls tal com és —segons la seua concepció filosòfica— i indicar-li les solucions que poden promoure'l a la seua dignitat. (FUSTER 2014: 62-64)

Per bé que temàticament la poesia escènica està vinculada amb aquesta concepció ideològica, la primera recepció que tingué el teatre de Brossa fou d'un «allunyament de la realitat» degut, més que a la imatgeria surrealista, als «paradigmes del realisme històric i de la literatura nacional-popular» (LONDON 2010: 71-72). El mateix Brossa, però, reconeixia el següent:

Les meves primeres obres (1944) no pretenien altra cosa que estimular el vol de la imaginació creadora, fidel a la veritat que no pot existir l'art teatral sense poesia. Però, mentrestant, el dramaturg que hi ha en mi anava afilant l'eina de la paraula. [...] La nova forma de teatralitat, la vaig portar fins als límits; era el que podríem dir-ne un gènere de teatre-teatre; maldava per buscar una quarta dimensió als poemes. [...] Les obres, les concebia representades amb gran senzillesa; el xoc s'ha de produir en obrir la boca els personatges. Enraonar a partir del silenci. (Això feia que algú em titllés de surrealista, però el surrealisme es va preocupar molt poc del teatre. Té, això sí, un precursor il·lustre en el transformista Leopoldo Frègoli [sic], el dinamisme del qual va ser lloat per Marinetti). (BROSSA 2013a: 552)

Efectivament, com afirma Bordons, els primers diàlegs escènics de Brossa obeeixen a una concepció teatral propera al dadaisme, sense cap més pretensió «que expressar les imatges que sorgien del seu interior i demostrar alhora la inutilitat del llenguatge per a les relacions humanes habituals» (2001). Aquestes imatges procedeixen de l'associació inconscient, fàcilment mudable, talment les visions del presomni

²⁴ De nou sobre el *Concert irregular*: «La participació del públic a l'estrena de *Concert irregular* em va semblar ideal: era el mateix que al "Molino", però en un pla diferent, és clar. Jo diria que en un pla igualment carpetovetònic però més social» (BROSSA 2013a: 269).

postulades pels surrealistes i que J. V. Foix definí com a «isolades, imprevistes, fugitives» i «estranyes al present i al passat de l'espectador» (SANTAMARIA 1999: 11).

La materialització verbal de les imatges és el que permet que London (2010: 79) parli de supremacia del llenguatge —i la seva tradició— davant l'acció teatral i el contraposi a Eugène Ionesco i la seva *tragédie du langage*. I és mitjançant el llenguatge que Brossa aconsegueix de crear, com féu en el seu moment Fregoli amb eficàcia futurista, «una atmósfera, creó en torno suyo un mundo tumultuoso, jubiloso, dinámico. Y alborotó los dormidos escenarios con su travesura vertiginosa, con su imaginaria galería de espejos» (GASCH 13-12-1969).

Pel que fa a la poesia escènica de l'any 1965 —deixant de banda el recull de monòlegs de transformació a què dedico el gruix del treball i que tractaré un pèl més tard—, s'inscriu en el que seria el període de maduresa teatral de l'autor pel que fa al teatre literari,²⁵ diferenciat del *teatre irregular* tot i que també experimental pel que fa als plantejaments formals i a la voluntat de l'autor, que no és altra que la de reinventar la tradició del gènere a partir de la imatgeria popular.

No era ara (BROSSA 1983a: 169-188), cronològicament la primera peça de les tres que Brossa escriurà durant l'any, ha estat analitzada des d'un punt de vista discursiu per Viana (2003: 229-230).²⁶ És important i significatiu que l'autor de l'obra incorpori com a epíleg una pantomima de transformació «ja que no consideraria completa la representació de la seva comèdia sense retre l'homenatge d'una obra al transformisme escènic».²⁷

Val a dir que l'epíleg, protagonitzat pel transformista Camaleonti, no està en cap cas afegit d'una manera gratuïta, sinó que comparteix temàtica amb l'acte precedent i constata, en un gènere parateatral protagonitzat pels personatges tipificats per la *Commedia dell'Arte*, la denúncia de les actituds capitalistes que s'aprofiten de la societat, representada en aquesta escena pels diferents oficis que assumeixen Pierrot i Arlequí.

²⁵ Seguint la classificació proposada per Planas (2002: 333-348).

²⁶ Val a dir que aquesta és una lectura de l'obra des d'una perspectiva lingüística que, sense una visió integradora del fet teatral, queda curta a l'hora d'observar formalment i, sobretot, temàticament el text en relació a la poesia escènica brossiana: centrat en la paradoxa conversacional dels personatges, Viana bandeja que els capcinejos de l'Home 2 obeeixen a un significatiu recurs escènic de l'autor per mostrar el posicionament burgès del personatge davant de la societat i demostrar així que el diàleg no és real, malgrat l'acord dialògic del qual Viana fa esment.

²⁷ Això permet de pensar que el febrer de 1965, Brossa encara no tenia en ment la redacció de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, el conjunt de peces breus que seria «homenatge a Leopoldo Fregoli en el centenari de la seva naixença» (a *Fregolisme o monòlegs de transformació*, dins Brossa (1983b: 5-199).

Atès que és ara que ha aparegut el tema, m'agrada fer una consideració a l'entorn dels pallassos que apareixen a les peces de Joan Brossa.²⁸ Si bé tenen el seu origen en l'esmentada *commedia*, aquests «innocent clowns are capable of inserting insightful and profound comments into an otherwise banal context in a surreal way» (GEORGE 1995: 346); és per aquesta necessitat de comentar obliquament l'acció desenvolupada en l'obra que Brossa se serveix del «sentimentalisme líric per una banda i l'objectivitat crítica (sovint humorística)» (GEORGE 2013: 290) d'uns personatges propers als «comic actors of the cinema and clowns to the Theatre of the Absurd» (GEORGE, LONDON 1996: 74). Aquest vincle amb l'absurd²⁹ és fruit d'una evolució creativa dels pressupòsits surrealistes adoptats per Brossa en els seus inicis poètics, operacions «de substitució metafòrica i de simbolització» (MOLAS 1999: 245).³⁰

Tornant ja a les altres dues peces de 1965, *Xeix o tres actes de comèdia* (BROSSA 1983a: 189-221) i *Al Canigó ja no hi ha àguiles* (BROSSA 1983a: 223-241), temàticament reblen el clau d'un teatre compromès i combatiu:³¹ mentre que la primera s'assimila al procediment dramàtic que operava ja en obres com *Or i sal* (1959) o *El dia*

²⁸ Vegeu Jané (2013: 59-61) per resoldre qüestions de nomenclatura així com un breu repàs històric dels atributs de la parella conformada pel clown i l'august circenses amb la qual s'adiuen Pierrot i Arlequí de la *commedia* en l'obra de Brossa.

²⁹ En aquest sentit, la semblança dels recursos escènics emprats per Brossa i Samuel Beckett, essencialment l'ús de figures de circ que proposen «una equació entre les situacions pròpies dels clowns i la situació espiritual de l'home» (MOLAS 1975: 202), obeeix a una qüestió de caire epistemològic que subverteix les categories dramàtiques i proposa «el sense sentit per qüestionar la reductiva lògica consuetudinària que ja no servia per entendre el sentit inescrutable de la condició humana, ni la seva inexhaurible capacitat per al mal» (FOGUET, SANTAMARIA 2009: 48). És en la mateixa línia que s'explica un «truly astonishing parallel between the Existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre and the creative intuition of Beckett, who has never consciously expressed Existentialist views» (ESSLIN 2004: 61).

³⁰ La presència de pallassos en l'obra brossiana no està deslligada de la concepció artística pròpia de l'avantguarda catalana: Joan Miró pinta *El Carnaval de l'Arlequí* (1924-1925) tot reduint les presències humanes «als atributs significatius de les funcions que importa de subratllar» (GIMFERRER 1996: 143), J. V. Foix planteja alguns dels poemes de *Gertrudis* (1927) en clau d'arquetípic situació amorosa de la *commedia* (GIMFERRER 1997: 23), els arlequins i pierrots constel·lats que pintà Joan Ponç entre 1947 i 1948 «caminen per espais nocturns i siderals, il·luminats, com ell mateix, per les seves fosforescències interiors» (PARCERISAS 2015). L'aparició d'aquestes figures s'escau amb la creença surrealista «en una realitat superior a la qual s'arriba per dues vies de revelació psíquica —els somnis i l'escriptura automàtica— que menen a la recuperació de la Imaginació» (ARENAS, CABRÉ 1989: 13), que necessita de receptors «sense prejudicis, un espectador innocent dotat de la transparència i permeabilitat d'una criatura» (JANÉ 2003: 181) i que troba en el circ una possibilitat —en tant que gènere permeable i multidisciplinari— d'aprofundir «en el tractament de les imatges hipnagògiques amb la intenció de crear unes atmosferes suggeridores i líriques que permetin al receptor un altre accés a la “sobrerealtat”» (SALVO 2001: 58). Bordons (2014b: 104) ja ha apuntat que «en l'època de *Dau al Set*, els personatges de la *Commedia dell'Arte* són molt freqüents, tant als dibuixos o quadres dels pintors del grup (especialment Joan Ponç) com a mostres de les peces hipnagògiques d'aquest període».

³¹ Brossa adopta «tota una contracultura d'oposició a la cultura oficial que [...] ataca sense miraments la classe dominant i els valors que la majoria creu els únics veritables; que es posiciona en defensa de la vida i al costat del poble» (MARRUGAT 2009: 279).

del profeta (1961);³² la segona té alguns punts en comú amb *No era ara*, ja sigui, per exemple, el diàleg ideològic que s'esdevé —per bé que amb afegits simbòlics com ara «l'existència o la no-existència real de Sherlock Holmes» (FÀBREGAS 1973b: 44) o la invasió de papallones final— i la presència, des del començament de l'obra, d'un element performatiu, d'ús escènic habitual, com és una barba postissa que el Marit es treu a vista de tothom.³³

FREGOLISME I ALTRES ARTS PARATEATRALS

Definit com la «rapide capacité de changer plusieurs fois d'habits, d'attitudes ou de sentiments» (NOHAIN, CARADEC 1968: 79), el fregolisme és, a diferència del transformisme,³⁴ «soprattutto politico e intellettuale in un neologismo che deriva da un piccolo italiano, partito per gioco da Roma alla conquista del mondo» (RUSCONI 2011: 12-13).

Efectivament, girant per Europa i Amèrica amb unanimitat crítica,³⁵ Leopoldo Fregoli donà a conèixer un gènere propi del teatre de varietats —entès com a espectacle multidisciplinar.³⁶ F. T. Marinetti (1968: 81) lloa aquest tipus de teatre perquè «si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore imaginativo».

Fregoli, per bé que mai s'adherí als pressupòsits futuristes, fou una referència per la velocitat amb la qual efectuava les transformacions³⁷ i pel *tour de force* que

³² Uns textos que per tal de «desvetllar els mons eclipsats per l'ordre convencional» (SANTAMARIA 2008: 11), articulen un pensament de conjunt a partir d'expressions concretes reiterades (MALÉ 1997: 117) que permeten l'enllaç d'actes que, a primer cop d'ull, no segueixen cap seqüència argumental. Com explica el mateix Brossa: «Entre acte i acte no cal buscar-hi una continuïtat il·lusionalista. El primer acte planteja una història, el segon desenvolupa una altra història que no té res a veure amb la primera però que en essència pot ser-ne la continuació. El tercer és una culminació que tampoc no té referències amb els altres dos, però tot plegat manté unes relacions visibles sense perdre's en termes intermedis.» (COCA 1992: 54).

³³ Un element de disfressa que Brossa recull en repetides ocasions, vegeu, per posar només un exemple, en el poema «Protègoli» de *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (1965): «(La perruca sovint forma una sola / peça amb el nas postís i les ulleres, / àdhuc amb els bigotis i la barba.)».

³⁴ «Per “transformismo” oggi si intende l'arte di colui che, grazie al rapido cambiarsi di costume o di accessori, all'espressione facciale e alla mimica, a vista o all'insaputa degli spettatori, interpreta personaggi diversi» (BRACHETTI 2007: 9).

³⁵ «Et il faut remonter au début de ce siècle au temps hereux de Frégoli [*sic*], pour trouver tous d'accord les critiques délirants du *Gil Blas*, du *Figaro*, du *Journal*, de l'*Echo de Paris*, des *Débats*, du *Temps* et de l'*Intransigeant*» (NOHAIN, CARADEC 1968: 12).

³⁶ «Il teatro di varietà può, secondo i futuristi, soddisfare maggiormente le pretese di un pubblico nuovo, cambiato dall'avvento delle nuove tecnologie» (COLAGRECO 2002a: 42).

³⁷ «Le voilà transformé: l'opération a duré deux secondes et comme, de la coulisse, Frégoli [*sic*] n'a cessé de parler, le public ne s'est même pas aperçu du temps qui s'était écoulé» (NOHAIN, CARADEC 1968: 66).

representaven les seves demostracions: «Trois heures de spectacle, 80 ou 100 changements de costumes en parlant sans cesse avec 15 voix différentes, en chantant, en dansant, en faisant des tours de magie, de la ventriloquie, de la catalepsie» (NOHAIN, CARADEC 1968: 67).

Els seus espectacles —especialment entre 1899 i 1902— es componien de quatre parts: una obra de repertori amb la companyia d'actors, un primer espectacle de Fregoli, un segon text de l'actor³⁸ i un passi amb algunes de les pel·lícules que el mateix Fregoli havia enregistrat.³⁹ Per tant, la voluntat del teatre de Fregoli no és altra que confegir eficàcia escènica, en tant que espectacularitat, als arguments habituals del teatre popular; el text és tan sols un pretext per a l'exhibició virtuosa de Fregoli, la finalitat del qual és «sbalordire pubblico e critica» (COLAGRECO 2002b).

Si podem considerar el teatre de Fregoli com una variant específica del *music-hall*, els seus espectacles, a diferència de les varietats, tenen una coherència, una unitat «lontani dalla frammentarietà riscontrabile nello spettacolo leggero alla fine del secolo XIX» (COLAGRECO 2002a: 41) que consistia en la seva presència contínua en escena. Això deixa en evidència els textos teatrals, supeditats a les capacitats del transformista.⁴⁰ Només així podem comprendre el valor del primer fregolisme:

E quella notte, sdraiato sopra un'amaca da campo, non sognai che una ridda di vestiti e di parrucche, mentre una parola mi martellava dentro il cervello, sul ritmo monotono delle onde del mare che si infrangevano a poche centinaia di metri sulla riva:

³⁸ Mentre que el primer fregolisme anava canviant en funció dels interessos de l'actor, el segon era sempre el mateix: *Eldorado*, una exhibició de transformisme —seixanta canvis— que parodiava els artistes de *music-hall* tot realitzant «una vera e propria lettura psicologica dell'ambiente teatrale» (RUSCONI 2011: 71).

³⁹ Una de les obsessions d'aquests enregistraments és mostrar el secret de la metamorfosi, ensenyar les bambolines del teatre on s'amaguen els trucs i les complexes disfresses que expliquen la velocitat del transformista: «Fregoli, per dare l'idea dell'ubiquità, si serviva anche di manichini e di maschere, soltanto raramente si faceva sostituire da una sosia. Oppure utilizzava come espediente un costume doppio: davanti era vestit oda donna, ma se si girava di spalle era vestit oda uomo. Nel cors odi uno spettacolo complesso è indispensabile avere dei collaboratori. Fregoli utilizzava sei assistenti, Owen McGiveney due» (BRACHETTI 2007: 20-21). Val a dir que a *Le Théâtre à l'envers*, Fregoli aprofita l'escena per «rivelare al pubblico me stesso, i miei trucchi, i miei travestimenti, le mie metamorfosi» (FREGOLI 2007: 257), uns trucs que «restano celati al grande pubblico, rendendo così possibile lo stupore e l'effetto sorpresa che accomunano queste forme di spettacolo» (RUSCONI 2011: 222).

⁴⁰ És en aquest sentit que teatre de Fregoli prefigura els espectacles escènics lloats pels futuristes, que «volien donar forma i veu al subconscient, utilitzant l'agressió, la sorpresa, la simultaneïtat, per aconseguir-ho. L'acció teatral és reduïda a una sèrie de síntesis de pocs segons de durada, sense cap mena de preparació psicològica ni lògica» (SALVAT 1966a: 102). Aquesta consideració és el que per a Brossa converteix Fregoli en un surrealista *avant la lettre*: «Aquest afany de proteisme, de rapidesa, d'invenció, de sorpresa constant, el converteixen en un precursor. [...] Ell deia que el teatre estava malalt de literatura. Aquells melodrames lents, aquells diàlegs llargs! Deia que calia interessar l'espectador amb accions ràpides i un deversall de sorpreses. Tot això prefigura el teatre del nostre temps. L'espectacle!» (COCA 1992: 48).

Ca...ma...le...onte... [...] Trovati, in sogno, i personaggi, intravvidi la commedia e il dramma; m'apparvero la protasi, lo sviluppo, la catastrofe; tutta la vicenda, nella sua concezione lineare, precisa, sicura, negli intricati meandri delle trasformazioni fulminee. Così nacque il mio primo spettacolo transformistico: *Camaleonte*. (FREGOLI 2007: 91-92)

No és estrany doncs, que els arguments dels seus textos es basin en elements d'accés immediat per al públic, tot partint de personatges tipificats de la *Commedia dell'Arte*⁴¹ —en serien exemples *Historie d'un Pierrot* (òpera de Beissier) o *Le nozze di Pierrot* (de repertori goldonià)— o bé parodiant històries populars a finals del XIX, com és el cas de *Dorotea* (1895), una paròdia d'òpera en un acte i un apoteosi amb música d'Ugo Jacopeti a cavall entre el *Romeo and Juliet* shakespearà i *Il trovatore* de Verdi —que recordem parteix de *El trovador* d'Antonio García Gutiérrez— que recorda, pel punt de vista satíric, la comicitat pitarresca de *Lo cantador* per bé que el principal mèrit de l'obra és la dificultat tècnica amb la qual Fregoli ha d'interpretar alhora la veu de dos personatges sense sortir d'escena:

[Tizio (*Frégoli*)] Finalmente se decide á llamar á la puerta del castillo, pero al tercer golpe que da, oye la melodiosa voz de Dorotea (*Frégoli*), la cual, extrañándose de que á tal hora de la noche llamen á la puerta del castillo, pregunta qué desea el que así llama. Tizio (*Frégoli*) contesta que quiere amor, y Dorotea (*Frégoli*) se niega á abrir el castillo. Entonces Tizio (*Frégoli*) se va, jurando terrible venganza.⁴²

Una altra mostra, per tant, d'adaptació a les necessitats dels espectadors que, «tediato dalle lungaggini delle commedie usuali, chiedeva rapidità di effetti e continuo incalzare di trovate sceniche» (FREGOLI 2007: 247), sense menysprear, en cap cas, el treball actoral del transformista; és a dir, la capacitat d'aprofundir en la psicologia dels personatges interpretats, una de les qualitats que Sebastià Gasch destaca dels transformistes, ja sigui l'adaptació al tipus de Fregoli,⁴³ o la precisió psicològica i natural d'un dels seus imitadors més reeixits a casa nostra: el Gran Gilbert:

⁴¹ Com bé recorda Brachetti, a la *commedia* ja hi trobem transformacions: «il mutamento di abiti è elemento di sorpresa, è il colpo di scena che risolve una situazione e genera la risata» (2007: 7).

⁴² Cito d'una edició espanyola descriptiva propietat de la col·lecció teatral Arturo Sedó editada per J. Ortega a València. No consten ni la data ni l'autor de la versió.

⁴³ «Su auténtica personalidad se confundía en la batahola de personajes reflejados por sus transformaciones» (GASCH 1972a: 89)

El Gran Gilbert, entre moltes altres, fa paròdies de tipus del nou-cents. És quan ens plau més. Perquè això és el que li escau. El que ell sent amb més intensitat [...] [*Madame Cocotte*] és la imitació d'un dels millors números de Frègoli [*sic*], el *cake-walk* de “*Madame Juliette*”, cantat i ballat, que el Gran Gilbert treu amb un grotesc finíssim i una caricaturesca inefables. (GASCH 1969b: 100, 112)

Tornant a Fregoli, Gasch lloà en repetides ocasions l'èmul de Proteu, com el definí,⁴⁴ per ser el portaveu de «les primeres intuïcions dels temes del nostre temps: el predomini de l'acció, la rapidesa, la velocitat, tot allò que després havia de personificar el cinema, l'automobilisme, l'aviació...» (GASCH 1972b: 70). I li reconegué, al marge de la qüestió dinàmica, l'aportació que representà per al teatre: «Antagonista de si mismo, en complicadas obritas de enredo, Frégoli [*sic*] inventó figuras, desarrolló acciones, multiplicó sombras y las estiró y enlazó hasta lo inverosímil» (GASCH 13/12/0969).

Gasch reté en l'imaginari⁴⁵ les actuacions de Fregoli al teatre Novetats en una de les seves múltiples visites a Barcelona. Val a dir, però, que la primera estada de l'actor a la ciutat el 1894 no tingué el reconeixement que s'esperava per la, segons el mateix actor, «*mala sombra*» del teatre d'acollida.⁴⁶

Ara bé, malgrat l'esplendor dels transformistes a començaments del segle XX, Gasch n'observà també el declivi a nivell local,⁴⁷ juntament amb el del *music-hall*,⁴⁸ un gènere ple d'espectacularitat però mancat de renovació i adaptació al context temporal:

⁴⁴ Val a dir que, en temps de Fregoli, ja hi hagué qui l'anomenà així: «Per Felix Haufort, autorevole critico della *France*, io realizzavo il mito antic odi Proteo, e da solo rappresentavo un'intera compagnia, e come il figlio di Nettuno potevo a mio piacimento cambiar d'aspetto, rivelando però ogni sera il segreto dei miei enigmi con benevole ed elegante generosità. Perciò —secondo lui— avevo il dovere di cambiar nome e assumere quello di *Protegoli*» (FREGOLI 2007: 256).

⁴⁵ És curiosa la coincidència entre Brossa, Gasch i Fregoli pel fet que tots tres professionalitzen allò que de petits els sobta. Brossa i Gasch queden colpits per actuacions de transformisme alhora que el seu entorn els fa partícips d'arts escèniques populars. Pel que fa a Fregoli, el seu primer número de transformisme —no el primer espectacle compost en la seva totalitat per ell, que ja hem dit que fou *Il Camaleonte*— sorgí de la revisió teatral de la darrera escena de *Campanello dello Speciale* de Donizetti, «nella quale sostenevo alternativamente la parte di un uomo e la parte di una donna. Fu per me un piccolo trionfo, ed anche, per me, una rivelazione, perché m'accorsi che potevo modificare a piacimento la voce, passare facilmente dai poderosi toni maschili a quelli delicati femminili, e deformare —per così dire— il mio volto» (FREGOLI 2007: 47).

⁴⁶ El cas de Fregoli és un exemple de com la ciutat vivia la croada entre el Teatre Principal i el Liceu: «Il Principal —tanto bello, tanto elegante, tanto ben situato nella larga e animata *Rambla*— non era amato dai barcellonesi. [...] I catalani, profondamente democratici, non s'adattavano a mettere l'abito da sera che per andare al Liceo, e si trovavano a disagio in quella sala tutta rossa di velluti e rabescata d'oro» (FREGOLI 2007: 131).

⁴⁷ «En los postreros años veinte y primeros treinta asistimos a la agonía de los transformistas y luego a su desaparición. Sin embargo, no entraron en su último período de modo gris y apagado, sino “en beauté”, como dicen nuestros vecinos. En los postreros años y primeros treinta, se llamaban, disfrazados

Fa anys i panys que les varietats, modalitat local del music-hall internacional, agonitzen. ¿Retraïment del públic? No. El públic ha omplert sempre els locals que li han ofert espectacles de varietats de qualitat. Crisi d'artistes? Potser sí. Perquè fora d'ací els artistes de music-hall segueixen el ritme del temps i es renoven constantment. Ací, en canvi, els artistes de varietats s'han estancat lamentablement perquè no ha sortit gent nova que els estimulés. (GASCH 1957: 115-116)

Cal entendre aquesta renovació des d'una bona adaptació del gènere a les necessitats d'un públic contemporani. Brossa proposarà amb la totalitat del seu *teatre irregular* una actualització de les varietats sense perdre el poder suggestiu d'un terreny d'esperit «naïf, caricaturesc i incomplet» (BROSSA 2013c: 98). El poeta entengué les necessitats del gènere i el repensà en funció del missatge ideològic imperant en la resta de la seva poesia.

Un darrer parèntesi abans de passar a l'anàlisi del recull de monòlegs de transformació. Per què, però, Brossa es decantà per la renovació del transformisme i no del circ, un gènere igualment parateatral que potencia emotivament «unos elementos altamente plásticos que puedan dar mayor fuerza y viveza a su concepto estético» (GASCH 13-12-1958) i que com ja he apuntat beu de personatges de la *commedia*, igual que el fregolisme? Doncs perquè el circ mai va esdevenir un espectacle elitista o associat amb cap tipus de manifestació pseudopolítica (CRISTOFORRETTI 2006: 200) i l'experimentació que el caracteritza és constant:

El repertorio tradicional, y casi nunca renovado, de las “entradas” de los *clowns*, se ve constantemente enriquecido con nuevos matices, debiéndose ello en gran medida a la extraordinaria diversidad de sus intérpretes. [...] Los *clowns* son, sin disputa, los únicos artistas que practican el arte tradicional de la mímica, perpetuando al propio tiempo los principios del verdadero teatro, el de la *Commedia dell'Arte*. (GASCH 1947: 176)

Per cloure l'apunt circense, afegirem que el circ contemporani, avui, podem entendre'l des de dues perspectives diferents: o bé des del concepte americà de circ

sinuosamente de mujer, “imitadores de estrellas”, y el feudo de los mejores fue el Molino» (GASCH 1972a: 90).

⁴⁸ «El teatre és el previst, és l'esperat. El music-hall, la sorpresa, l'inesperat. El teatre és l'ahir. El music-hall, l'avui... El teatre és el ritme lent. El music-hall, per contra, és el ritme trepidant» (GASCH 6-11-1930).

comercial que Gasch criticà en multitud d'ocasions⁴⁹ —per bé que el crític era força tancat a qualsevol modificació estètica—⁵⁰ o des de la integració disciplinària de l'escena contemporània⁵¹ que té per objectiu la recerca d'un llenguatge «elemental. Superficial de vegades, o rudimentari —quan el símbol predominant és el del teatre de carrer—, però immediat» (CRISTOFORETTI 2006: 201).

⁴⁹ «El circo ha de renovarse si quiere continuar gozando del favor del público... Ha de ser el reflejo de nuestra época y no una supervivencia del pasado... Esto vienen diciéndonoslo y repitiéndonoslo enfadosamente desde largos años. [...] El sonsonete ese ha llegado a oídos de ciertos empresarios, [...] esos señores han recurrido al jazz, a los cantores de jeremiadas y a las canzonetistas de voz cavernosa» (GASCH 3-5-1958).

⁵⁰ «Un altre espectacle que tampoc no s'ha de modernitzar és el circ. Us imagineu l'enfarinat sacrificant el seu vestit salpicat de *lentejuelas* vistoses a un *sweater* i uns pantalons de golf? Només de pensar-hi ja fa esborronar» (GASCH 6-6-1935).

⁵¹ Per bé o per mal, però, la tendència de la multidisciplinarietat té la seva base en la dansa, en detriment del text, per «*entonar* [*sic*] el conjunt dels intèrprets a l'hora d'escriure una coreografia de cossos que sovint ha de prescindir, precisament, del virtuosisme circense. El circ contemporani, en efecte, no celebra la tècnica, sinó que la posa al servei d'una narració o una recerca sobre el moviment» (CRISTOFORETTI 2006: 202).

FREGOLISME O MONÒLEGS DE TRANSFORMACIÓ (1965-1966)

PRESENTACIÓ DEL VOLUM

Amb la següent nota encapçala Joan Brossa un volum escrit entre 1965 i 1966 conformat per una trentena de textos protagonitzats per un transformista que obeeixen al gènere de les varietats:⁵²

Homenatge a Leopoldo Fregoli en el centenari de la seva naixença.

Si bé més aviat pròdig en la textura literària i els suggeriments argumentals que implica, des del punt de vista tècnic, l'autor, que sent una atracció ancestral pel món del «fregolisme» —llunyà en el temps i no pas en l'esperit—, ha procurat de restringir al màxim les dificultats mecàniques a causa de la manca absoluta d'actors transformistes en el moment d'escriure el repertori i per tal de facilitar-ne l'execució, difícil, amb tot, per les facultats que pressuposa en un intèrpret no especialista. A cavall entre la paròdia i el lirisme, ha tingut cura, però, de conservar el caràcter típic del gènere —un art imprevist, burlesc i efectista, segons totes les referències—, norma essencial que ha de guiar el director d'escena.

També fa avinent que la programació d'espectacles a base d'aquestes peces o números no n'ha d'incloure més de tres per sessió, que es complementarà, si cal, amb *varietés triades*.⁵³

Des de l'absolut respecte envers els patrons del gènere, això és la sorpresa i l'exhibicionisme —ja sigui de l'actor o dels recursos escènics—, Brossa ens convida a la lectura d'uns monòlegs, bé satírics o bé plens d'expansió sentimental, amb una fecunditat argumental impròpia del teatre futurista amb el qual podíem vincular un gènere tipificat que pretenia «esaltare i suoi spettatore, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili» (MARINETTI 1968: 120).

Ara bé, distanciant-se de l'entreteniment futurista, per a Brossa el transformisme és, atesa la mutabilitat de la naturalesa humana, «la manifestació escènica que més bé

⁵² Fixem-nos en la tradició fins ara comentada i com el poeta es decanta per un gènere d'acció, «antiretòric, de caràcter immediat, que esglaona els encerts en la mesura que significa un alleugeriment de la dramaturgia tradicional» (BROSSA 2013a: 500).

⁵³ Cito de Brossa (1983b: 6). Totes les referències es correspondran amb l'edició del volum sisè de *Poesia escènica* per bé que disposem d'una edició més recent a cura d'Eduard Planas (vegeu referències bibliogràfiques).

reproduïa el ritme i la velocitat dels canvis que s'esdevenen en la societat de les primeres dècades del segle XX» (PLANAS 2003: 6).

Podem catalogar, doncs, el recull que ens ocupa com un seguit de peces teatrals breus escrites per a un intèrpret amb virtuoses capacitats tècniques que reflecteixi «els arquetipus humans que una sola persona és capaç de reconèixer, d'analitzar i de comprendre i, consegüentment, de reproduir, de mostrar i interpretar després a la vida mateixa o a l'escena»; és a dir, personatges populars que qüestionen el significat de la realitat exterior mitjançant els conceptes i «les inquietuds ideològiques que acompanyen a l'autor i als homes i dones del context en el qual s'inscriuen els monòlegs» (PLANAS 2003: 6). Per tant,

Amb el transformisme arribem en un dels punts centrals de l'obra de Joan Brossa, o sigui, a l'elaboració d'una forma dramàtica pròpia que s'adiu perfectament als seus propòsits i a la seva intenció. [...] La disfressa, l'assumpció de diverses aparences per fragmentar o fer escapolir la pròpia personalitat, és un joc que resulta fascinant dins les coordenades en les quals es mou el món brossià. (FÀBREGAS 1973b: 37)

El poeta empra les regles del gènere «per a proposar-nos una trama naturalista exposada per mitjà d'imatges orals surrealistes, [...] o bé per a exposar-nos una paràbola ideològicament definida», i això és possible perquè en les preceptives del transformisme «en aparença rígides i coercitives, a l'interior hi resta un petit espai lliure» (FÀBREGAS 1973b: 38) que Brossa aprofita no només per

actualitzar el transformisme com a tècnica, sinó també [per] configurar, des de la seva perspectiva, un conjunt de propostes i espectacles dirigits a revitalitzar els gèneres parateatrals [...] que actuen com a revulsiu d'unes fórmules i d'uns tòpics teatrals fixats sobre cànons clàssics de base literària que no s'adiuen amb el dinamisme real de la seva època. (PLANAS 2002: 176, 178)

Heus aquí, doncs, la renovació de les varietats que demanava Sebastià Gasch:⁵⁴ tot rebaixant l'exigència tècnica de l'espectacle per manca d'intèrprets formats en el

⁵⁴ «En mis propuestas de transformismo puede haber un grado de evocación pero no nostálgico, ya que los resultados son de ahora. [...] Las variedades las han dejado para el pueblo. Por eso a Brecht le interesó y antes que a Brecht, sobre todo a Meyerhold. Como creador de espectáculos el ruso es superior a Brecht, tiene una visión total mucho más desenfadada de gran atractivo visual y de impacto audaz. Meyerhold en los primeros años de la Revolución se fijó mucho en esos géneros» (Brossa per a Jordi Mesalles (1981), cito des de PLANAS 2002: 176); observem, doncs, que podem vincular la proposta brossiana amb la

gènere,⁵⁵ la unitat poètica que representa el conjunt de «fragments de l'èsser»⁵⁶ mostrats pel transformista es troba al servei de la denúncia d'un context repressor que incideix pejorativament en els individus i el seu comportament (PLANAS 2002: 180).

1. *L'ENTRELLAT DEL JARDÍ*⁵⁷

El primer dels fregolismes presenta ja un seguit de trets que caracteritzaran el volum en la seva totalitat tant a nivell formal —la presència de pallassos i/o altres personatges corresponents a universos teatrals al marge del realisme mimètic—, interpretatiu —la dificultat tècnica per tal de no perdre dinamisme en escena— com temàtic —les diferents formes d'opressió que pren el poder.⁵⁸

La lectura proposada per Planas (2002: 184-186) és formalment encertada amb alguna aportació que pot passar desapercibuda, com ara que en funció de la porta d'entrada a escena s'accentua la posició ideològica. Ara bé, Planas cataloga els personatges segons la seva funció en l'argument sense tenir presents les implicacions socials que representen les seves relacions.

En primer lloc, si bé l'escena té lloc en una cambra domèstica, l'èmfasi de la rèplica del pallasso⁵⁹ recau en la metàfora del jardí, un espai paradisiàc que representa aquí el saber veritable mai aconseguit a conseqüència dels conflictes protagonitzats pels

renovació escènica que demanava Meyerhold en la qual «el apolitismo, es un sinsentido; nadie puede ser ni apolítico ni asocial» (1975: 92) i que, juntament amb Artaud, «han retornat al teatre alguns dels ingredients cinètics que una preponderància excessiva del pol narratiu havia fet oblidar» (FÀBREGAS 1973a: 161).

⁵⁵ «Ha tingut cura d'organitzar amb molta precisió les entrades i les sortides dels diferents personatges que interpreta, i de preveure el temps necessari a cada transformació, rendibilitzant-hi, bé amb la música o amb la veu del protagonista emesa des de l'espai en off, les absències necessàries» (PLANAS 2002: 179).

⁵⁶ Locució de Planas (1999: 331); val a dir que Planas (1999) és una primera versió de Planas (2002) que citaré només si emfasitza algun aspecte que no reproduceix a la revisió esmentada.

⁵⁷ Cito de Brossa (1983b: 7-12).

⁵⁸ En aquesta darrera línia analitza Fàbregas «les supersticions i les fòbies de la classe treballadora barcelonina» (1973b: 48).

⁵⁹ Presentat com un ésser al marge de les relacions entre els homes, aliè a qualsevol conflicte, se serveix d'una visió objectiva i sincera per tal de definir el paper i el comportament de l'home en societat. En mots d'Ignasi Riera [cito de Serrat (2013: 409)]: «Des del punt de vista de les arts i de l'espectacle, el pallasso és un personatge que trenca totes les classificacions tradicionals. Les administracions públiques l'ignoren, no en volen certificar l'existència, voldrien practicar el genocidi d'aquests poca-soltes que no saben mirar-se seriosament ni el poder ni les raons dels poderosos»; un revulsiu social que Brossa incorpora als pallassos de les seves peces, en aquest cas, la mostra que desmarcar-se del col·lectiu oprimat és el camí per trencar amb el règim establert atès que «el qui adopta una actitud més difícil és el qui té més possibilitats de guanyar, perquè a ningú no se li ocorre d'imitar qui en faci de més senzilles».

homes; essencialment per la repressió que els poderosos exerceixen envers els altres,⁶⁰ opressió representada en aquest fregolisme per un vell reaccionari conscient de la llavor revolucionària que el promès de la seva filla ha implantat a casa seva: «Només em fa por per la Rosona. Ja s'atreveix a donar-me ordres i a trepitjar lleons. Entre tots dos em volen fer caure del carro; però jo encara tinc les regnes ben agafades».

Com vèncer-los està a les mans de la joventut que, esperançada, tracta de trencar amb les conveniències establertes, començant per la rutina sentimental que imposa la relació de parella⁶¹ i fins a arribar al moll de l'os de l'educació que condiciona la manera de pensar d'aquells qui hauran de dirigir el futur:

Perquè protesto em diu que visc massa dintre meu. I ells, que no hi viuen? ¿Per què volen que no tingui cap criteri sobre les qüestions i vagi sempre vestida de blanc? Sempre repeteixen el mateix: «Què hi vols fer, nena!; són coses del món...» [...] Uns pares no han d'estar sempre a l'abric de tota sospita en l'ús de la seva autoritat.

Ara bé, la pressió davant la possible renovació fa que el vell perdi els nervis i liquidi d'un tret el jove que tractava de conèixer les coses tal com són, més enllà de les seves imatges. Aquesta concepció es troba en la base del llenguatge emprat per Brossa al llarg de tot el recull de textos —per no dir, pràcticament, en tota la seva activitat poètica—, que es caracteritzarà per la conjunció semàntica de frases curtes que faciliten la comprensió del significat amb el qual el poeta impregna el text. Una escriptura, doncs, que no deixa de ser una evolució reelaborada de l'expressió surrealista.⁶²

2. QUIRIQUINYOL⁶³

De relació inevitable amb altres creacions vinculades a l'univers brossià, com ara veurem, aquesta peça és una «proclama del descrèdit que mereix, en general, el sistema de vida que impera en un determinat moment històric [...] en el qual la discussió

⁶⁰ Una situació que ens planteja la vella en la seva primera intervenció: «Els homes tots es volen estimbar i, els núvols, només els desafien les muntanyes. ¿Quin s'atreveix a mirar el sol de fit a fit a les dotze del migdia? Cap!».

⁶¹ Si el jove ho expressa des de la modernitat del divorci, la noia ho fa des d'una visió harmoniosa dels caràcters i les maneres.

⁶² «Mentre que els surrealistes es capbussen en les tècniques d'introspecció, els neosurrealistes ja donen aquests mons per descoberts i n'aprofiten les troballes per enriquir l'instrumental poètic. [...] Té un peu a l'abstracció i l'altre a la realitat» (COCA 1992: 25).

⁶³ Cito de Brossa (1983b: 13-21).

ideològica no havia d'aportar uns resultats favorables amb immediatesa» (PLANAS 2002: 187).

Efectivament, en aquest text hom té la impressió que allò que s'esdevé és una cercavila de personatges sense interacció real conduïts per la presència continuada de la minyona que se'ns presenta com la representat d'una classe ofegada sense veu ni vot: «Aquí tothom m'espia pel que faig i pel que penso. Com si jo m'hagués d'averkonyir de res! Jo no en sé d'oratòria, però això no vol pas dir que sempre hagi de callar com la terra o les plantes».⁶⁴

Tal com apunta Marrugat (2009: 54-55), que ha resseguit l'origen del títol d'aquest fregolisme —vinculat, en tant que «són mons diversos, però relacionables entre sí», amb *Quiriquinyol*, una obra de Tàpies de 1949 que havia de compartir el nom amb la peça que ens ocupa i amb l'històric *Quiriquibú*—,⁶⁵ l'univers que s'hi planteja obeeix les seves pròpies lleis (en serien exemples l'aparició d'un màgic doctor o la presència d'un geperut) tot transcendint el propi marc constitutiu per beure de la realitat del creador —els exemples esmentats esdevindrien representacions, doncs, de la inutilitat de l'espiritisme i, per tant, de la fe, i d'una estratificació social inamovible,

⁶⁴ Si bé la criada no és l'única en palesar el context rutinari i estàtic al qual obliga la repressió en la qual es troben els personatges: el doctor titlla de cadàvers els homes que passen pel carrer sense fer res alhora que observa que «els timbals fan molt de soroll, però tanmateix són buits de dintre. Per això els militars els han adoptats», l'home és conscient de la necessitat de lluita per a la realització i el senyor constata l'existència de cacics, per exemple.

⁶⁵ Text de 1945 revisat el 1962 i estrenat amb direcció de Fabià Puigserver al Casino de l'Aliança del Poblenou el 1976. Val a dir que Brossa, després de veure l'espectacle que constava de la dita peça i d'una mostra d'obres curtes, considerava que «la primera part, que era una cosa de music-hall, els quedava millor que no pas la segona. I saps per què passava, això? Doncs perquè ni la Maria Vila ni en Borràs no van fer *strip-tease*. Si n'haguessin fet, ara el fotrien igual que ells, com en Borràs o com la Pepita Fornés. Per sort no en van fer i als actors d'ara els surt d'una manera més espontània» (COCA 1992: 133).

En qualsevol cas, la peça guarda relació amb la temàtica del fregolisme que ens ocupa en tant que planteja també un exercici de poder qüestionable estretament lligat a un conjunt de situacions sentimentals per bé que a *Quiriquibú* hi apareix un clown que esdevé desllorigador de les interferències repressores.

És pertinent de recordar aquí que *Quiriquibú* és «una crítica del poder mal atorgat» (BORDONS 1988: 92) escrita en «un llenguatge circenc esmerçat sobre unes fórmules de vodevil» (FÀBREGAS 1990: 266) i concebuda «per ésser representada sota la carpa d'un circ» (PLANAS 2002: 308). Ara bé, el conjunt de l'espectacle, amb alguns dels monòlegs de transformació que ens ocupen inclosos, resulta excessivament complex a nivell de comprensió, en bona mesura, per la manca d'habitud del públic a un teatre d'acció, «més o menys proper al *happening*» (COCA 1992: 10).

Molt breument, i a risc de semblar extemporani, penso que no està fora de lloc comparar el vodevil circense brossià amb *Die Macht der Gewohnheit* [*La força del costum*] de Thomas Bernhard; una peça de 1975 en la qual es denuncia, mitjançant el circ com a representació de la societat, un exercici de poder abusiu, una tirania sense modificació possible atesa la manca de puresa de tots aquell que conviuen sota la carpa, a diferència del clown brossià, representant de l'espontaneïtat, l'individualisme i la manca de codificació (PUIG 1972: 45); un recurs brossià per facilitar la identificació entre públic i obra que «ha de produir-se irreflexivament però no pas irracionalment» (FÀBREGAS 1990: 266).

respectivament; un estatisme que, si bé la minyona denuncia verbalment en repetides ocasions, perpetua mantenint una relació sentimental amb un soldat espanyol.

3. *SERPÒNIA*⁶⁶

Planas emfasitza del tercer fregolisme «la inevitable condició d'isolament en què veiem viure cadascun dels personatges» (2002: 188) sense tenir en compte que el que Brossa ens proposa no és altra cosa que un joc de seducció que s'inicia de la següent manera:

DONA (entra per la porta del mig tot fent exercicis vocals. De sobte cau del sostre una sabata. Ella calla): Vaja, aquest arlequí ja comença a tombar les cartes de cara enlaire.

Sabem, des de 1951, que per a Brossa les sabates són l'únic pedestal, de manera que, si un arlequí —el personatge llest del triangle sentimental que forma a la *Commedia dell'Arte* juntament amb Colombina i Pierrot—⁶⁷ ofereix un pedestal a una dona, encara que sigui d'una manera grotesca i sorprenent —com correspon a la improvisació que caracteritza la *commedia* i que al llarg del volum Brossa reformularà en repetides ocasions atès el vincle que guarda amb la tradició dinàmica que caracteritzava Fregoli—,⁶⁸ vol dir que acaba de començar una obra que reflexionarà a l'entorn de l'amor entès com a combat entre dos éssers per posseir una tercera entitat.

En aquest cas, els personatges no se'ns presenten des de la perspectiva històrica de la disciplina, sinó com tres humans amb els dubtes habituals en una societat que mostra el matrimoni com a fracàs sentimental: «Ah, la falta d'harmonia és tan freqüent! ¿No és espantós de pensar que, en efecte, les parelles s'uneixen a l'atzar en unions que són legals i beneïdes per l'Església? Sobretot s'han de vigilar els caràcters».

La peça accentua el tractament de l'amor en benefici propi, ja sigui des d'un ús personalment satisfactori⁶⁹ o una implicació socialment acceptada,⁷⁰ sense deixar de

⁶⁶ Cito de Brossa (1983b: 22-29).

⁶⁷ Brossa utilitza aquí la situació prototípica de la *commedia*: «Harlequin gets the girl and Pierrot is disconsolate after an amorous failure. But all ends happily, and what the audience has witnessed is nothing more than a game, or a confidence trick» (GEORGE 1995: 337).

⁶⁸ «Fregoli representa per a Joan Brossa el carnaval elevat a la quina essència, la magnificació de l'actor, talment un personatge de la *Commedia dell'Arte* traslladat al nostre temps» (PLANAS 2002: 175-176).

⁶⁹ «Un marit de goma i mecànic... amb un motoret elèctric que li fes fer un cert moviment sense parar...».

⁷⁰ «Un marit de debò em resulta més convenient. Els maniquins no tenen sentiment... ni tendresa... I la família representa una altra cosa, encara que diguin que es cometen tants d'errors».

banda, però, ni el component social representat per la criada⁷¹ ni els dos elements fantàstics que determinaran la tria del pretendent: el joc que homenet i homenot mantenen de banda a banda de l'escena amb la bola del món —i que abandonaran tots dos per manca d'interès— i l'aparició per dalt de l'escenari de Lluquet, l'home del fanal que no és altre que l'arlequí que ha deixat caure la sabata al començament de l'obra i qui, finalment, se n'anirà amb la dona.

4. PAS D'ACCIÓ⁷²

Dividit en tres quadres, aquest fregolisme està amanit amb una quantitat important de referències literàries que ajuden a situar immediatament el lector/espectador en el context de la rondallística popular.

Situats en l'espessor feréstega d'un bosc frondós, el primer quadre presenta una successió de personatges que, tot travessant l'espai, ens exposen les revelacions que el seu trajecte els ha ofert, ja siguin de tipus moral,⁷³ sentimental,⁷⁴ polític,⁷⁵ existencial⁷⁶ o prenent com a metàfores situacions de contes tradicionals o imatges bíbliques per expressar un concepte com el de l'engany.⁷⁷

Acte seguit apareix al bosc un personatge embolicat amb una capa vermella i amb la caputxa posada que, si podria fer pensar en el conte de la Caputxeta Vermella, de seguida veiem que es tracta més aviat d'un follet que ben podria ser el germà roig del Puck shakespearia, l'objectiu del qual ni és altre que «no he de despertar més neguits?

⁷¹ «Jo prou dic el que penso, però no sé fins a quin punt, el que penso, ho he arribat a pensar jo mateixa. Em sembla que en això els esclaus antics prou eren més lliures».

⁷² Publicat per primer cop a *Revista del Centre de Lectura*, Reus, octubre de 1977. Estrenat per Rosa Novell el 1976 dins l'espectacle *Quiriquibú* (dir. Fabià Puigserver). Cito de Brossa (1983b: 30-36).

⁷³ «VELL: [...] La lleialtat i l'honradesa dels més addictes és la bellesa que fa és poc dany».

⁷⁴ «NOIA: [...] Quan un home deixa un sac a terra és senyal que no s'ha de casar amb cap princesa».

⁷⁵ «LLENYATAIRE: [...] I el que passa és que jo tinc poca picardia. Em miro els arbres com a iguals a mi, i això serà la meva ruïna»; «VELLA: [...] Ningú no ha vingut al món per patir gana mentre les àguiles es disputen a quina li toca de menjar»; o, tot intertextualitzant el caçador que persegueix Blancaneus: «CRIAT: [...] Quina enrabada agafarà el generalastre! Li havia de portar la camisa de la seva filla bruta de sang seva».

⁷⁶ «CARBONER: [...] No he tingut pas gaire bona sort; no sé sortir de pobre. [...] Els dies tenen vint-i-quatre hores. N'hi ha de clares i n'hi ha de fosques».

⁷⁷ Trobem la sabata de Ventafocs («Si una sabata es queda per l'escala, doncs que s'hi quedi») o la poma de Blancaneus que, en relació amb la serp que l'acompanya, és també el pecat original —ambdues mossegades condicionades per l'engany d'un tercer; una frustració descoberta, segons Bettelheim, per desenvolupar la independència i assolir la pròpia identitat atès que «en los cuentos de hadas, a diferencia de los mitos, no se vence a otras personas, sino a uno mismo y a la maldad (que es, principalmente, la del propio héroe, proyectada en su antagonista)» (1977: 182).

Si ho puc fer, per què no ho haig de voler? L'acció d'aquests babaus serà tota per sortir-se'n. [...] Jo sóc la força accionadora! Maleïda sigui la placidesa! Jo emmotllo els temps als meus imperatius!».

És a dir, ens trobem amb un personatge que encarna l'esperit revelador del bosc i les accions del qual obligaran els personatges a decidir sobre el seu futur arran de forçar una implicació fàctica en el desenvolupament de l'argument; és, doncs, un ésser al qual tot li és permès —un ésser que ja apareixia a les reinterpretacions brossianes dels ballets— «a fi que trenqui la continuïtat de la trama i l'esperit amb què s'havia iniciat la representació, alternant el curs dels esdeveniments i el destí dels personatges implicats» (PLANAS 2002: 189).

En aquesta peça, el personatge vermell esdevé una metàfora de la guerra inesperada que ha separat els dos enamorats i els obliga, mitjançant la manipulació de la correspondència —un altre recurs shakespearia—,⁷⁸ a la desconfiança de l'altre i, per tant, els condemna a sentir per ells mateixos el dolor propi d'una guerra que ha afectat la totalitat de la societat civil.

Quina és, però, la darrera intenció del poeta i la justificació d'una aparició com aquesta? Si «els homes han d'anar naturalesa endins», significa que per ser lliure hom ha de conèixer-se i deslliurar-se de «la benaurança [que] els fa nosa, perquè nega el principi vital» i, per tant, instaura en uns costums capitalistes que només malmeten les relacions de l'home en el seu entorn; només defugint aquest cercle viciós, s'aconseguirà «que tothom es malfiï l'un de l'altre, que l'home s'alliberi de ser dominat».

Aquest és el missatge que Brossa ofereix als espectadors⁷⁹ mentre que, per arrodonir la influència shakespeariana, la darrera imatge de la peça ens remet al caminar del bosc de Birnam abans de la caiguda de Macbeth: «Les mateixes formigues han sofert aquesta influència. Sortim ben rabents pel camí de les xemeneies i transformen en espantall d'admirable torrent la nit amenaçadora!».

⁷⁸ Afegirem que en aquest fragment, l'interpret està llegint en veu alta la carta del promès des del rol de promesa (i a l'inrevés), de manera que ens trobem amb una partició de la personalitat escènica que encara dificulta més l'execució del text. No sobra recordar que Shakespeare se serveix habitualment de la *mise en abyme* per a la resolució dels seus textos.

⁷⁹ En aquest sentit —i gràcies de nou a Bettelheim (1977: 192-193)— podem tornar a fer l'enllaç amb les rondalles populars i plantejar aquesta peça com la inversió d'un conte tradicional que, protagonitzat per la parella d'enamorats, en lloc de presentar l'element extraordinari com a desllorigador per al triomf independent de l'heroi, no fa sinó recordar la castració que l'entorn exerceix en detriment del lliure albir dels individus.

5. *EL BOLET DE LA TERRA*⁸⁰

Aquest és un fregolisme amb un alt component de revolució, tant a nivell visual com de contingut. Plantejat en un únic acte amb quatre intervencions, és una de les peces de més senzilla execució tècnica i significat més explícit.

Cada personatge entrarà portant un maniquí que escenifica el destinatari del seu discurs: en primer lloc, un obrer es dirigeix a la burgesia rica i sense individualitat — representada per un maniquí de frac i sense cap—, supeditada a l'afany de poder, titllant-la d'intolerant, acusant-la d'espremer la classe obrera i de ser mereixedora d'un càstig popular per part dels seus propis jornalers; seguidament, un cuiner entra portant un maniquí de sastre amb cap de gall tot recordant que el treball ha de ser, per al bon funcionament del sistema, un element comú a tota la societat i que l'explotació obrera només mena al desig de revolta:

Quan mato un gall dindi sempre em sembla que hi haig de trobar alguna cosa a les tripes. Un robí, per exemple, bé es pot ficar dins una bola de pa, oi? Fos com fos, un gall de barba verda seria impossible de trobar. Jo voldria tenir una col·lecció completa de galls. Són els reis del galliner. Semblen talment cavallers de capa i espasa. De les gallines, no en deixen sinó els pinyols.

Si fins ara els maniquins eren els representants del poder opressor, el maniquí d'home sense vestir que duu la dona que entra tot seguit simbolitza l'ésser humà mancat de coneixement que necessita de formació per combatre contra el sistema; per això la dona desitja de relacionar-se amb un capità de taquigrafia —símbol inequívoc del saber que implica l'escriptura—: «Ell és el meu ideal. Confio en la sort de poder dominar la taquigrafia. Estic per ell. Esgotaré els seus camins amb un seguici de cavalls».

Acte seguit apareix un professor que saluda els maniquins com a «morts en vida». El seu monòleg s'encamina a convidar els espectadors a l'acció; només en funció del partit pres per la societat podem saber quins dels maniquins són realment els condemnats. Fins ara, la societat és presa d'un engany que condiciona la visió de la realitat («ja sabem que les boires s'han d'obrir a poc a poc. Una mutació per mitjà de jocs de núvols ha de baixar a poc a poc damunt l'escenari si volem que faci la deguda il·lusió») i el poeta tractarà d'esvanir-la amb el discurs del professor, que recorda que

⁸⁰ Cito de Brossa (1983b: 37-41).

«com que les combinacions que la naturalesa pot produir són d'un nombre limitat i com que amb aquestes combinacions ha d'omplir el doble infinit de l'espai i el temps, és lògic que es donin repeticions».

L'espectador, per tant, està convidat a esdevenir excepcional, a trencar la inèrcia temporal i, perpetuant el cicle de la història, afegir-se a les revolucions que caracteritzen el segle per modificar el curs negatiu del món dirigit per un poder mal emprat: «Si pel camí xocava amb algun obstacle es produiria un gran cataclisme. I això pot passar en el moment més inesperat».

6. CARNAVAL⁸¹

Bordons afirma que «la realitat humil de què partia el poeta per construir les seves “mitologies” neosurrealistes li esclatà en la seva essència en adonar-se de la necessitat d'una lluita i un compromís amb aquesta mateixa realitat» (2009: 348). És justament aquesta implicació la que Brossa emfasitza en aquesta peça sense deixar de banda l'univers tipificat del joc que el caracteritza.

Si Luis Buñuel invertirà a *Le fantôme de la liberté* (1974) la comunitat de les situacions que hom espera en un menjador i un bany i Thomas Bernhard equipararà els urinaris de Viena amb la música de Mozart a *Alte Meister* (1985), Brossa se serveix també d'un lavabo, en aquest cas en una burgesa sala de ball, per desmitificar els poders repressors de la societat —l'econòmic,⁸² l'eclesiàstic⁸³ i el militar—⁸⁴ alhora que fa aparèixer Arlequí i Pierrot com a representants paradigmàtics del carnaval atesa la seva condició de pallassos,⁸⁵ la qual els permet de dir les veritats essencials dels homes des d'una posició indolora, al marge de les actituds prostituïdes dels convidats al ball.

⁸¹ Estrenat per Domènec Reixach el 1976 dins l'espectacle *Quiriquibú* (dir. Fabià Puigserver). Cito de Brossa (1983b: 42-49).

⁸² Representat per una colla d'homes i dones amb unes pulsions sexuals desfermades que, a gratient o a la insabuda, aprofiten la disfressa del ball per actuar tal com són aprofitant la llibertat —i justament per això és sincer i no es correspon amb la dimensió negativa de l'engany— del carnaval, tal com afirma el cambrer que contextualitza la peça: «Em fa l'efecte que no existeix ni una mala ombra de tot el que veig».

⁸³ Escenificat en un capellà que demana «una gran campanya d'apostolat perquè la gent es casi» i, després de donar les gràcies a Déu per fugir de religions profanes, entra corrent al lavabo perquè «ara sí que no m'aguanto més».

⁸⁴ Un general perseguit per la mort és l'encarregat d'exposar els arguments totalitaris sobre el control del poble mitjançant la religió, la justícia i el capital.

⁸⁵ Brossa tracta de «buscar una solució diferent a les que dóna el teatre habitual.. [...] En el meu cas l'escenari era del mateix teatre italià, però emprat d'una manera diferent» (COCA 1992: 56).

Mentre Arlequí constata l'engany que representen els codis de comportament social i canvia d' enamorada, Pierrot destaca la individualitat associada amb els somnis i com el mirall esdevé un reflex de les eternes i inamovibles intencions dels homes.⁸⁶ És també Pierrot l'encarregat d'exposar la imatgeria carnavalesca —el caçapapallones amb el qual persegueix la lluna, el confetti que reparteix— que permet l'expressió lliure dels sentiments dels homes.

Només en aquest context d'expressió sincera el capellà es permet verbalitzar un pensament racional i atípic per a la seva condició:

Entre el cel i l'infern jo no estic d'acord amb els dictadors. Si és enemic cal atacar. Ara bé, si el dictador és dels nostres, o se'n fa dir, llavors cal deixar l'assumpte a mans de Déu. Amb la seva ajuda és possible que s'esmeni i acabi pel bon camí a la llarga. I a la curta també ens assegura la subsistència si nosaltres no fem a les obligacions del concordat establert. Ara oblideu-vos que hagi pensat un moment en veu alta. El diluvi universal ens hauria fet córrer tots. Estigueu agraïts a Déu perquè Ell ha promès que no en vindrà cap més.

El cambrer apareix al final de l'acte per recordar-nos que el carnaval té un component de veritat que, com els pallassos que el sintetitzen, no té malícia i convida a la reflexió «perquè el teló no cau damunt aquesta comèdia de carnaval».

És pertinent de comentar, a partir d'aquest fregolisme, les implicacions negatives que presenta l'ús de la màscara per a Joan Brossa (GEORGE, LONDON 1996: 75); un element que no fa sinó ocultar la veritable condició dels homes i permet la transformació de l'individu així com la manipulació. El concepte, però, vist des d'una perspectiva molt més vital i transparent prové de la metamorfosi fregoliana i, sobretot, de l'univers dels pallassos, que esdevenen representants indolors, bonhomiosos, del comportament de l'home —una evolució evident del concepte de *fool* shakespeariana que, com els personatges de Beckett, respon a una «nova fórmula teatral que cloïa la dramàtica occidental» (CIURANS 2006: 199).

Podríem analitzar aquí, doncs, si la presència dels esmentats rols en l'obra brossiana situa el poeta en el camp del teatre de l'Absurd, però cal reconèixer que «les

⁸⁶ Són paradigmàtics, com a mostra de les actituds de cada pallasso, els poemes «Pierrot» i «Arlequí» del llibre *Passat festes* (1995), en els quals, seguint el comportament arquetípic de cada personatge, el primer es vesteix per resguardar l'actitud fràgil que el caracteritza i el segon es despulla per palesar l'home en la seva essència —Arlequí esdevindria, d'aquesta manera, el paradigma de l'actitud humana: un ésser comú i transparent malgrat la mutabilitat que ens caracteritza. Vegeu també el poema «Carnaval» del mateix llibre per a una crítica sobre els conceptes d'igualtat i identitat.

rèpliques dels personatges són intel·ligents i suggerents [per] abandonar l'etiqueta que pressuposa la desviació de la pauta normal i la deriva cap al discurs de les anomalies» (VIANA 2000: 143). La suggestió deriva d'un conjunt de recursos —recordem que «l'absurd mai pot ser un punt d'arribada» (COCA 1992: 82)— que puen d'una imatgeria parateatral que, en el cas de Brossa, serveixen per situar uns personatges per damunt de l'home, alliberats de les pressions socials, a diferència dels pallassos beckettians, éssers deshumanitzats, menjats per una situació que posa en solfa l'existencialisme més pessimista mostrand, no la manca de sentit del món, sinó la inèrcia dels fets que determinen la composició de l'ésser en el seu context.

7. LA GOLA DEL DRAC⁸⁷

La locució *ficar-se a la gola del llop* és prou sabut que significa arriscar-se extremament, de la mateixa manera que el drac és, popularment, l'animal a vèncer per esdevenir heroi.⁸⁸ Si parem esment en el cas del Siegfried wagnerià —un dels personatges més admirats per Brossa—,⁸⁹ el drac és la font de coneixement que li

⁸⁷ Cito de Brossa (1983b: 50-54).

⁸⁸ Recordem que al tercer acte d'*Or i sal* (1951), el marit afirma saber com vèncer un drac sense deixar-hi la pell: «El cas és aconseguir que es vagi dessagnant i vagi perdent força. No sóc partidari d'investir la fera de terra estant. La bèstia es tira al damunt de qui s'hi encara. Aquest és el cas. Sempre espera d'omplir-se la panxa» (BROSSA 2013b: 60-61). El drac és, evidentment, un símbol de la repressió a la qual està sotmès el poble i el mateix Brossa hi para esment per clarificar-ne el significat: «Hi ha moltes figures de dracs; hi ha molts ninots d'aquesta mena, amb un gran espetec de coets. I no sabem si molts dels costums d'ara han estat imitats d'aquests animals. Em fa por que sí. Diuen que la pell dels dracs és terrible. Però jo et dic sempre que no els crec impossibles de vèncer» (BROSSA 2013b: 62).

Ara bé, en la seva posada en escena, dirigida per Frederic Roda el 1961, el director va optar per accentuar la comicitat d'un tecnòcrata que «es prepara a matar dracs que no existeixen» (RODA 1972: 63), una visió errònia de l'obra atès que el marit és conscient de la presència del drac mentre que les dones que l'envolten, no; l'home esdevé així l'heroi d'un poble incapaç d'adonar-se de la problemàtica civil representada per la figura opressora del drac.

És el mateix simbolisme que trobem a *La sal i el drac* (1956), on l'esmentat monstre contra el qual han de lluitar els personatges és un empresari que se serveix del teatre per enriquir-se; l'obra, per tant, «vincula la reflexió sobre l'existència humana amb la denúncia de les condicions insofribles en què es dona en el temps present, consentides per gairebé tots els individus i que en aquest cas es fan presents a través de la crítica d'una realitat històrica molt concreta, com és la situació del teatre català l'any en què és escrita la peça» (MARRUGAT 2009: 161-162).

⁸⁹ La tetralogia wagneriana, *Der Ring des Nibelungen*, és present al llarg de tota la trajectòria artística de Brossa, bé conceptualment, bé de manera explícita: «*L'anell del Nibelung*, amb les seves quatre jornades —*L'or del Rhin*, que representa l'aigua; *La Valquíria*, la terra; *Sigfrid*, l'aire, i *El capvespre dels Déus*, el foc— és la novel·la ideal. Té un seguit de nusos, un argument molt lligat que abasta les reaccions del món sencer i, a més a més, té música, cosa que trobo a faltar a la novel·la. Per a mi, la novel·la és un llibret d'òpera sense música. Li falta un element líric que l'eixampli; en canvi, a l'obra de Wagner, hi és. És una música íntimament lligada a l'argument, una xarxa de leitmotivs; tota una explicació subterrània que et va guiant a través del diàleg» (NADAL 1991). Val a dir que els elements esmentats per Brossa, el poeta els

permet d'entendre l'ocell que el guiarà fins a la roca de les valquíries on dorm Brünhilde. Amb el coneixement d'aquests preceptes podem comprendre que el sentit del fregolisme estarà estretament lligat al desengany que implica l'adquisició del saber després d'haver passat per una experiència arriscada que modificarà de manera irrevocable el comportament de l'ésser en relació amb l'entorn.

Amb una «gruta que representa el cap d'un drac amb la boca oberta» al mig de l'escenari, un pallasso ens convida, talment el mestre de cerimònies d'una pista de circ,⁹⁰ a passar a l'interior del drac, un espai la repercussió del qual

farà que us surtin força entrebancs i que no tingueu cap manera de comunicar-vos! Una cosa us proposareu en entrar i una altra en disposareu en sortir. No oblideu que a la vida no totes les coses arriben a fi de bé. No oblideu que a la vida no totes les coses arriben a fi de mal.

A continuació, membre a membre, Brossa ens mostra la sortida de la gruta de tres parelles: Roger i Carima, casats; Camil i Margarida, promesos; i Manel i la seva xicota, enamorats.

El matrimoni ens descriu l'interior del drac com una galeria de miralls, un laberint propi dels parcs d'atraccions. Els dos cònjuges, que han topat de cap amb el mateix mirall, en sortir es burlen de situacions tòpiques dels enamorats⁹¹ i troben en el temperament i la resignació l'actitud amb la qual conviure en parella. Cal afegir que si bé Carima opta per l'obediència a nivell sentimental, en cap cas la converteix en la seva postura civil:

Ell també diu de mi que sóc una mala herbeta, però ja se sap que quan una es casa és per sempre. Hem d'acceptar el preu de la diada. També acostumem a menjar cada dia, oi? La vida és plena d'obligacions d'aquestes. [...] Però que no em vinguin a fer-me moure i actuar a compàs dels tocs de tambor. Per més vestits amb sotana que vagin. Tots aquests, me'ls trec del damunt de seguida. No vull daus en plats de cendra.

converteix en la base del poema «Richard Wagner en sextina», dins *Furgó de cua* (1993), si bé el poema és datat del 21 de febrer de 1987.

⁹⁰ Val a dir que Brossa aprofita la figura del pallasso per oferir-nos una lloança de l'actitud carnavalesca de l'existència («Visca la gran varietat de saltimbanquis! Viatgeu sota totes les perruques i perruquins!») així com les possibilitats que ofereix el cinema per ésser un art eminentment comunicatiu («La veu de la terra us parlarà amb les mateixes paraules en tots els idiomes») a la vegada que d'inqüestionable modernitat («El cinema té més mitjans que els trobadors. Pot presentar els espectacles més estranys»).

⁹¹ «Jo ja sóc fora! ¿Que potser has trobat algun príncep de sucre? ¿O potser estàs en perill?», diu ell. Ella replicarà amb «Ja va bé que no sempre et tirin flors i violes».

De la parella de promesos, Camil mostra un discurs patriòtic —explícitament republicà i excèntric respecte de les actituds habituals de la societat— simbolitzat per la recerca de ginesta; Margarida, després de donar la raó al seu promès («Toca de peus a terra, però sembla que tingui ales a les cames) recupera el fil del discurs amorós iniciat per Carima i entès com una transacció i un deure, si bé la noia presenta el prometatge com un mèrit aconseguit per ella que esdevindrà una relació restrictiva per a ell que «a l'estiu va pescar un peix que se li va endur la canya. I, a dins, hi va trobar un anell».

Aleshores, davant la fresca accentuada i els «nuvolots que hi ha» —que presagien una conseqüència nefasta després del pas pel drac—, surt de la gruta la xicota de Manel, un poeta. La noia exposa una relació perfecta i sincera per bé que no distinta de les parelles que hem vist fins ara a nivell d'habitud: «Manel! Que es fa tard! Aquestes són unes paraules que bé deu saber prou. Sempre les hi haig de repetir. [...] M'agradarà d'envellir al seu costat encara que ens envolti una selva».

Si fins ara després de la intervenció d'un membre de la parella apareixia l'altre, aquest cop Manel no surt del drac i la xicota ha d'entrar a buscar-lo atès que el pallasso anuncia l'hora de tancament; aquest conclou, un cop vistes les tres relacions i com correspon a la seva condició d'ésser superior respecte dels homes,⁹² «no es pot pas negar que els vestits que duen moltes persones són disfresses indecents. [...] Em penso deixar barba perquè veig venir la moda d'anar nu». La darrera expressió fa sentit quan la xicota surt de la gruta alarmada perquè en Manel «ha desaparegut com per encantament. Però aquí ningú no fa miracles. Això és que m'ha abandonat».

El poeta, l'home clarivident i despulat, aquell que canta l'essència de l'ésser, s'ha esvanit després de descobrir el futur gràcies al laberint dels miralls per evitar la disfressa indecent de l'amor entès com a rutina; aquesta desaparició cal relacionar-la per força amb la del promès d'una de les clientes de *El relлотger* (1957) que «s'ha fet fonedís en entrar dins la gruta màgica d'una fira. [...] I tot suggereix que és d'això del que es tracta: d'una experiència iniciàtica, d'un trajecte que va de les tenebres a la llum, d'un trànsit gnòstic que implica la mort d'una forma d'existència» i escapar-se d'un dogal matrimonial insatisfactori (SANTAMARIA 2014: 15-16).

⁹² En aquest cas, atès que el pallasso és un rol adoptat per l'encarregat de l'atracció, és pertinent de remetre a les tècniques d'interpretació amb les quals Jacques Copeau renovà el realisme escènic des d'una òptica moral basada en l'honestetat de la veritat humana representada pels pallassos que podem identificar a partir d'allò que observa el pallasso en qüestió: «Penseu-ho bé i veureu com no parlo sense solta» (DAVISON 2013: 285).

8. EL DÉU DEL TANT PER CENT⁹³

Brossa emfasitza en aquesta peça la consideració pejorativa que li mereix el funcionament capitalista d'una societat ofegada pel poder dels diners i, mitjançant imatges d'una volada poètica considerablement violenta, el poeta ens mostra les conseqüències de posar-lo en dubte.

Així doncs, el primer quadre obre amb un drapaire al qual la guàrdia civil ha barrat el pas i que, sorprès, proclama, tot fent gala de sinceritat i transparència, la flaqueza d'un règim que s'ha apropiat d'allò que no li pertoca: «Caram, quina por que tenim! Després d'haver-me regirat el sac es veu que encara no. [...] Quina poca confiança que corre amb els del poble! ¿Que potser es pensa que un pobre drapaire ha de prendre el dot a qui la llei mana que en tingui?». El control exercit per la policia té visibilitat quan, encara al primer quadre, un jove obrer salta des de dalt de l'escenari i fuig d'un guàrdia civil, que el persegueix cridant que «¡De aquí no sale el que quiere!».

El segon quadre, que se situa en una sala luxosa, obre amb un mutilat que «*avança per la porta central. No té cames i va amb un carretó. Per avançar s'empeny amb les mans a terra*» al qual el senyor de la propietat —talment una relació feudal al marge de la realitat— li ha negat l'ajuda: «Tampoc no m'he cregut res del que m'ha dit. Tot són excuses per a no pagar. [...] Quina lluita sostinguda pel fanatisme que guia els seus passos! [...] No sé pas quines ulleres es posa per mirar el carrer. Ah, si jo no tenia tanta por i ell tanta de sort!».

A continuació apareix un serf que a compleix les ordres del senyor i que situa al mig de l'escena, com si fos un monument al seu amo, una butaca daurada de l'estil de Lluís XVI —el rei francès guillotinat pel poble juntament amb Maria Antonieta— tot recordant-nos, després de fer-nos saber que pretén la filla del senyor, que «pels núvols les àguiles demanen carn».

L'aparició del senyor, en batí de seda i escopeta de caça en mà, serveix al poeta per palesar el funcionament d'un règim totalitari basat en l'herència generacional dels poderosos que no tenen altre objectiu que caçar coloms —el correlat que Brossa utilitza aquí per parlar de les actituds preses pel poble:⁹⁴

⁹³ Cito de Brossa (1983b: 55-61).

⁹⁴ Cal recordar que el mateix 1965, Brossa i Tàpies col·laboraren en la composició d'un llibre d'artista, *Novel·la*, encapçalat per un fragment del *Reglamento de la Federación Española de Tiro al Pichón* i que diu: «El colom ferit que vagi a parar dins el recinte es considerarà com a bo quan caigui a les mans de l'empleat de la societat que s'encarregui de recollir-lo o el gos el capturi amb la boca, encara que després

Per mi, de coloms n'hi ha de bons, de normals i de dolents, segons les dificultats que tinc per a matar-los. [...] No hi ha res que em molesti tant com que facin una cosa fora de raó. Els coloms millors són els que, en sortir de la gàbia, hi posen el coll. [...] També m'agraden els que volen cap al tirador, sempre que no arrenquin a volar massa de pressa. [...] N'hi ha d'altres que, en obrir-los la gàbia, es queden parats. El que és aquests em fastiguegen sobre manera perquè haig d'esperar que volin per disparar l'escopeta. [...] Moltes vegades mato els coloms amb tant d'efecte, que rebo grans aplaudiments dels altres tiradors i del públic.

La següent a parlar és la filla del senyor, Clarissa. Juntament amb Clarís — fixem-nos en el component esclaridor dels noms—, l'obrer del primer quadre, el seu promès, el personatge és la representació d'una nova generació, de base proletària, capaç de canalitzar l'esperit del poble en una revolta contra el poder que neix de l'observació acurada de la realitat:

Té raó quan diu que la foscor és deguda a un ocell que ve volant cap on som nosaltres i ens priva de veure el sol. [...] Ell també ha notat les sacsejades i s'ha adonat que l'illa és una balena. [...] Ell s'ha emportat l'anell que jo duia, però ha insistit que me'n guardi la meitat. La primera carta d'ell que rebi, la guardaré dins un llibre. És trist haver-se de disfressar per a fer l'amor.

En la següent intervenció, el serf, que ha sentit el que deia Clarissa, com a revenja per l'amor que la noia no sent per ell, s'assegurarà de fer complir la voluntat del senyor i perpetuar la tirania classista tot avisant de les intencions de la filla. Justament el quadre tercer ens mostra la conseqüència immediata d'aquesta acció: en primer lloc baixa un teló negre a manera de guillotina; a continuació «*de dreta a esquerra travessa el Guàrdia civil portant una corda llarga agafada per una punta*» i quan desapareix, «*continua passant la corda fins que apareix el Jove, sense cap, lligat a l'altra punta*».

La imatge, de significat explícit,⁹⁵ té un seguit de concomitàncies amb la situació d'esclavatge de Lucky a *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett. Representant d'un món en opressió, lligat per una corda a Pozzó, Lucky és la muda veu de la societat de la qual depèn el poder atesa la ceguesa que el caracteritza. Una manca de visió

se li escapi» (BROSSA 2013a: 253). La intenció no és altra que mostrar com els homes viuen una vida condicionada, sense fugida possible, talment els coloms utilitzats per al tir.

⁹⁵ London pren aquesta imatge, efectiva i violenta, com a mostra del contacte explícit de Brossa amb la realitat política (2010: 76).

derivada de les fal·làcies imposades que Brossa posa en boca, a contracor, del cap del jove situat en una safata en una taula daurada Lluís XVI en el quart quadre; unes sentències pessimistes des del punt de vista proletari que permeten distanciar l'espectador i mostrar-li l'engany en el qual es troba. El quadre, però, acaba amb un crit d'esperança per part del cap de l'obrer, que «*romp a plorar. Esclatant: Ai! Derrotat: no vençut*».

Acte seguit, però, l'optimisme de la revolta desapareix amb la presència del comte Arnau, un personatge tradicional de la mitologia popular catalana habitualment lloat pel seu vitalisme, del qual Brossa, però, n'emfasitza la condició de senyor i, avui, d'empresari dedicat als seus interessos:⁹⁶

La creixença d'un negoci important no és altra cosa que el resultat d'una selecció natural que elimina els dèbils i conserva els més aptes. [...] Rebullin les bestioles de mal astre. Jo les punxo amb els esperons i així s'aclareix la colla. Que el pensament sigui un setrill de dòlars i veureu com tots els gossos us llepen. Vaig a buscar el cavall i a galopar pels aires a tota brida.

Efectivament, aquest quadre és representatiu de com «la cultura que està enfrontada amb els anhels dels treballadors se'ns apareix una vegada i altra com una maniobra hipòcrita que, en darrer terme, no vacil·larà a usar la força per abassegar» (FÀBREGAS 1973b: 41). Brossa se serveix del personatge fixat per Maragall per dialogar amb la tradició i reconduir l'individualisme burgès que caracteritza el poeta de la paraula viva cap a una dimensió col·lectiva i proletària (MARRUGAT 2009: 185), protagonista real, en tant que dialògic, del fregolisme que hem comentat.

⁹⁶ Brossa ja s'havia servit d'aquest personatge en diverses ocasions per denunciar l'explotació laboral. Conceptualment, Arnau apareix com l'empresari d'una fàbrica ja a *El pedestal són les sabates* (1955) i a *El comte Arnau*, un drama també de 1955, ofereix una visió completa del mite des de la perspectiva social. Vegeu Camps i Arbós (2011: 248-253) per a una lectura de la presència del mite arnaldià en aquests textos.

9. MUSEU MIRÓ⁹⁷

De títol locatiu evident, la peça és un homenatge al conjunt artístic de Joan Miró, amic de Brossa amb el qual el poeta col·laborà en repetides ocasions arran de l'admiració que sentia per la seva figura com a «exponent [de l'] automatisme psíquic»; i és, justament, aquest tipus de plantejament creatiu el que Brossa utilitza a l'hora de transmetre en paraules les impressions suggerides pels quadres de Miró: «Jo era afí al surrealisme com ho podien ser Poe o Blake. Per mi era una fase normal perquè, la poesia, l'entenia així, amb aquest desvetllament del món interior impel·lit per la força que em menava a expressar-lo i en llibertat total» (COCA 1992: 24).

Emfasitzant la continuïtat de l'obra pictòrica de l'artista mitjançant les preguntes i respostes que es donen els protagonistes que surten dels quadres —per això la caracterització dels personatges és extremament acurada en la descripció—,⁹⁸ Brossa planteja un recorregut oníric a través de cinc pintures que permeten de traçar un reflex de la societat contemporània i de qüestionar-se, en un context derrotista, la incidència de l'art, ja sigui entès com a joc, com a revulsiu civil o com a denúncia d'una determinada actitud davant la vida: «També els desenganys i els dolors sovint es veuen interromputs per les alegries que formen contrast, deixant de banda les idees», sentència que Brossa posa en boca de Fratellini, el més figuratiu dels personatges que el poeta escenifica com un august —el pallaso circense de nas vermell i tarannà despistat.

L'aparició del borratxo al final de la primera part serveix per constatar la dificultat de comprendre un missatge artístic velat que es resol amb l'aprehensió de la pintura, derivada d'una observació detallada com és la que fa el porter del museu que apareix a la segona part, un home capaç de copsar la grandesa mironiana i modificar el seu comportament arran del visionat i del «bon rau-rau [que] m'han clavat tots aquests quadres» a diferència de les «moscotes» provincianes d'idees fixes que passegen pel museu.

⁹⁷ Publicat per primer cop en traducció castellana de Pere Gimferrer a la revista *Leteradura*, núm. 4-5, Barcelona, abril-maig de 1976. Estrenat al Teatre Romea el 1993, interpretat per Rosa Novell dins l'espectacle *Joan Miró l'amic de les Arts*, amb direcció d'Hermann Bonnín. Cito de Brossa (1983b: 62-67).

⁹⁸ Els quadres en qüestió, per ordre d'aparició, són: *Tête de paysan catalan* (tercera versió), 1925; *Portrait de Miss Mills en 1750*, 1929; *Portrait d'E. C. Ricart*, 1917; *Fratellini*, 1927; i el cartell *Aidez l'Espagne*, 1937.

En aquest sentit, la proposta brossiana és perfectament fidel a la preeminència de l'impacte que caracteritza la pintura de Miró, i situant-la en el marc dels somnis, potencia la immanència i espontaneïtat pròpies de l'artista:

L'art de Miró no és premeditat en el sentit que és un deixar-se endur per aquest impacte, però és un art profundament sotmès a control en el sentit que elimina qualsevol referència que no sigui dictada per la nova consideració de la realitat que aporta l'impacte. (GIMFERRER 1996: 241).

10. *NOVEL·LA*⁹⁹

En aquest fregolisme, «Brossa aborda la biografia per enfrontar-nos amb l'absurditat de la vida» (FÀBREGAS 1973b: 38). Entenem aquí per absurditat el pas inexorable del temps i la incapacitat de l'ésser per reconduir la seva existència en funció dels propis interessos.

El text recorre la vida de Felicià,¹⁰⁰ des d'abans de néixer i fins a la seva mort, representada en escena per la silent parca, per reflexionar entorn la veritable capacitat d'acció de l'ésser humà que, en un context civilitzat, es veu obligat a seguir uns determinats estadis que el condicionen.

En primer lloc, la relació entre els pares del protagonista és vista com un matrimoni enfrontat que tractarà d'utilitzar el fill per fugir de la monotonia progressiva en la qual s'instal·len.¹⁰¹ Cosa que aconseguen —fins al punt de veure una muller quasi deprimida davant la mort del marit— i ensenyen al noi que «dins els pisos no n'hi ha, de tempestats» —val a dir que la conversa entre pare i fill està plantejada com una escena de ventriloquia en la qual l'interpret s'acompanya d'un ninot de set o vuit anys que representa Felicià.

⁹⁹ Publicat per primer cop amb traducció castellana de Pere Gimferrer a *Teatro*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1968. Cito de Brossa (1983b: 68-73).

¹⁰⁰ Si tornem a *Novel·la* podem observar que, com el fregolisme que ens ocupa, és «la història d'un personatge, però sense text; les litografies d'en Tàpies anaven acompanyades d'aquells documents que jo havia triat, els que necessita el ciutadà segons la llei: partida de naixement, inscripció a l'escola, carnet d'identitat, etc.» (PERMANYER 1999: 126). Una mostra més dels fils interiors del volum en consonància amb la resta de formes poètiques emprades per Brossa.

¹⁰¹ London emfasitza els problemes de comunicació derivats de l'ús de llengua i la insuficiència dels intercanvis verbals prenent com a clau una frase de la infermera: «Els menjadors no són pas per menjar-se les paraules», metàfora que traduïda al castellà per Pere Gimferrer constata que «No vivimos de palabras» (2010: 82).

A partir d'aquí ens trobem amb un protagonista humil que no se sent còmode amb el servei militar obligatori, on se sent un bufó d'estat:

La llibertat exigeix moneda bona. Però ¿a qui hem de donar la culpa? Bah! A mi no m'agrada sentir-me superior. M'escau poc bombo i poca publicitat. Serà un veritable goig quan arribarà el moment de treure'm aquesta disfressa d'arlequí de caqui.

Amb trenta anys, Felicià reflexiona sobre com ha de desenvolupar-se l'amor amb Renata, tot mantenint la individualitat en comunió amb la parella: «Tinc consciència del meu dret i un criteri propi. Aquest casori serà un lligam sense lligam de cap mena». I, a diferència del seu pare, el noi aconsegueix no supeditar el seu parer al de la dona i fins qüestionar la creença religiosa de la família.

El tema de fons, però, és la preponderància que el sistema en el qual està instaurat exerceix damunt del seu intel·lecte en recerca sobre el vertader coneixement: «És veritat que he après com tothom de llegir i escriure i m'han ensenyat de comptes, però això no són més que els instruments. Ningú no m'ha explicat què és el saber mateix. ¿És o no és tal com dic?».

No serà, però, fins al final de la seva vida, «*vell, xacrós, de negre, encorbat damunt el bastó*», que Felicià s'adonarà que no ha participat de la seva existència, sinó que instaurat en el flux temporal ha mantingut una actitud contemplativa, poc resolutiva, que l'ha conduït fins a la mort. És per això que el personatge convida els espectadors a l'acció: «no mireu l'escenari tan embadocats. Ja se sap que els bastidors són fets de fusta i de paper... Una bona quantitat d'aigua, l'heu d'acabar d'omplir amb oli... I el suro, l'heu de foradar pel mig...».

Brossa se serveix d'un argument prototípic de novel·la per denunciar la impassibilitat de l'home; ho fa, però, des d'un gènere que permet una interacció immediata amb l'espectador, que pot modificar la conducta, un cop al carrer, i passar de la inactivitat pròpia del públic a la capacitat resolutiva per encarar l'existència. En el teatre tot és efímer i escenificació i, desmuntant-ho, l'efecte en el públic és major que no pas durant una lectura individual d'una història novel·lada.¹⁰²

¹⁰² Brossa considerava la novel·la com un gènere passat que té en l'*Ulysses* de Joyce l'excepció: «M'agraden quan deixen de ser novel·les. Veig en les rondalles populars els relats ideals. L'art de síntesi és el que trobo propi del nostre temps, o sigui, la poesia i el teatre. Estimo la concentració. En canvi, la novel·la és desplegament i dispersió» (COCA 1992: 47).

11. *EL VIATGE*¹⁰³

Fins ara hem vist que Brossa combina l'escena amb la condensació literària; en aquest cas, però, el nivell de complexitat literària de la peça —per la necessitat de coneixement d'una determinada tradició— la converteix en un dels fregolismes menys escenificables per bé que en un dels més representatius de la seva concepció teatral.

El viatge és un dels conceptes transversals de la creació brossiana, ja sigui exaltat des del vitalisme amb el qual s'encara a l'existència¹⁰⁴ o bé entès com a introspecció.¹⁰⁵ Si bé aquest fregolisme estaria més a prop d'ésser considerat un descens interior, el que ens proposa el poeta és una successió de quadres la continuïtat dels quals es troba en el concepte de trajecte emocional vehiculat de manera diferent a cada escena —cada quadre és independent i representa un punt concret del camí a seguir (COCA 1992: 53)— tot i que sempre protagonitzat per versions dels mateixos arquetips; això és, Arlequí, Pierrot i Colombina.

En el primer acte, apareixen un prestidigitador —que resulta ser el gran Fracaroli que ja va protagonitzar la peça de 1944 (i revisió el 1964) que duu per títol el seu nom—¹⁰⁶ i el seu criat, que tot competint pel favor del públic, com els matrimonis que Brossa reflecteix en el volum, ens deixen veure els estralls que la convivència fa en una relació alhora que descriuen —i realitzen— minuciosament el funcionament de trucs de màgia. Talment un pierrot ressentit el criat menysprea l'habilitat del mag malgrat que després de l'aparició d'aquest, fent gala d'insensibilitat a l'hora d'explorar les seves capacitats, el criat el desmenteix i afirma que «consolar és com no fer res, però no veig pas quina vergonya hagi de fer dir la veritat».

David George (1995: 344-346; 2013: 303-305) ha analitzat en profunditat la presència dels tercet de personatges protagonistes —l'element clau del «pas de comèdia»— i la seva funció, només, en el segon quadre de l'obra;¹⁰⁷ si bé, però, no ha

¹⁰³ Cito de Brossa (1983b: 74-81).

¹⁰⁴ És prou significatiu, entenent el viatge des de l'humor, el text de les «Instruccions» que acompanya el llibre fet en col·laboració amb Josep Niebla, *El camí de l'oca* (1981).

¹⁰⁵ Vegeu Francès Díez (2003) per a una síntesi transversal sobre el paper del camí a la creació brossiana així com la consideració de l'existència com a viatge.

¹⁰⁶ Una peça que Brossa definia com un «gran espectacle en dues parts per a un actor polifacètic, transformista, ventríloc, ombrista, mim i prestidigitador... Aquesta obra agrupa un seguit de peces molt antigues. Eren experiències passades que no m'interessava de repetir però sí de constatar. Sempre he entès els jocs de mans com a poesia en acció; i jo l'amplio amb el text que acompanya l'execució dels trucs» (COCA 1992: 54).

¹⁰⁷ Els aspectes més destacats dels apuntats per George són la tradició popular en la qual s'insereixen els personatges —fins al punt que el Pierrot es confon amb un pallasso de circ i recorre un dels tòpics

emfasitzat que tots tres estan situats al mig de l'escenari en una bóta dins de la qual el transformista es metamorfosa i treu només mig cos a l'hora d'interpretar els personatges.

És pertinent, per proximitat cronològica i conceptual, de relacionar aquesta escenificació amb una peça de Samuel Beckett, *Play* (1962/63), en la qual trobem tres urnes de gairebé un metre d'alçada de cadascuna de les quals en surt un cap; tres personatges que també representen un triangle amorós —entre marit, muller i l'amant d'ell, en aquest cas, que no deixa de ser una altra versió del triangle arquetípic— i que, si en el cas de Brossa els personatges no poden dialogar entre ells perquè els interpreta un mateix actor, aquí són incapaços de relacionar-se perquè els és impossible de girar el cap, de la mateixa manera que no saben si estan sols o acompanyats atès que reaccionen únicament al feix de llum frontal que els dona pas.¹⁰⁸

Tant l'obra de Beckett com el segon quadre de *El viatge* tenen punts de contacte amb el concepte de seqüència cinematogràfica, en tant que procés de l'impuls de creació; segons Vallès, «la dèria del moviment i l'afany d'assajar nous recursos poètics és evident que introduïren el nostre autor en la via cinematogràfica, a la qual sempre s'ha mostrat receptiu» (1996: 205).

Si el primer viatge consisteix en l'execució d'un truc de màgia i el segon, sobretot, és el raonament de Colombina que conclou en la seva decència i fermesa a no posar-se «les lligacames gaire avall»,¹⁰⁹ el viatge del tercer quadre és molt més explícit: un aeronauta —un arlequí que esdevé símbol del carnaval amb el globus i el confetti— explica en què consistirà l'elevació en globus i «quan seré enlaire tiraré un grapat de confetti» i contrasta vivament amb un enllustrador que col·lecciona sabates —pedestals sentimentals. L'aparició de la vella —Colombina— a la qual li cau damunt el núvol de confetti anunciat per l'aeronauta ens confirma que «així és la vida»: dinàmica, còmica i festiva si s'adopta la posició de meravellar-se davant les propostes que ens ofereix l'existència, ja sigui la sorpresa d'un truc de màgia, del propi coneixement o dels colors que envolten el progrés de la societat.

romàntics sobre la dificultat de distingir entre el plor i el riure— i la conjunció en les rèpliques, especialment de Colombina, de la banalitat quotidiana alhora que comentaris filosòfics que determinen una posició concreta davant l'existència que pot (o no) adir-se amb el rol habitual dels personatges de la *commedia* arquetípic.

¹⁰⁸ Que els personatges monologuin únicament quan el focus els il·lumina podria remetre a la caverna de Plató si bé la situació proposada per Beckett no tracta sinó d'aïllar l'entorn de l'home per tal de «retrotraer la humanitat a sus funciones indestructibles» (BADIOU 2007: 17).

¹⁰⁹ Una reflexió que parteix de les impressions que Colombina percep quan es mira al mirall, l'element revelador que torna una imatge clara el sentit final de la qual no és altre que la realització de les pròpies necessitats en relació a la naturalesa de cadascú. Vegeu Pérez Montaner (2003) per a una lectura exhaustiva del mirall com a element vinculat al pensament psicoanalític.

12. LA TERCERA ORELLA¹¹⁰

La genialitat d'aquesta peça, escènica i ambiciosa, es troba en el personatge del lampista, que confegeix a l'obra una estructura en espiral propera a la d'*El dia del profeta* (1961), en la qual també apareixen lampistes que se situen al marge de les discussions sobre les quals Brossa reflexiona.¹¹¹

Si bé la qüestió cívica és present al llarg de tota la peça, en aquest fregolisme l'autor exposa la dificultat d'un matrimoni per mantenir l'amor al marge de la tempestat social que els envolta —ja sigui la jerarquizació dels rols o el poder mal emprat per alts càrrecs—, representada aquí per uns ràpids avenços tecnològics de funcionament qüestionable.

En una foscor absoluta, sentim la veu de la muller que, tot lamentant el capitalisme que regeix la societat, exposa la infelicitat que representa l'engany de l'amor atès que és ben normal que «el qui surt, algun dia ha d'entrar, i el qui entra, algun dia ha de sortir. Al capdavall no seria de raó suposar cap altra cosa». Al cap d'algunes breus fognades de llum, en lloc de la muller que hem pogut veure quan l'escena s'il·luminava, ara veiem el lampista que tracta d'arreglar la instal·lació, la qual dóna per corregida fins que, quan parla de futbol, la llum torna a saltar.¹¹²

De nou sentim la veu de la muller que persisteix en l'actitud desconfiada envers el veritable sentit de les relacions: «Els tovallons no serveixen per a emblanquinar. I si jo us nego la meua confiança els arbres no en tenen cap culpa. Si almenys tinguéssim tres orelles!». L'expressió que dóna lloc al títol del fregolisme obeeix, per tant, a la necessitat d'assolir una comunicació real, sense engany; al fet d'afinar els sentits per comprendre les últimes intencions d'aquells que ens envolten. L'establiment en la rutina, ja sigui sentimental com social, de la muller fa que desenvolupi una desconfiança

¹¹⁰ Cito de Brossa (1983b: 82-88).

¹¹¹ «Els tres lampistes que treuen el cap a *El dia del profeta* bé podrien entendre's com contrafigures d'una ciutadania que no troba el desllorigador per sortir de l'obscura situació a què se l'ha condemnada. Els homes treballen literalment a les palpentes, sense acabar de posar-se d'acord, sense ensopegar l'avaria i sense reeixir a reparar-la. En tres ocasions successives —tres— torna la llum momentàniament, però no és fins a la quarta, [...] que es restaura la il·luminació. La llum és necessària, sí, però no suficient per a veure-hi clar. Els tres individus són tres caràcters a penes esbossats, amb aquella engruna de tipificació que els faria encaixar en un sainet o una comèdia de costums. [...] L'únic instant d'evasió l'esmercen en comentaris futbolístics» (SANTAMARIA 2008: 22-23).

¹¹² És la mateixa situació que, com apuntava, es dóna a *El dia del profeta*: «Uns lampistes intenten que es faci la llum i, tanmateix, quan ho aconsegueixen, només se'ls acut fer una travessa i, doncs, parlar de futbol. Per això, a partir d'aquí, un cop ja tenim la llum, tant els lampistes com els espectadors, cal que aprenguem a mirar la realitat a través de diverses escenes que culminen en una "apoteosi" final en què un dels lampistes confessa que "hi veig clar" i els altres ho accepten i conclouen que "els fets tenen la paraula" cedint tota responsabilitat a l'espectador» (MARRUGAT 2009:175-177).

cap al seu entorn atesos els constants desenganys; el lampista, però, encarregat d'aconseguir tornar a veure-hi clar —amb totes les connotacions positives que implica aquest fet— exclama que «jo no maquino cap engany, senyora Gregòria».

Un cop engegada la llum, apareixen tres personatges que reflexionen sobre el funcionament de la tecnologia i fins a quin punt els avenços tècnics han modificat la societat. Es tracta, en el conjunt de l'obra, d'una excusa per part del poeta per palesar els usos incorrectes sobre els quals s'està estructurant un nou model d'urbs: mentre que el xofer reclama la preeminència de la bicicleta en detriment de la benzina i el soroll, un transeünt que quasi ha estat atropellat dues vegades lamenta que «els carrers ja no serveixen» perquè «es confon la velocitat amb anar de pressa. Aquesta espina, ja no ens la traurem»; dues posicions reafirmades per un vell xaruc —que no deixa de ser la consideració que hom fa d'aquells qui es neguen al progrés— quan constata que «tot surant per l'espai la terra avança cap a regions desconegudes. El nostre sistema solar es dirigeix a una velocitat vertiginosa cap a un punt ignorat. On anem? Quan arribarem?».

Plantejada la perspectiva negativa del progrés tecnològic, baixa una decoració amb un camp amb un molí de vent i un jove lloa la condició obrera d'aquells qui treballen, són prudents i lliures d'una dependència tècnica que l'home mai abans havia tingut: «Em giri del costat que vulgui, sempre acabo per tornar aquí. Fa un aire tan bo en aquest indret... [...] En aquest moment he viscut tota la vida».

Després d'aquesta escena quasi idíl·lica, tornem al distanciat i rutinari matrimoni inicial; en primer lloc la muller exposa novament la consideració negativa que mereix l'amor fixat i obligat i, seguidament, apareix el marit amb una llufa penjada que, aliè al pensament de la dona, és incapaç d'adonar-se del significat que té la tempesta que s'acosta: «No sé pas què en sortirà d'aquest temps. Aviat els núvols ho taparan tot».

Aleshores l'escenari s'enfosqueix de nou per donar pas a una tempesta elèctrica. Torna a escena, doncs, el lampista que amb la caixa d'eines i una escala de corda que apareix pel sostre d'escena pujarà a arreglar la tempesta i retornar la llum del sol a escena. D'aquesta manera, Brossa convida de nou a un paper actiu de l'espectador que ha observat la tempesta escènica com el correlat objectiu dels sentiments de la dona. I el lampista, que havia posat llum a la desconfiança de la muller, ens convida també a nosaltres a veure-hi clar i reflexionar activament sobre allò que s'ha dit.

13. ESTACIÓ DE CALINÒPIA¹¹³

Aquest és un cas curiós que necessita d'una lectura atenta per no perdre's en «el mundo de la transformación, el del juego humano que pone a los ojos de todos la trampa» (BORRÀS 15-11-1969).

Una ensopegada generada per l'aparent desconexió d'escenes que hom ha de salvar, fent gala del paper actiu al qual el poeta obliga. Ens trobem amb un del fregolismes més reeixits a nivell escènic en què, si bé l'efecte humorístic del primer quadre és en la base del text, l'elevat component poètic del segon cal entendre'l des del joc de significats lingüístics que l'autor proposa a partir de l'espera que s'escau amb una estació de trens.

En el primer quadre, Brossa imagina el vestíbul d'una estació amb la corresponent taquilla per la qual passaran viatjants i empleats. La majoria dels monòlegs consisteixen en les rèpliques que cada vianant adreça al taquiller, amb qui mantenen converses de circumstàncies, com pertoca a la situació plantejada.

L'humor se'ns presenta mitjançant les destinacions de cada passatger i els tòpics als quals obeeixen.¹¹⁴ Els dos passatgers demanen bitllets per al Sol i Venus, respectivament. Brossa ens situa així en el terreny de la fantasia; som en una estació espacial. Ara bé, amb el tercer viatger s'esdevé un trencament amb la situació creada quan demana un bitllet per anar a Granollers i el taquiller li retorna malament el canvi. Això genera una discussió abrindada entre els personatges —de la qual, és clar, només sentim les rèpliques del viatger. Val a dir que, més endavant, apareixerà un altre personatge malcarat (representant civil si volem, per bé que exagerat, que decideix no pagar el bitllet si no hi ha ningú a la finestreta —el taquiller havia anat al lavabo—) que també demanarà per viatjar per territori català.

La resta dels viatgers que apareixen demanen de nou per destins del sistema solar. Caldria fer esment de la ironia amb la qual Brossa dibuixa un guàrdia civil castellanoparlant que demana d'anar a Mart —déu de la guerra en la mitologia romana—, un capellà que compra un bitllet per al Cel i un jove amb pressa que justifica, amb una rèplica metateatral, la brevetat de la seva intervenció: «Sí que arriba puntual

¹¹³ Publicat per primer cop amb traducció castellana de Pere Gimferrer a *Papeles de Son Armadans*, maig de 1968. Cito de Brossa (1983b: 89-94).

¹¹⁴ Al marge de l'humor predominant en el quadre, el personatge de l'empleat esdevé un símbol de l'obrer que, sense creuar-se amb els viatgers adinerats, «em faig un tip de treballar. Això, prou que ho sé, jo. Qui m'ha d'aplaudir?».

avui! No tinc gota de tinta. Fins a migdia he estat dejú... Bah! Les frases totes sonen igual, amic».

El quadre es clou amb una cortina verda que baixa i que dóna pas a la segona escena en la qual una vídua es lamenta de la mort accidental del seu home durant la revetlla de Sant Joan: «Quan el meu Valentí estava enfilat en una escala penjant els fanalets de paper va arrencar a volar enlaire fins a perdre's de vista cel enllà i no s'ha vist mai més enlloc del món».

Quin sentit hem de donar a la situació de la vídua en relació al primer quadre? Quan hom pateix una pèrdua esdevé mancat d'allò que li era propi i necessari, per tant, passa a ser pobre i a estar en la inòpia, que si bé significa la manca de saber, en un context més ampli, la metàfora valdria per expressar fins a quin punt la pèrdua remet a la persona als marges de l'entorn, a l'aïllament. A partir d'aquest raonament, Brossa vincula l'estat alienat de la viudetat amb l'espera inherent a una estació —un lloc on tothom està de pas, com en l'existència—; heus aquí ca l'inòpia: l'aturada simbòlica d'una dona que necessita esvanir-se de tot allò que l'envolta.

14. LA PORTA OBERTA¹¹⁵

El tret principal d'aquesta peça és la bufetada social que representa en el context de repressió en el qual ens trobem: una crítica de les diferències ideològiques que caracteritzen algunes de les comunitats espanyoles més significatives, alhora que una queixa envers la conducta errònia de la societat que bandeja el comunisme —si es vol el socialisme primigeni— i es distreu en les formalitats de l'art.

L'home és, en darrera instància, dependent d'ell mateix; són les seves accions allò que té prou capacitat per modificar una conducta superestructural de la comunitat i, en ocasions, cal un sacrifici personal per esdevenir decisiu en favor dels altres, com és el cas del guardaagulles dels ferrocarrils:

Que hi hagi alguna dificultat en el canvi d'agulles pot ser la causa que motivi un accident. Per això jo no m'haig de moure mai del meu lloc, al costat de la via. [...] però jo volia ser sastre. No me'n oblidó. Les agulles que més m'agraden són les altres, les que tenen un extrem acabat en punta i l'altre amb un forat per a passar-hi un fil.

¹¹⁵ Cito de Brossa (1983b: 95-98).

Un cop entesa la necessitat del sacrifici en bé del conjunt —si deixem de banda lectures de tall socialitzant podem adonar-nos dels vasos comunicants d'aquest concepte amb l'actitud de la valquíria wagneriana—,¹¹⁶ Brossa passa a descriure gràficament la situació espanyola.

Amb un mapa i una dona en vestit de carrer, el poeta carrega contra el poder («Les persones que se n'haurien de preocupar no s'ocupen d'altres coses que d'escurar les deixalles en tota l'extensió»), exalta el comunisme («I les males estones continuen esguerrant el gran dia. Quin gran dia? Doncs el dia que tots serem iguals i la terra serà repartida equitativament entre tots») i justifica la situació actual del país («Els de la part central són més rígids i tenen tendència al pessimisme. Aquesta regió ha representat un paper dominant en la història»).

Presentada així la situació apareix aleshores un personatge vermell que, com ja hem dit anteriorment, representa la capacitat d'acció, l'ésser resolutiu i amb capacitat de decisió que genera un seguit de successions amb incidència directa en els personatges de la peça.¹¹⁷

Aquest cop l'ésser vermell només travessa l'escenari i, en sortir, algú —potser l'autor— demana a la dona que exposi als espectadors què va somniar la passada nit tot recordant-los el títol de l'obra:

Senyors, aquesta peça s'intitula *La porta oberta*. Justament la nit passada he tingut un somni molt estrany. Estava enfilada dalt d'un armari i volia saber què hi havia al cim de tot. Aquesta és la cosa que portava de cap. Tot ho anava espiant. Ah! No semblava sinó que els personatges fossin sempre la mateixa persona. Com si un artista interpretés ell sol tots els personatges de la comèdia... Que estrany, oi? Llavors em vaig despertar, i ja ho veieu: no paro de fer coses per entretenir la gana...

D'una manera velada per a tots aquells espectador inactius que observin com en aquest fragment es descriu la tècnica de transformació amb la qual s'ha efectuat el text, Brossa denuncia l'actitud passiva amb la qual el públic d'un teatre és únicament observador de l'interpret que essencialitza la col·lectivitat de la qual formen part.

¹¹⁶ El sacrifici que Wagner demana a la Brünhilde és intertextualitzat d'una manera clara a *El saltamartí* (1962) i Marrugat ha observat com «en el poeta català, [els herois] no vénen de cap raça genèticament heroica, sinó que vénen de la vida quotidiana. Així, el sacrifici final de Brünhilde també tanca *El saltamartí*, però no en forma de dona que fou valquíria, sinó de dona humil que s'erigeix en redemptora amb el seu crit de protesta i distanciant-se de les actituds covardes dels que l'acompanyen en el darrer quadre» (2009: 264).

¹¹⁷ En el cas de *Normes de mascarada*, segons Serrat, «són els éssers demoníacs i els faunes que donen lloc en general a un canvi en positiu, segons Brossa, a una situació donada» (2013: 404).

L'objectiu del teatre —i, per extensió, de tota l'obra brossiana— és obrir una porta, permetre l'acció; és a dir, possibilitar —que no incitar— una sortida a la repressió social imperant tot mostrant, en uns codis determinats, el context en el qual es troba l'espectador. Ens trobem, doncs, davant de poesia cívica a la manera espriuana i no pas en un cas de poesia política; espriuana en el sentit que es tracta més aviat de «poesia d'intenció civil a la manera de Maragall que no pas compromesa en un sentit social de militància política» (MARTÍNEZ-GIL 2001: 6) que esdevé una mostra de consciència històrica mitjançant un objectiu que «funciona perfectament com a contracultura de revolta en favor del poble» (MARRUGAT 2009: 281).

15. *L'ÚLTIM COET*¹¹⁸

El primer quadre d'aquesta peça consisteix en un cas de metateatre en el qual, davant d'una decoració bucòlica que evoca les gires d'un circ ambulat,¹¹⁹ després d'haver entrat una cambrera a enllestir el trapezi per a l'acròbata, el trapezista tot assenyalant l'aparell descriu l'exhibició que està a punt de dur a terme;¹²⁰ en un llenguatge eminentment didascàlic, Brossa explica amb tot detall el número d'un trapezi, fet que no ens ha de sorprendre atès que

La noció i la concepció teatral primera de Joan Brossa és deutora del circ; dels espectacles de carrer que romanen a la seva memòria, dels clowns, els transformistes, els prestidigitadors, els acròbates i malabaristes, dels saltimbanquis de les fires amb els quals el circ constitueix el seu repertori i, consegüentment, la seva imatgeria; de totes

¹¹⁸ Cito de Brossa (1983b: 99-102).

¹¹⁹ Recordem que, en detriment de la comercialització sense fons del circ americà, Gasch destacà en repetides ocasions la itinerància com una de les característiques indispensables de l'espectacle circense. De nou, la relació conceptual entre Brossa i Gasch és evident: ««Les concomitàncies entre tots dos personatges eren múltiples: el circ, la màgia, el cabaret, el *music-hall*, el cinema... tots dos se sentien fascinats per la poesia que emana o pot emanar dels escenaris, o de les pantalles. O de les pistes de circ. Brossa compartia aquesta atenció intel·lectual que Gasch sempre havia manifestat per parcel·les de la cultura que, habitualment, han estat, són, i molt probablement, seran menystingudes. Són molts els textos o les declaracions de Brossa que apunten en aquesta línia de reivindicació d'una cultura polièdrica, que busca —i troba— poesia no solament en l'expressió verbal sinó en el gest, en el maquillatge del pallaso, en el truc del prestidigitador...» (MINGUET 2001: 273).

¹²⁰ «Sempre m'ha agradat el llenguatge de les acotacions teatrals; la precisió que té, la poca importància aparent si el compares amb el text; però, en canvi, aquest disposar dels mots estrictes i de contingut essencial és per a mi tot un símbol» (COCA 1992: 58); símbol evident de l'analogia mental, de la visualització que l'espectador dur a terme gràcies a la poderosa suggestió conseqüència que «una proposició sigui l'expressió d'una imatge de la realitat que, al seu torn, es dirigeix a aquesta i hi manté una relació essencial» (MARRUGAT 2009: 35).

les seves tècniques i recursos i, en especial, de la capacitat de transformació permanent amb la qual el circ i els seus artífex, proclamen la vitalitat essencial del món de l'espectacle que tan profundament encisa Brossa. (PLANAS 2002: 305-306)

El segon quadre té la mateixa estructura —un criat i un personatge de circ, un pallaso en aquest cas— i té per finalitat el lament del pas del temps en una societat que promociona aquells que manquen de pròpia capacitat de decisió, covards a diferència de l'ambulància d'un circ d'acròbates que es juguen la vida cada cop que surten a la pista.

El pallaso, tot menyspreant el luxe, és l'encarregat de recapitular el missatge de la peça per lloar la capacitat de controlar-se i, a la vegada, com que «les banderes ja no són els termòmetres de les idees», ens convida a prendre decisions sobre el rumb de la pròpia existència atès que «l'últim vagó del tren porta sempre un fanal vermell encès».

Altra vegada, Brossa se serveix d'arts i elements parateatral per vehicular una proposta d'existència en consonància amb la immediatesa dels gèneres que empra per trametre-la, uns «gèneres menors com la *commedia dell'arte* [que] són una mena d'antídot al realisme social» (GEORGE 2013: 305) atès que «la representació mimètica no és fiable, hem de buscar la realitat en altres elements» (LONDON 2010: 85) derivats de la cultura popular, que no és sinó un recurs per afeblir la supremacia del realisme alhora que és «a way of rediscovering primitivism in the face of a civilisation that has distorted human identity» (GEORGE 1995: 332).

16. *EL PESCADOR*¹²¹

Si fins ara hem vist que el fregolisme, en tant que gènere, és la successió de monòlegs d'uns personatges interpretats pel mateix actor, en aquesta peça Joan Brossa n'amplia els límits formals en plantejar tot el text com el desenvolupament d'un sol personatge i, per tant, com un sol monòleg escènicaament construït amb els recursos escènics del fregolisme que permeten d'aduir el pas del temps en l'evolució del protagonista.

Com en d'altres peces, l'acció d'*El pescador* té lloc fora d'escena i és el personatge implicat qui ens explica allò que ha succeït: un pescador fart d'aquells que abusen d'una posició de poder («Jo no haig d'abaixar la cara per ningú») i fins i tot del

¹²¹ Publicat per primer cop a la revista *Cairell*, València, novembre de 1979. Cito de Brossa (1983b: 103-107).

seu entorn social, de la classe dominada en la qual també hi ha comportaments moralment reprovables («I també n'hi ha d'altres que juren en fals per segar un deute. Aquests són els qui imperen sobre tots»). Brossa, doncs, parteix d'un personatge amb plena consciència social, crític des de la baixa posició estamental que ocupa.

Què passa, però, quan el pescador troba aquell ésser fantàstic —habitual en els contes populars i aquí formalitzat, evidentment, en forma de peix— capaç de concedir allò més desitjat? El protagonista inicia l'ascensió social en un recorregut similar, salvant totes les distàncies, al de Blaquerna: passa pel luxe de la burgesia a la seguretat del polític i l'autoritat moral del bisbe fins a arribar a màxim emperador. És en aquesta travessia que Brossa mostra fredament la corrupció del poder, el bescanvi de valors que pateix el pescador tot aprofitant-se de la bona fe del peix per fer el que en diu «pura justícia. Demano que em sigui donat tot el que em mereixo». El personatge, però, no és capaç de reflexionar —ni de recordar— el perquè de la seva posició social i es deixa endur pel que la seva figura representa en la societat:

Les persones elevades han de ser valorades amb la demostració de la situació personal i dels beneficis personals. Pensar el contrari és una acció abominable, i donaré un bon escarment als orgullosos que no vulguin viure sota l'imperi de la llei, segons els antics costums. Els pobres esverats que no surtin del temple. Aquestes són les meves muralles i jo us defenso.

L'autor se serveix d'aquesta escalada burgesa generada per l'avarícia del poder per vehicular un seguit de consideracions crítiques —per a nosaltres ja habituals— envers la política, l'església i la societat burgesa i els seus negocis. Essencialment, les estableix com a dependents dels diners i, per tant, susceptibles a canvis morals que tan sols obeeixen al «poder fabulós del diner».

A mesura que el pescador puja en l'estratificació social, el seu vestuari es torna més luxós¹²² i les seves paraules adquireixen grandiloqüència¹²³ però la porta per la qual

¹²² Planas ja ha apuntat com els canvis de vestuari «serveixen per a identificar amb claredat la ignomínia del pensament i la corrupció dels valors que cada figura representa» (1999: 347).

¹²³ Es tracta, és clar, d'un recurs satíric: «Que ningú no es preocupi de res: jo, vostra Excel·lència, he assumit el poder suprem i us faig la llei. Sereníssim, Generalíssim, Doctor, Generalòfil, Generalastre, Honorable president vitalici del Govern, cap de l'Estat, gran Líder popular, Mariscalíssim en cap de les Forces Armades de Terra, Mar i Aire, Salvador de la Pàtria, cap de la Controleria General, Primer Obrer, Primer Mestre, Primer Periodista. Gran Sobirà de l'Imperi, jo en sóc el propietari per excel·lència».

apareix i desapareix d'escena es va fent més petita, dificultant-ne l'accés.¹²⁴ Ens trobem, doncs, davant d'un recurs visual per mostrar com la societat de la qual havia partit el va excloent a mesura que esdevé més poderós perquè pertany cada cop menys a la realitat social i s'enlaira en els seu propi món fins que, finalment, el poble (representat en el peix que concedeix tots els desitjos) se n'afarta i veta el pescador deixant-ne només visible el cap: «El peix naval s'ha posat fet un lleó. Ha perdut la paciència i ha tocat el dos. M'ha dit que jo no represento res, que només em represento a mi, a mi tot sol».

El pescador és, doncs, l'ascens i la caiguda d'un enemic del poble que, a diferència del Blaqueria lul·lià, es troba al marge de la societat en la qual pretén d'inserir-se.¹²⁵ Fer-ne una lectura socialitzant, una especulació pseudomarxista, seria, per tant, reduccionista i, literàriament, injust.

Sí que seria interessant de remarcar, a nivell literari, que l'estructura del monòleg es correspon amb un dels contes tradicionals recollits pels germans Grimm: *El pescador i la seva dona*, que presenta «una progresión ascendente —los deseos cada vez mas desafortados de la otrora humilde pescadora que culminan en un final brusco y abrupto que supone una vuelta al abismo».¹²⁶

Brossa pren com a pretext formal l'estructura del conte, així com el valor moral, per estratificar la seva escala de valors i la projecció social de l'home (FÀBREGAS 1973b: 50) i traslladar la rondalla a escena mitjançant el tecnicisme d'un gènere. En aquest cas, però, l'autor explora un nou concepte de transformisme escènic supeditat al personatge principal, que evoluciona dramàticament sense cap dificultat tècnica.

17. *EL BUFARUT*¹²⁷

En aquesta peça de senzilla execució i nul·la dificultat tècnica —únicament una transformació amb un batí— Brossa palesa la quotidianitat d'un matrimoni mitjançant tan sols la veu de la muller amb un monòleg en tres rèpliques que té per objectiu

¹²⁴ És prou lícit de relacionar per l'ús del mateix recurs escènic aquest allunyament forçat del pescador amb la poètica de l'esborrament de Samuel Beckett que té un dels seus màxims exponents a *Oh, les beaux jours* (1961-1963), si bé té una significació diferent que obeeix a la preeminència de la paraula per damunt de l'actor: «Una evolució que el conduirà a una progressiva limitació del cos, com si, fent-ho, volgués obligar l'actor a esforçar més la seva interpretació» (CAVALLÉ 2010: 84).

¹²⁵ Fàbregas el relaciona amb la imatge «del ric que no pot passar a través de l'agulla, pouada de la divulgació evangèlica» (1973b: 50).

¹²⁶ Per a més relacions intertextuals a partir de l'esmentat conte, vegeu Bordons, Díaz-Plaja (2008).

¹²⁷ Cito de Brossa (1983b: 108-110).

mostrar la resignació davant l'amor i la incapacitat de realitzar els somnis sentimentals de joventut.

Més enllà de la consideració pejorativa de la rutina domèstica («Quan estem plegats sempre sento la mateixa música. [...] No sé pas per què ni com vénen les coses. Tampoc no preveig on anirem a parar») i la manca de comunicació en la parella —és significativa l'aparició del marit, un personatge mut la funció escènica del qual és únicament endur-se l'esquelet al qual la muller adreçava el monòleg per evidenciar-ne la identificació irònica—. El text és interessant per l'ús que el poeta fa dels recursos de l'escenari i que, en aquest cas, és imprescindible per acomplir l'efecte que demana la simbologia a la qual es refereix:

MULLER (*tanca la ràdio*): Dia de vent és dia de turment... (*Travessa. A la banda dreta de l'escena deslliga una corda ran de bastidors i arria una gran bandera blava que apareix per dalt.*) A la meua edat ningú ja no sospira per cap príncep.

La bandera evidencia el tòpic popular al qual es refereix la muller i quan l'arria no fa sinó impossibilitar l'arribada d'algú altre a la fortalesa que representa la sala on es desenvolupa l'acció, el castell ja ocupat per un príncep blau que ha resultat impossible de purificar —que és la perspectiva que donaríem a una ventada que s'emporta la brossa—, ja que, talment el bufarut, «porta mals i perjudica les collites».

18. *BEABÀ*¹²⁸

B, A, BA és la primera combinació de lletres que hom aprèn a confegir; és, per tant, prou evident el missatge que el poeta ens ofereix amb aquest fregolisme que ens situa a les beceroles del coneixement —representat, és clar, per l'alfabet.

Ja des de la primera intervenció Brossa palesa que els homes, excessivament centrats en ells mateixos, són incapaços de discutir sobre allò que realment té una importància cabdal: «com podem descobrir quins mots són els falsos i quins són els certs? Tal com estan les coses ara, no es pot esperar pas», això és, en un context d'opressió i manca de llibertat, hom no pot desxifrar l'engany perquè el coneixement —

¹²⁸ Cito de Brossa (1983b: 111-115).

l'eina reveladora del llenguatge— és impossible d'adquirir ja sigui per la manipulació de la premsa o la prohibició explícita de la llengua en la qual ens trobàvem.

De l'home d'edat madura que protagonitza el segon quadre se serveix Brossa per explicitar el context repressor en el qual «¿Que per ventura es pot viure tant de temps dins una gerra? Que potser no s'hi troba estreta, la gent, dins una gerra?», així com per fer entendre que l'única solució són els «insectes que fan venir pensaments de bogeria», és a dir, les lletres que un cop han caigut del diari que l'home llegia converteixen la premsa en un full informatiu sense demagògia i «de conclusió lliure. Aquí sí que no hi ha pàtries que valguin».

Ara bé, dona i filla no comparteixen l'opinió del pare: la dona, que considera que el seu home «dins el cap, hi té una serp» —és a dir una temptació pecaminosa—, demana a la filla que reculli les lletres que han caigut a terra abans no tornin «a prendre el vol», cosa que aquesta fa tot exaltant la comoditat en la qual vol instaurar-se a canvi de no cridar l'atenció: «Dins un peix gros, s'hi ha d'estar molt bé. [...] Però haig de fer sacrificis per tranquil·litzar-me la consciència. Uf! Quan les idees em surten a llampecs sempre em poso a tremolar».

Aquesta supeditació contrasta vivament amb el darrer quadre en el qual un jove reclama «la llum i no la fosca» i fa valer el seu «dret a una porta» per fugir d'un temps que «continua ordenat segons les versions antigues, i els escrits són plens de barbarismes». Representant del clam civil proposat pel poeta, el jove dibuixa una porta al fons negre de l'escenari per possibilitar que els espectadors valents, aquells que siguin capaços d'assumir repercussions atès que «els núvols no són gens bons per a menjar», puguin trobar una sortida a la situació en la qual es troba la societat.

Després de la seva partida per la porta dibuixada, l'escenari s'enfosqueix i dona pas a una tempesta que acaba amb un llampec igualment dibuixat al fons de l'escenari —recordem que les idees apareixen a llampegades— davant del qual reapareix l'home madur i confirma que el feix de llum que representa la porta «hi serà fins que jo vulgui». És a dir, la llavor del pensament ha estat plantada, ara és ell —correlat de l'espectador— qui ha de prendre una decisió d'entre «tres branques»: posicionar-se a favor o en contra del règim o bé mantenir-se al marge com fins ara.

19. *PRESEPIUS*¹²⁹

Essent un dels fregolismes més figuratius, no és senzill de comprendre el fil argumental d'aquesta peça que presenta, de nou, els prejudicis a la fixació de l'amor, al matrimoni entès com una obligació judicial, una convenció a jugar en detriment de la pròpia individualitat: «A mi ningú no em traurà per aquesta porta i tampoc no em raparé el cap davant de testimonis. Jo em sé de memòria el paper, més que tots els altres plegats», afirmarà la dona abans de constatar les goteres presents en l'enllaç fruit d'intentar privatitzar-la, «perquè el mar és de domini públic, oi?».

Dues parelles, l'una més gran que l'altra, reflexionen a bastament amb la imatgeria i context propis d'un casament —penso en les al·lusions al banquet, a les reflexions passades que s'escauen amb el naixement d'una nova actitud—¹³⁰ sobre el camuflatge emocional,¹³¹ les relacions interessades,¹³² l'autoritat,¹³³ l'amor entès com un camp de batalla i el matrimoni, com la derrota del combat sentimental —especialment si observem els vincles entre la dona i la vella que, abans del casament, també duia una existència prostituïda: «I és que, els premis, sempre els obtenen aquells qui en són dignes; ve-t'ho aquí. Jo quan era jove duia una túnica mig caiguda».

És explícit el to derrotista del text amb la darrera rèplica del vell, composta íntegrament per frases cèlebres d'admirats herois derrotats:

¹²⁹ Cito de Brossa (1983b: 116-121).

¹³⁰ En aquest aspecte podem entendre el títol de la peça: tot al·ludint a la condició feréstega, sentimentalment parlant, dels homes abans de la cotilla matrimonial, el presepi és l'estable en el qual es resguardaran en comunitat; a la vegada que Presèpius és el vell que rememora les derrotes prèvies al dogal de l'amor.

¹³¹ Trobem, en primer lloc, un home que per no renunciar al papalloneig, defensa l'engany com a mètode de convivència: «Hi ha malifetes que es disfressen. Jo faig l'elogi de les idees ben ordenades. Però ara em ve com l'anell al dit predicar la decència i dir que és convenient d'omplir-se la panxa amb tota mena d'herbes. O, si no, senyal que seria poc hàbil»; i com la vella confessa que la mentida és necessària per sobreviure: «Jo m'he fet molts tips de caminar, però ara, en aquesta edat, ja no puc esperar res de bo i haig de prendre el que em donen. Precisament busco algú que em faci massatges. Què vol dir això? Doncs que faig bé el paperot. Al camp de batalla no hi ha preguntes que valguin. Jo posaria multes als qui tenen la boca vermella. Per riure es prometen moltes coses».

¹³² El vell constata la conveniència de la conversió de la virtut: «Jo només saludo les persones que en són dignes; i en són dignes les qui em volen bé. [...] Però jo no em vull convertir en vigilant de ningú. Encara que de vegades la gent honorada també es devoren els uns als altres»; i la dona reconeix una debilitat pels diners que prostitueix la relació: «Tothom em fa esperar i sempre haig de fer la voluntat dels altres. Tinc la sospita que els diners em juguen una mala passada. És més: faré veure que no m'adono de res».

¹³³ Mentre que la vella lamenta que se sent invisible en el seu matrimoni amb Presèpius, l'home se'n riu del coneixement obcecat del vell: «Vatua l'home! Topa per tot arreu quan llegeix per instruir-se. Es migra per fer la seva cultura i xerrar com una persona instruïda. Quin ximple, d'adonar-se'n tan vell! Està ben fresc ¿i no té prou conegudes les coses per experiència? No fa més que barrar el pas a tothom amb la seva sordesa».

VELL (*per la porta esquerra*): Ah! «M'és suficient de copejar la terra perquè en surtin legions.» [Juli Cèsar] «El meu regne per un cavall.» [Ricard III] «Al meu pare, li dec el viure, però al meu mestre el viure bé.» [Alexandre el Gran] I aquesta: «Tot s'ha perdut menys l'honor.» [Francesc I de França] I aquesta altra de no sé quin rei: «Mirem de cara aquests guerrers: són sis mil i nosaltres som tres-cents: la partida és igual.» [Leònides] «La mort, però a les guerrilles.» [Napoleó Bonaparte] «Vosaltres podeu abandonar les motxilles perquè són vostres, però no pas aquesta bandera, perquè és de la pàtria.» [General Prim] «On posa els peus el meu cavall, no hi torna a créixer herba.» [Àtila, rei dels huns] Ah, sembla que senti enraonar les ruïnes! (*Se'n torna, tibat.*)

Plantejat aquest panorama, el segon quadre consisteix en l'aparició d'un cuiner que, amb un martell, pujarà al sostre de l'escenari «segur que el sol és un gong» i que, amb el cop de gong, apagarà els llums de l'escenari, donant a entendre així la derrota dels personatges que, com els herois abans citats, no han sobreviscut al combat lliurat; en aquest cas, doncs, la pèrdua de llibertats en esdevenir presos de les convencions matrimonials.

20. CLAR D'ESTELS¹³⁴

La primera escena d'aquesta peça transcorre en un bosc, espai de llibertat i expressió feréstega de l'ésser que permet ensenyar l'home sense disfressa, tal com és en la seva condició natural: un home i una dona han d'escollir el vestit que es posaran —Brossa ja ens adverteix de la condició negativa de la disfressa quan aquesta oculta la veritable naturalesa de l'home: «Quants d'enganys i mentides són possibles!»— per assistir a un ball, és a dir, a un acte social que encotilla el comportament i delimita les relacions que s'estableixen. Mentre que ell opta per un frac amb el qual «es reconeixerà que sóc jo», ella prefereix supeditar el comportament a les suggerències libidinoses i «els consells que em doni aquest. Anirà bé amb flors, fruits i arbres».

A continuació, després d'abaixar una cortina, el poeta presenta la figura de Cristòfor Colom del qual se serveix per reivindicar la terra i la llengua catalanes ja sigui menyspreant la gestió espanyola del país o bé projectant la pàtria des de l'humor, malgrat que la proposta d'actualitzar la figura del descobridor no deixa de ser encertada: «Si haig de dir la veritat confessaré que, tal com van les coses, m'agradaria ser

¹³⁴ Cito de Brossa (1983b: 122-125).

astronauta». Aquest monòleg no està, en cap cas, al marge de la continuïtat argumental de la peça —ja sabem que Brossa «no suele mostrar a la primera de cambio la munición que se esconde bajo sus piruetas sarcásticas» (BENACH 3-02-2008)— sinó que pren Colom com un exemple de la capacitat de maquillatge del poder socialment influent: «Imagineu de trobar-vos enmig d'un saló immens voltat de sis galeries grandioses que s'estenen fins a l'infinit, però que això és cosa de miralls. Ah! Quants de trucs no existeixen a base de miralls i fons negres!».

La darrera escena ens confirma fins a quin punt una col·lectivitat coartada anul·la la pròpia personalitat, que sols s'acciona davant d'elements de fira i joc, representacions del carnaval:¹³⁵ «Haig de donar gràcies a la serpentina que he trobat al peu d'un arbre... M'ha fet un bon servei; si no, encara no hauria sortit de casa». La noia, a cavall entre Alcía i Ventafocs, que ha seguit la serpentina s'amaga dins d'un rellotge per escoltar el parlament d'un jove —representació del relleu generacional que exigeix un canvi— que, amb una espelma a la mà, deixa en evidència la societat que procura d'ocultar la individualitat, la realitat i el coneixement de la veritat: «És una ximpleria, podent-ho passar bé, preferir estar a les fosques. [...] ¿I per què ha de ser tan llarga la part del dia compresa entre la posta i la sortida del sol?». D'aquesta manera fa sentit el títol de l'obra, que remet a l'esperança que irradia la llum en la foscuria, i el significat del qual s'escau amb el descobriment que es deriva de la fugida de l'*establishment* gràcies als elements màgics del joc infantil.

Ara bé, quan s'engeguen els llums, la noia surt del rellotge envellida i afirmant que «Tinc vergonya. Ja no hi vull ser». És prou explícit —almenys en el sentit de la peça aquí apuntat— el simbolisme d'aquesta aparició: és massa el temps que es necessita per trencar amb els pressupòsits de comportament social imperants i per això hom té vergonya de l'actitud de país incapaç de deslliurar-se dels «dèspotes que tiranitzen», com diu Colom. És llavors que el rellotge toca les dotze; com a la Ventafocs, tard o d'hora l'encanteri s'acabarà i caldrà decidir de debò, sense cap atzar màgic.

¹³⁵ «El carnaval esdevé una segona vida del poble, que temporalment penetra en el regne utòpic de la universalitat, de la llibertat, de la igualtat i de l'abundància. En front d'una societat industrial allunyada de les fonts primigènies i profundes de la vida humana, Brossa crearà un segon món, un món doble, un univers propi, amb la seva poesia» (GUERRERO 1999: 15).

21. *L'AVARIA*¹³⁶

De nou ens trobem amb una peça d'evident contingut civil que possibilita, com és habitual, la resolució del context repressor franquista d'una manera simbòlica alhora que explícita.

El gruix de l'obra s'estructura en dos monòlegs el primer dels quals es correspon amb un personatge burgès —fumador amb barret de copa acotat per Brossa com a senyor— que es lamenta de la dificultat que la natura imposa a l'hora d'urbanitzar una muntanya i que opta per travessar-la amb un túnel tot lloant la tecnologia que caracteritza l'automobilística.

La segona intervenció, Brossa la posa en boca d'un pagès, una figura eminentment popular que contrasta amb el burgès civilitzat, més encara en el marc bosquetà en què transcorre la peça, imatgeria que recorda els textos modernistes de Rusiñol o Mestres en els quals es valorava d'una manera negativa el progrés tecnològic. El poeta, però, aprofita aquest personatge d'arrel tradicional per exaltar el simbolisme corresponent al poder d'un estol d'ocells en l'entorn que li és propi; això és, fins a quin punt un col·lectiu d'éssers lliures és capaç de recuperar l'autogovern. El pagès, a més, rebla el clau respecte el menyspreu als poderosos, «persones espatllades» incapaces de «desprendre's d'un ocell engabiats» atès que «quan un home es troba al punt de dalt és ben capaç de tot. És clar que, ben mirat, no hem de fer res que l'honor de la persona no comporti».

Un cop entès aquest clam sentim com un avió s'estavella i, en una resplendor vermella —recordem que el roig implica sempre una acció amb conseqüències immediates—, apareix l'aviador lamentant com cada nit el vehicle s'avaría sense saber per què («Sembla que algú em tingui enveja») i, seguint amb la metàfora animal, s'identifica amb una àguila d'òbvies reminiscències franquistes que es veuen confirmades per l'actitud dictatorial que el personatge presenta en afirmar que «l'avaría serà reparada amb èxit, perquè jo sé que sóc indispensable per a tots i que prodigo a la terra el màxim nombre possible de beneficis. Jo sóc així: així és com tothom em coneix».

Si fins aquí la peça se'ns ha mostrat com una denúncia violenta de la situació tirànica patida per la societat, Brossa ens esperança amb l'aparició d'un vell que

¹³⁶ Cito de Brossa (1983b: 126-129).

demostra el poder de les paraules del pagès: «Ha caigut un avió! Estava segur que això passaria, perquè abans he sentit cantar un ocell dels que no solen cantar gaire». És evident, doncs, que el poeta convida l'espectador a fer sentir la seva veu ja que, quan hom es manifesta té una repercussió immediata, si més no, per a qui l'escolta.

22. DRAGOLÍ¹³⁷

Ens trobem, de nou, amb un fregolisme que analitza acuradament —probablement amb una profunditat insòlita en els altres textos— el món de la parella.

Amb un fons vermell, que com ja és habitual, presagia la presa d'alguna decisió d'immediates conseqüències, la primera escena està protagonitzada per un matrimoni i mostra el diàleg real que mantenen entre ells, real en tant que els personatges es respecten el torn de paraula —una particularitat obligada pel gènere del transformisme, és clar: només hi pot haver un dels dos a escena— i home i dona discuteixen sobre els anhels i la crueltat que impera en la seva convivència.

Tret d'algunes metàfores força comunes que no fan sinó conferir volada poètica al diàleg —la por de la tempestat, la necessitat de mantenir la finestra oberta a l'exterior—, el text és directe i explícit a l'hora d'expressar la desil·lusió que la convivència ha comportat a la relació d'una parella que ha establert com a rutinaris els comentaris despectius i deliberadament ofensius.¹³⁸

Aquesta peça excel·leix en la dissecció d'una relació acabada però sostinguda pel pes d'una tradició retrògrada que obliga a la convivència, donant peu així a una discussió abrindada d'una alçada psicològica que no té res a envejar, per exemple, a la parella protagonista d'*Escenes d'un matrimoni* (1973) d'Ingmar Bergman; una relació igualment agressiva però que, en un context nòrdic de llibertat com era la Suècia dels primers setanta hi és possible de discutir i reflexionar obertament sense arribar al cataclisme irrevocable.¹³⁹

¹³⁷ Cito de Brossa (1983b: 130-134).

¹³⁸ Per citar-ne només un parell: «DONA: [...] Pensa una cosa, Basili: una vegada no et vaig voler defraudar amb una negativa, però sàpigues que no suportó l'olor de l'aigua de colònia, i tu no et fas càrrec de res»; «HOME: [...] Les comoditats casolanes són una falsa protecció. Des de dalt d'una cadira es veu el mateix panorama que de baix estant. Així, doncs, no repeteixis les punxades, perquè, les teves cames, ja no les mira ningú».

¹³⁹ Remeto, per posar tan sols un exemple, a la tercera escena de l'esmentada pel·lícula, en la qual el matrimoni discuteix tranquil·lament arran de l'amant de Johan; aquest decideix abandonar la seva dona a qui li confessa que l'hermetisme perfecte de la relació en el qual s'han refugiat ha acabat per asfixiar-los.

La segona escena transcorre en un bosc —espai indomable, per a bé i per a mal, representació de la ferocitat profunda del matrimoni— en el qual un vell se sorprèn d'un artista que, abans de marxar carrer enllà, treu d'una cartera «dibuixos, barrets de copa, coloms, una dotzena d'ous, tres grans paelles, l'una plena de mongetes, l'altra d'aigua i l'altra de foc; una gàbia plena de canaris i un noieta de sis anys»; correlats objectuals d'allò que un home pot amagar encara que «el contingut ha de ser més petit que el continent». És en aquest sentit, penso, que hem d'entendre el títol de la peça, que ens remet al llibre de 1948 *Romancets del Dragolí* i que, com el mateix Brossa afirmava, «va ser escrit amb un gran afecte, amb una mena de nostàlgia per tot allò que en diuen “el subconscient de l'àvia” i que tots portem dins de dins» (COCA 1992: 39); és, doncs, un retorn a la cultura popular i a la pròpia identitat com a col·lectiu.

La imatge final del pierrot al qual li cau un roc que s'esmicola al seu costat obeeix al comentari oblic que la *commedia* proporciona al poeta sobre el significat de la peça —la fragmentació de la parella i, per tant, l'evidència d'haver de renunciar a l'amor per evitar qualsevol espant— i, a la vegada que «subverts the convention of the well-made play» (GEORGE 1995: 339), menysté l'expressió del realisme que, com hem vist en la primera escena, esdevé excessivament cruel a l'hora de mostrar la desagradable situació de la parella.

23. NOCTURN DELS SET GEPERUTS¹⁴⁰

Un nocturn és una peça musical d'estructura lliure i de lírica melodia —entenguem, doncs, tranquil·la. I talment una composició d'aquestes característiques, Brossa escriu un text agradable a base de quatre historietes independents en una primera escena que, per descomptat, tenen un fil conductor que desemboca en les tres escenes següents per

La situació està basada en l'adulteri del propi Bergman amb una periodista; una dona casada que, en un país nòrdic als anys cinquanta, podia desentendre's del marit i assumir que «todos los matrimonios, tarde o temprano, se vuelven aburridos y con un poco de vaselina se salva el coito» (BERGMAN 2015: 173).

Aquesta és, doncs la diferència respecte de les actituds que Brossa palesa: mentre aquí els matrimonis esdevenen un dogal socialment insuperable —per això la parella es maltracta i es fereix, perquè no pot separar-se malgrat els seus membres mantinguin vides absolutament dispars—, a Europa, les relacions funcionen perquè se sustenten en una sinceritat propiciada per una actitud social prou oberta davant l'amor entès com a rutina que permet una relació real, no imposada, entre els homes encara que l'estima s'esgoti.

¹⁴⁰ Cito de Brossa (1983b: 135-140).

bé que en aparença desconnectades de les narracions prèvies —heus aquí la llibertat de la composició.

Plantejada a nivell escènic com una peça senzilla que remet a la suggestió dels transformistes¹⁴¹ —que, com el Gran Gilbert, mai canviava d'*smoking*—,¹⁴² sí que demana de recursos escènics i capacitats físiques a l'intèrpret —durant la segona escena uns mobles pengen cap per avall i l'actor parla fent l'arbreforc.

Les narracions de la primera escena, protagonitzades per un pagès, un xicot, un mosqueter i un vell successivament, presenten en primer lloc el context habitual del personatge en qüestió i aleshores una situació extraordinària en la situació descrita. Les dues primeres («una pomera que, en lloc de pomes, feia préssecs» i un camp de futbol en el qual «la pilota amb què jugaven era quadrada») són estranyes per als personatges que se les troben —val a dir que Brossa confegeix atractiu al text del pagès mitjançant el vocabulari popular que el caracteritza i al del xicot amb les expressions humorístiques que empra per criticar des de la ironia el món del futbol professional—, mentre que les dues següents, els personatges les verbalitzen i esdevenen increïbles per als espectadors ateses les diferències que presenta la societat real en relació a la descrita pel mosqueter —que glossa la novel·la homònima de Dumas en la qual «anaven de dret als enemics, sense cap mania, tots quatre. Aquests sí que no se sortejaven pas els càrrecs»— i el vell —que capgira el funcionament bancari tot pensant «en la fortuna que tindria si d'ençà del primer any de la nostra era hagués col·locat deu cèntims en un banc a interès compost».

La sorpresa d'allò inversemblant, accentuat pel fet que tots els personatges són geperuts, té la seva culminació en les escenes següents, la primera de les quals ocorre en una habitació invertida en la qual l'intèrpret, capgirat i amb un barret de capellà al peu dret, afirma que «El seny és la sàvia captació mental que és penyora d'una justa percepció, apreciació, captinença i actuació». Malgrat l'absurditat de l'escena,¹⁴³ el

¹⁴¹ L'autor encapçala l'obra amb la següent nota: «L'actor, geperut i de frac, únicament es valdrà de la veu i el gest per a la construcció física dels personatges. Ni vestit ni màscara ni postís de cap mena. Externament només mudarà de barret».

¹⁴² «Vaig confessar al Gran Gilbert la meva admiració per Fregoli; em va replicar: “Ah, en Fregoli! No n'hi ha hagut cap més com ell!” I llavors em va dir que l'actuació d'aquella nit la dedicaria a mi i a en Fregoli. Va sortir amb tot de barrets i anava anunciant: “Transformación”, al mateix temps que es canviava el barret» (PERMANYER 1999: 132-133).

¹⁴³ «Absurd, doncs, pel trencament amb les imatges habituals i sorpresa permanent, pel fet de tenir sempre present el lector i fer-lo participar en l'acció proposada al poema, tot meravellant-lo contínuament» (BORDONS 1988: 128).

significat està estretament lligat a la manipulació exercida per l'església que convenç d'un comportament popular en favor de les seves piruetes.

Altre cop un text, per tant, sobre l'exercici del poder per part d'una institució com l'església, que determina allò correcte i apreciat. Les darreres escenes representen, en aquest sentit, la incapacitat de decisió i comunicació populars derivades del condicionament eclesiàstic escenificades respectivament per un personatge sense cap de classe inferior, el fill de la cuinera, i un paleta que treballarà «fins a tapiar l'escenari» amb maons.

24. *L'AS D'OROS*¹⁴⁴

Dedicat a la seva futura companya Pepa Llopis «en la festa de cap d'any, 1966», en subtitular-lo com a «Paròdia d'un conte de Conan Doyle», el mateix Brossa dona la clau d'interpretació d'aquest fregolisme; això és, l'homenatge a un personatge que ja apareixia com a element de discussió sobre la literatura com a font d'informació a l'obra *Al Canigó ja no hi ha àguiles*.

Recurrent a tota la imatgeria que envolta la figura de l'investigador, als personatges que comparteixen el 221B de Baker Street i als tòpics de comportament del detectiu, l'autor planteja, des del transformisme escènic, una de les narracions protagonitzades per Holmes.¹⁴⁵

Més enllà d'algun comentari amb lleugera repercussió en l'espectador, el text se centra en la descripció de l'actitud i el mètode d'investigació del detectiu i en com els personatges que l'envolten, malgrat l'èxit de les recerques, sempre en desconfien i estan obligats a confiar-hi: «No m'ho explica ni m'ho vol explicar. Però jo m'hi haig de conformar; és com si encara servís a l'Exèrcit durant la guerra de l'Afganistan», diu el doctor Watson.

La paròdia considero que prové del joc que s'estableix amb el ninot de cera que hi ha a escena constantment i que fins que l'intendent no apareix com a Holmes, l'espectador —i, tret de Billy el grum, també la resta de personatges— creu que és el vertader detectiu: «*Al fons, un sofà del qual ressurt el cap de Sherlock Holmes i el coll*

¹⁴⁴ Cito de Brossa (1983b: 141-149).

¹⁴⁵ Val a dir que la figura del detectiu és homenatjada recurrentment, sempre des de l'humor, al llarg de la creació brossiana; el més popular és el poema visual de 1989 intitulat *Sherlock Holmes* en el qual hi apareixen l'alfabet sense la primera lletra i una lupa que la cerca.

del batí. [...] M'interessa que certes persones creguin que jo sóc aquí quan precisament estic en un altre lloc». És llavors que observem que, malgrat el coneixement profund que tots els personatges tenen del detectiu, cap d'ells és capaç de distingir-lo del ninot.

25. *TRICUSPIS*¹⁴⁶

La poesia escènica brossiana neix de l'impuls de trobar una quarta dimensió a l'expansió lírica, una facultat eminentment moderna com és l'acció, el fet immediat que vehicula un missatge que apel·la al subconscient:

Jo sempre he cregut que l'ingredient bàsic del teatre, i per això m'agrada Frègoli [*sic*], no és la literatura, sinó el carnaval. En aquest sentit profund el teatre no morirà mai perquè la gent el porta ben endins i és tan vell com la humanitat. Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre. Vull dir que el teatre és un mitjà que treballa damunt la imaginació i la sensibilitat i no pas solament damunt l'intel·lecte. (COCA 1992: 50)

A tall de justificació a l'hora d'explorar aquest recurs, George ens recorda que «les figures de la *commedia dell'arte* són intercanviables i mal·leables, com ha ocorregut amb el gènere a partir del segle XVIII, sobretot a França, on s'han trencat les barreres entre diferents formes artístiques. Sobretot, la *commedia dell'arte* forma part d'un món parateatral ple de possibilitats renovadores» (2013: 306) atès que es tracta de «personatges que connecten amb una tradició dinàmica que té com a base la improvisació i que, per tant, ofereix representacions sempre diferents» (MARRUGAT 2009: 103). Val a dir que aquest aspecte Brossa el tingué ben present a l'hora de construir l'univers escènic que el caracteritza:

Els arquetipus de la *Commedia dell'Arte* a mi m'agraden molt perquè són molt humans, perfectes, llavors arriba un moment en què tu pots jugar... el Pierrot és el Pierrot, l'Arlequí és l'Arlequí i la Colombina... però arriba un moment en què pots fer una obra en què el rol del Pierrot el faci l'Arlequí, no? Com si fos oberta, no és allò de dir —no, no, el Pierrot ha de ser sempre un desgraciat, no. Hi ha moments que és com la vida. (PLANAS 2002: 82)

¹⁴⁶ Cito de Brossa (1983b: 150-151).

Aquesta concepció ens porta, de nou, a l'espectacularitat del teatre i al dinamisme que tan bé caracteritza Fregoli: «l'efecte sorpresa, la rapidesa i el caràcter insòlit d'aquell espectacle» (PERMANYER 1999: 106). I, en aquest sentit, el fregolisme que ens ocupa n'és paradigmàtic.¹⁴⁷

La peça, l'única del recull sense text,¹⁴⁸ ens presenta, de nou, una situació derivada del triangle arquetípic de la *commedia*; en aquest cas, l'estira i arronsa que protagonitzen Arlequí i Pierrot que tiben d'una corda que travessa l'escena i que metaforitza, amb el joc d'estirar la corda, el combat sentimental d'una parella de pretendents de Colombina, en aquest cas, la burladora del triangle amorós (GEORGE 2013: 301).

Planas la considera una peça summament representativa del volum, atès que «evidencia el grau d'assoliment de les possibilitats dramàtiques que li són pròpies» (2002: 193)¹⁴⁹ i la defineix com a perfecta des del punt de vista de l'ús instrumental del gènere basat en el moviment que Brossa defensà com a concepte clau de la modernitat:

No hem d'oblidar que som en el segle XX i que el classicisme no vol dir momificar conceptes i perpetuar ruïnes: cada època té el seu propi classicisme. Però ara, ¿què ha de fer un poeta del seu temps? [...] No oblidis que l'art possible es pot tornar acadèmic, com un partit polític, burocràtic. Sorgeixen nous mitjans de comunicació. D'altra banda, un poema és una idea tant si s'expressa amb uns mots com sense. (COCA 1992: 51)

26. LA XAUXA NEGRA¹⁵⁰

El 1948, a *Romancets del Dragolí*, Brossa va descriure Xauxa, un país ideal —en tant que lliure de càstig, repressió i engany, amb el *carroussel* com a símbol preeminent— al qual tots podien emular si els ciutadans es decidien a lluitar. *La xauxa negra* ens presenta, doncs, un país ideal, sí, però no per als ciutadans, sinó per a aquells

¹⁴⁷ «O sigui, amb la possibilitat de crear una acció dramàtica essencialment popular i no literària, el model de la qual seria el carnaval. En la seva poesia, aquesta predilecció pels espectacles populars s'expressa molt sovint en termes literals, mitjançant figures tradicionals de la *commedia dell'arte* (Pierrot, Arlequí, Colombina) o les al·lusions a la maquinària escènica (teló, bastidors, decoració)» (TERRY 1977: 27-28).

¹⁴⁸ No ho he esmentat fins ara per ésser evident: el gènere del transformisme és deutor del monòleg en tant que únicament apareix un actor a l'escenari, per això cada fregolisme és compost d'una sèrie d'intervencions en forma de monòleg, si bé Brossa juga amb el diàleg en off o respectant el dret a rèplica clàssic. Aquesta peça, per tant, és un punt culminant en l'exploració formal del gènere.

¹⁴⁹ Planas parla en termes d'execució tècnica i maquinària teatral; una escenificació de la qual el meu treball no se n'ocupa, atès que la valoració dels textos obeeix a una perspectiva literària.

¹⁵⁰ Cito de Brossa (1983b: 152-160).

mandataris totalitaris injustos amb els civils quan aquests es comporten al marge de la llei arbitrària establerta.

Amb la presència de Júpiter a tall de pròleg,¹⁵¹ la primera part de l'únic acte que conforma aquest fregolisme se centra en els efectes que la fe, la creença injustificada en alguna cosa d'existència no demostrada —Déu,¹⁵² l'amor,¹⁵³ el Pare Noel,¹⁵⁴ el destí,¹⁵⁵ l'atzar—,¹⁵⁶ produeix en l'existència dels homes.

Prometeu, rival de Júpiter per oferir eines i coneixement als homes,¹⁵⁷ apareix per constatar com el déu no ha compensat el càstig rebut i als homes no els importa estar fixats en una tirania:

On para l'eterna equitat? Els homes en joc em deveu la llum mateixa. I, per ara, cap llamp no tomba l'àguila que m'amença. [...] Arts i recursos vénen de mi. Per això Júpiter me l'ha sabuda fer pagar i em tracta com un enemic. [...] El temor de Déu té un paper molt important en la idea de justícia divina. ¿I per què no us heu de poder prendre malament això del temor i atribuir-ho a una venjança celest?

En el mateix sentit es correspon la presència d'un mag que, encara que un tramoista pagat per l'empresari tracti d'evitar-ne l'aparició, recorda la importància de l'estol d'ocells, de la força que té l'home en el seu conjunt, si bé aquests són incapaços

¹⁵¹ Una rèplica en la qual, amb la bola del món a la mà, després d'idear l'home lliure, el déu se'ns presenta com un dictador gelós del seu poder i per això es decanta per crear uns homes «febles i jo sol els determinaré els privilegis. Així regnaré més que per sempre. Ai del qui violi el meu ordenament! Jo, Júpiter, Déu suprem, domino tot el que dic».

¹⁵² Vist per una monja penitent satisfeta amb els càstigs preceptius d'una església «en quaresma contínua» perquè «Mossèn Lluçia diu que el plaer porta al càstig i l'obligació a la corona».

¹⁵³ Un adroguer que menysprea el matrimoni però al qual s'adscriurà per amor i fe en la individualitat de la seva enamorada: «Les dones, en lloc d'escurçar-se les faldilles, s'haurien d'escurçar la llengua. I quants matrimonis contrapuntats! No sé pas per a què serveix la caixa del cervell. I això que jo també estic enamorat. Sí, d'ençà de l'últim estiu. Però, vaja, em sembla que la Bismila és diferent de totes les altres».

¹⁵⁴ En aquest cas és el mateix Pare Noel que constata com la tradició que representa, en un context militaritzat, ha bandejat la il·lusió en favor dels capricis atesos els conceptes amb els quals s'educa la canalla: «Els petits tenen massa seny i els grans en tenen massa poc. Tothom anuncia que jo he arribat, però el que em cou és haver d'aguantar tantes injustícies sense revelar-ne cap. La il·lusió que desperto es torna el meu pitjor enemic. [...] Em fan servir de ninot i ja no em prenen per testimoni de res».

¹⁵⁵ En tant que realització personal demostrada amb un bomber que únicament exerceix els dijous perquè «només els dijous em contaven rondalles vora el foc». El context d'opressió condiona el desig en funció del paper en la societat: «Per damunt d'ela fantasia hi ha l'obligació, i aquesta obligació m'impulsa a donar-me al treball i a sortir-me'n airós»; i únicament els dies lliures hom pot ésser qui realment desitja: «Un dia a la setmana no em poden privar que faci el que vulgui».

¹⁵⁶ Exemplificat en una vella que creu haver guanyat a la loteria fins que descobreix que els diaris s'han equivocat i, com a conseqüència de la manipulació d'un poder públic, «jo ja no sóc la mateixa Aniseta de sempre. Ai! I pensar que amb diners hauria pogut fer cantar els capellans!».

¹⁵⁷ Un dels personatges heroics admirats pel poeta que ja fou objecte poètic a «Nou Prometeu o tots els ídols solen ésser un tros de fusta», a *Fogall de sonets* (1943/48), un poema en el qual es mostra la devoció de la societat envers aparences mancades de fonament.

de prendre decisions per canviar el rumb de la societat: «Quantes possibilitats que anuncien! [...] El vol d'aquests ocells determina el mateix ordenament que abans de comptar». L'entrada de l'empleat del servei de neteja de clavegueres confirma la necessitat del canvi apuntat pels personatges anteriors i justifica la purga necessària d'una ciutat «edificada damunt una zona de mines», civilitzacions que «són tan plenes de rates, que per moltes que en mati sempre en queden».

I com a exemple d'aquesta societat corrupta, Brossa fa entrar un jutge i un general que, executant unes lleis polítiques basades en interessos econòmics («La justícia és necessària per a la conservació dels principis econòmics, perquè la seva perfecció està proporcionada a la condició social»), tenen impunitat a l'hora de prendre represàlies contra tots aquells actes que, considerats desobediència del règim, destaquen la individualitat en un sistema regular.

Per evidenciar els extrems de violència del totalitarisme, Brossa posa en escena l'afusellament d'un pierrot, la figura inofensiva i més sensible de la *commedia* que, com bé ha apuntat London, després de cridar «Visca Catalunya!», quan «cau mort sota el soroll d'una descàrrega de fuselleria, ens converteix en testimonis d'una tradició popular, revivificada nacionalment i negada per una força molt precisa que no pot suportar la seva llibertat» (2010: 87).

27. *ELS OCELLS*¹⁵⁸

Brossa parteix en aquest cas de la comèdia d'Aristòfanes del mateix títol que el fregolisme, servint-se de personatges tipificats d'una baralla de cartes —un as, una sota, un cavall i un rei—,¹⁵⁹ per glossar l'argument d'un clàssic grec que per ell mateix ja denuncia la democràcia radical i les servituds de l'home en qualsevol societat:

Al país dels ocells, hi arriba gent de tota mena. [...] Un inspector d'hisenda i un venedor de decrets també intenten de treure'n profit, fer-se una reputació, etc. Però tots aquests són expulsats a cops de pal en càstig de les odioses impertinències amb què amenacen les relacions entre els ocells.

¹⁵⁸ Cito de Brossa (1983b: 161-166).

¹⁵⁹ Recordem que l'expressió castellana *Sota, Caballo y Rey* es refereix a l'automatisme, a la mecànica establerta que només cal seguir sense qüestionar; i que, per tant, s'adiu amb el tipus de redacció que ens ocupa, així com amb el cicle col·lectiu impossible de trencar que Brossa analitza.

Emfasitzant i ironitzant sobre la trama original, Brossa satiritza sobre el concepte de modernitat en una societat aparentment lliure i palesa d'aquesta manera la naturalesa manipuladora de l'ésser que —i aquí hi ha la denúncia— sembla necessitar inevitablement diners i govern per regir-se i superar el flux temporal.¹⁶⁰

És així com podem entendre la presència final del transformista fent un joc de prestidigitació amb unes cartes que, si fins ara se sentien com a personatges individuals i lliures, resulten ser «bons esclaus», fàcils de fer anar i de dir allò que interessa al manipulador —que no deixa de ser una virtut, vist des de la perspectiva de la creació, del material de bases clàssic per al poeta que hi treballa; justament és per això que «el llenguatge d'Aristòfanes té una màgica indescriptible».

28. RIFADA AL BALNEARI DE CANOPUS¹⁶¹

El títol d'aquest fregolisme és prou evident pel que fa a les intencions de l'autor; ens trobem amb un sàinet protagonitzat, com Brossa mateix apuntarà al final de l'obra, per una cambrera anomenada Venus —salta a la vista la ironia de la deessa de l'amor en un context monacal—, una dona treballadora que «és una noia de les de pitjor mena. I que es decideix ben de pressa. Embarca l'home que té al seu costat», envoltada de capellans, ministres de l'estafa eclesiàstica que representa l'Opus.

Els capellans —molt distints i caracteritzats; recordem la dificultat interpretativa d'encarnar cinc personatges que vesteixen sotana— es mouen entre la lectura atenta del breuari, les sentències de to profètic i moral i la incomoditat de compartir espai amb altres eclesiàstics d'interessos diferents si bé tots focalitzats en l'engany de la religió i la fe, que, com tots els negocis, es mou per diners —representat aquí pel ricàs que fa cara de jueu.

En boca dels capellans, el Brossa més profà blasfema, menysprea la llibertat d'expressió, dóna preeminència als rics, reconeix la impossibilitat del coneixement — que dit per un capellà és d'una ironia accentuada— i desmereix tant l'actitud de

¹⁶⁰ «CAVALL: [...] Quina tossuderia té la gent de dir coses injustes! Així que toquen una mica de diners sembla talment que es tornin bojós i no hi ha caràcter que es mostri admirable, per admirable que sigui»; o bé «SOTA: [...] I quantes menes d'ocells que hi ha! A mi m'agraden els galls. Vejам si en trobo algun que m'alliberi dels maldecaps».

¹⁶¹ Cito de Brossa (1983b: 167-175).

l'església¹⁶² com la creença en Déu des de l'escenificació d'una mentida.¹⁶³ Com bé remarca Marrugat a la lectura de *El saltamartí* (1962), Brossa intertextualitza «en boca d'un capellà, ministre del tercer poder obsolet que espera la seva fi» (2009: 259) el sentit de la roca de les valquíries wagnerianes, «representant física d'aquest ordre en crisi»: «El món, com en *El capvespre dels déus*, espera un nou ordre sorgit de la fi definitiva dels vells poders, déus i valquíries en la tetralogia de Wagner, burgesia i feixisme en la realitat històrica contemporània de Brossa transposada a les seves obres».

En contrast amb la manipulació de l'església, que justifica les seves accions en les sagrades escriptures, Venus, representant del poble, ofereix una reinterpretació de la paràbola bíblica del xai perdut per donar a entendre la importància de la comunitat ja que «un ramat de bens és una bellesa, però també és una força. Els cotxes han de frenar i esperar que passi. Comprenc que els homes són uns perversos. I quan es fan vells es tornen calbs i tot; ve-t'ho aquí. I que, als ramats no els fa cap efecte el soroll de la botzina».

Venus és també testimoni del transvestisme dels capellans, un recurs escènic i humorístic per mostrar les cares que l'església pot adoptar en societat, totes elles estretament properes al poder:

Ridículs em semblen, tan ben endreçats. (*Somriu.*) Hauria de callar. Un dia em vaig posar a seguir-los perquè no diuen mai on van. «No t'ocupis del que no t'importa», em diuen. Ja seria morta, pobra de mi, si em sentien! A la ciutat, l'un es fica en un banc i passa a seure al despatx del director; l'altre se'n va a matar coloms amb una carrabina; i l'altre entafora flascons al palau de justícia.

Tornant, doncs, a la rifada del títol: el text actua com a burla d'un món eclesiàstic que encara tenia —als anys seixanta— un poder impropri amb el qual se sortegen el control de la societat, correlat escènicament en els intents de partir-se la cambrera, mentre es rifen dels homes fent-los creure en l'esperança divina.

¹⁶² «Som-hi! Cada ovella al seu corral i nosaltres al de totes. Donar i demanar. Cop i recop. La comèdia ha de ser ben representada i, de cara a la meua consciència, me n'haig de considerar digne. Cal obeir els manaments, així en públic com en privat. M'alegra tant de dominar-ne!».

¹⁶³ «De què m'haig de guardar? No ignoro que la il·lusió s'obté per mitjà d'una placa de vidre que fa de mirall i que és tan polida que no es nota en el fons negre de l'escenari. També fan servir els miralls en el teatre de comèdia per a completar els recursos de la tramoia quan cal fer aparicions que semblin sobrenaturals. Només requereix el recurs d'un sol mirall situat en un cert angle respecte a la persona que oficia d'espectre i que està situada fora de l'escenari, no cal dir-ho».

29. PIM-PAM-PUM O LA PIRÀMIDE DE POMES¹⁶⁴

El títol d'aquest fregolisme té una doble vessant: en primer lloc l'associació immediata amb l'onomatopeia que caracteritza un seguit de cops i, per tant, ja ens dóna a entendre que el contingut de la peça serà d'objectiu civil;¹⁶⁵ la segona part remet al component pecaminós d'allò que és prohibit i revelador en tant que inconegut i, per tant, no deixa de ser un epítet que descriu la societat del moment, la qual es basteix amb un conjunt d'elements que el poder no permet.

Brossa repassa, en aquest fregolisme amanit de personatges que evidencien la intel·ligència d'un sector obrer de la societat que «puc ser pobre, però no pas ximple» i d'uns ancians que s'adonen que «tothom mana i ningú no governa», un seguit de recursos que aquells que ostenten el poder utilitzen per impedir d'acostar la realitat a la gent del poble, com pot ser el conjunt de premsa diària que «tot ho empastifen. Parlen clar del que passa a Bagdad, però no diuen res de la tirania que arrosseguem tants anys. Vull dir que tenen por de la fermesa del cop que puguin rebre».

La joventut apareix com un sector manipulable, titella d'aquells que estan per damunt seu («Només cal estirar un cordill perquè saludin») en bona mesura atès que el problema prové de l'ensenyament: «El mal ja es crea a les escoles perquè no ensenyen com cal. Tots els fanatismes resulten perillosos per més limitats que siguin. Els homes hauríem de ser més conscients que no som o aviat ens deixaran fets una llàstima».

Brossa colpeja també aquí contra la literatura, concretament, contra les novel·les que plantegen la perfecció matrimonial, sense revelar l'autèntica naturalesa rutinària després del casament: «Només estan al corrent dels embolics de les novel·les. I que les ensarronin així, tan a la declarada! Només pensen en joies, vestits i viatges. I a anar a ballar en alguna banda. Després es casen i saquegen el marit d'amagat».

I el quiosquer protagonista, conscient dels enganys que pateix la societat, se sent «d'un altre planeta» envoltat de «tantes revistetes amb sucre» que no fan sinó temptar aquells que, subjugats a la dictadura, tracten d'escapar-se d'un món embrutat i corrupte, com explícitament constaten els empleats de la brigada de neteja.

¹⁶⁴ Publicat per primer cop amb traducció d'Alain Arias-Misson a la revista *L'VII*, setembre de 1968. Cito de Brossa (1983b: 176-181).

¹⁶⁵ És pertinent de fer referència a una peça amb el mateix títol, *Pim-pam-pum*, inclosa en el recull immediatament posterior al que ens ocupa, *Strip-tease i teatre irregular* (1966/67) en la qual el poeta dispara contra la prostitució de la burgesia, la radicalització de l'església i la pedanteria militar.

30. RAPSÒDIA DE MUSIC-HALL¹⁶⁶

El darrera obra del volum no és pròpiament un fregolisme, sinó un espectacle de varietats en la seva totalitat compost per dotze números que combinen un seguit de disciplines entre les quals hi ha, és clar, el transformisme. Val a dir que la peça no deixa d'estar plantejada perquè un únic intèrpret executi els números; és en aquest sentit que podem vincular-la a *El gran Fracaroli*, un text que ja hem esmentat amb anterioritat que compendiava un seguit d'escenes multidisciplinars però que el mateix Brossa considerava una simple constatació d'exhibicionisme.¹⁶⁷ La pregunta que hem de respondre és, doncs, per què Brossa torna a compondre un espectacle com la suma de varietats anys després? Què aporta, respecte del *Fracaroli*, *Rapsòdia de music-hall*?

Ideat en un únic acte annexat entre escenes per una música contínua, el poeta se serveix de les disciplines que conformen les varietats per homenatjar un gènere tot reivindicant-ne la utilitat a l'hora d'establir un vincle comunicatiu amb l'espectador que ja s'inicia en la primera escena que consisteix en el recitat d'uns versos per part de la Mona Miquela —paròdia del popular Anís del Mono— que són «la prova evident que Cuba ha passat a formar part dels espais mítics de la poesia brossiana com a germana de Catalunya i com a espai on es mouen els seus personatges alliberats per l'amor i, doncs, en combat» (MARRUGAT 2009: 226-227).

A continuació apareixen el Professor Bugibus i el seu ajudant per realitzar una sessió d'il·lusionisme mentre manifesta verbalment la doble vessant de la justícia —útil per a uns, envejada pels altres—; observem aquí com el poeta se serveix d'un gènere d'entreteniment com és la màgia per donar visibilitat a una qüestió social, operació que repetirà en la tercera escena, en la qual Gaspareta cantarà un cuplet sobre el maltractament i la inconstància matrimonial.

Acte seguit apareix un transformista, el Gran Onofre per donar pas al monòleg de transformació *Repudai*, en el qual Brossa se serveix d'una parella d'empleats de funicular (el vell a l'estació de baix, el jove a la de dalt) per denunciar la conducta material i, fins i tot, sexual d'una societat cíclica a nivell generacional¹⁶⁸ i adquisitiu,¹⁶⁹

¹⁶⁶ Cito de Brossa (1983b: 182-199).

¹⁶⁷ És pertinent d'assenyalar que ambdues peces responen a l'esperit d'espectacle amb el qual Fregoli girava per Europa. Vegeu p. 16 del present treball.

¹⁶⁸ El vell, de jove, havia estat empleat a l'estació de dalt i ara reconeix que «la gent puja molt il·lusionada i després baixa molt desenganyada. I és que, d'ombres, en pengem de moltes menes. Ja ho crec, que sí! És la sal la cosa que conserva el mar. Quan era a dalt, jo tampoc no em creia que els vestits fossin tan inútils».

cercle la conseqüència del qual —que veiem com a correlat d'una relació amorosa en termes napoleònics— no és altra que «tots els fills bords reneguen de la pàtria».

Les següents escenes obeeixen a la revisitació brossiana de gèneres tradicionalment encotillats per una execució clàssica: el circ,¹⁷⁰ el ballet¹⁷¹ i l'òpera.¹⁷² Tres números no convencionals amb l'humor com a prioritat per menystenir el públic representant, això és, la burgesia. La frase de Poldini, «io non so che cosa viene prima, se l'uovo o la gallina», pot remetre'ns a pensar si va existir abans el gènere o bé el públic per al qual l'art ha estat adaptat.

Seguidament, amb una escena de ventrilòquia, el poeta palesa la manipulació i dependència que el poder genera envers el poble, representats pel cap de l'egipci — simbòlic, és clar, d'una societat a mercè dels mandataris— que afirma que «no sóc mort: només dormo» per donar pas a un dels quadres de significat més hermètic de tot el volum: una pantomima en la qual Orió, de pierrot de circ, apareix en un fons inversament constel·lat per les tres primeres lletres de l'alfabet, és a dir cortina blanca i inscripció en negre, i un cop a sota de cada una realitza accions diferents.¹⁷³

Colombina és la següent a entrar en escena: el seu número consisteix en un *strip-tease* extrem, fins al punt de despullar-se de la pròpia pell i aparèixer en escena «convertida en un esquelet». George el vincula amb els comentaris sobre vestuari de la Colombina de *El viatge* i, nivell de gènere, conclou que «en realitat l' striptease és una mena de *fregolisme*, amb suggeriments de música (rapsòdia) i del *music-hall*, i no és més fructífer intentar de discernir una diferència palpable entre aquestes quatre formes que entre Pierrot i Arlequí» (2013: 299).

Després de palesar les implicacions existencials de l'esmentat despullament, entra a escena el bomber Faustí en boca del qual Brossa hi manifesta, irònicament, una predilecció pels petards, que el poeta pren aquí com a elements reveladors del jou civil

¹⁶⁹ La bruixa que travessa els núvols constata que als homes «només els capfiquen els interessos materials i les cabòries dels negocis i dels jocs».

¹⁷⁰ Veurem que el tipificat número del gos ensinistrat és aquí representat per un únic august que, amb una actitud burleta pròpia d'Arlequí, farà en primer lloc de domador i, seguidament, de gos.

¹⁷¹ Habituat al ballet clàssic de vestuari codificat, aquest cop *La dansa del foc* la ballarà Saturna oferint la visió d'una monja gens casta; és fàcil evidenciar així una crítica a l'església.

¹⁷² Poldini, el gran divo, és el personatge amb el qual Brossa denuncia el cartó que envolta l'espectacle operístic, la disfressa i manca de veritat de composicions emperrucades absolutament intercanviables: el cantant anuncia la romança de *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini) però canta la pucciniana «Che gelida manina» de *La Bohème*.

¹⁷³ Si tenim present que Orió és una constel·lació resoldrem el quadre a nivell estètic; haurem d'observar, però, el significat mitològic del personatge per esbrinar que, potser, allò que Brossa ens transmet és l'aprenentatge —recordem les implicacions de coneixement que es deriven de l'abecedari— que el caçador ha de fer per tal de poder vèncer l'escorpí amb el qual s'haurà d'enfrontar; hi podem veure, per tant, de nou, una implicació social que poua, aquest cop, en l'astrologia.

sota el qual el poder tracta d'inutilitzar el pensament dels homes.¹⁷⁴ En aquest sentit, podem afirmar com London que «no es tracta de perdre's en la ficció del metateatre, ja que la cultura popular constitueix una ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble» (2010: 87).

La darrera escena és un altre monòleg, aquest cop protagonitzat per Barsebuc, la mà que, en un cartell, donava entrada a cada número de l'obra. La seva intervenció és una reivindicació de la denúncia civil que ofereix un gènere com el *music-hall*, possibilitant la sàtira sense repercussions negatives atesa la seva perspectiva humorística i paròdica; una possibilitat de comunicació que Brossa ha explorat a bastament adoptant «una determinada posició crítica davant la situació sociopolítica del país o envers la situació artística; una posició des de la qual assistim a la paròdia dels representants dels diferents àmbits que són objecte del seu judici» (PLANAS 2002: 195):

El music-hall és com un artista senzill que no hagi après mai res de nou i que no tingui altra cosa que ganes de viure. Gràcies, espectadors: veig que tots porteu una galleda per a apagar el foc, però tanmateix alguna vegada teniu ganes de distreure-us dels vicis. Digueu-me: ¿qui no s'engresca alguna vegada? Un molí de vent és una torre de fusta amb ales vermelles. Fins ara ha durat la festa, i jo, Barsebuc, he complert amb la meva obligació. Ningú no us ha parlat en llatí i la barca ha arribat a port. Jo espero que aquest quadre de music-hall us haurà distret una estona amb les seves disfresses. Moltes gràcies d'haver assistit! Perdoneu si he intentat de ficar una mica d'ànima en aquest cos. Jo no sé fer res sense apassionar-me. Tinc la certesa que no us heu quedat pas al balcó.

És, justament, aquesta pinzellada d'ànima, de contingut de revolta el que homenatja el gènere tot revivificant-lo i el que diferencia aquesta obra de *El gran Fracaroli*; si allà l'exhibició era deguda a l'impuls d'oferir una quarta dimensió als recursos i la imatgeria surrealista, aquest cop, ha estat la necessitat civil allò que ha generat la creació.¹⁷⁵

¹⁷⁴ «Que el bosc no es disfressi de jardí i que el que bevem passi sempre avall. (*Li esclata el cigarret.*) Vaja! Aquell sòmines amb cap de cera m'ha volgut encendre el cervell!».

¹⁷⁵ «L'única constant de la vida és el canvi constant i, per tant, un art que respongui a la vida l'ha d'incloure, tal com passa en el teatre de varietats. De fet, en aquesta concepció de a vida i l'art podem considerar Brossa un hereu directe del futurisme que, partint de la idea del canvi constant com a única permanent del món, fou el primer moviment de l'alta cultura a reivindicar el teatre de varietats» (MARRUGAT 2009: 93-94).

CONCLUSIONS

Al llarg de les lectures proposades, hem pogut observar detalladament de quina manera Brossa se serveix del transformisme, una disciplina escènica pròpia del *music-hall* —o varietats, en la seva adaptació local— que ell passa a anomenar fregolisme en honor al transformista italià Leopoldo Fregoli,¹⁷⁶ per explorar els límits de la creació teatral; és a dir, per al poeta, el treball que representa *Fregolisme o monòlegs de transformació* és un pas més cap a la recerca de l'essencialitat poètica a tots els nivells, tant lingüística com visual.¹⁷⁷

No ens ha de sorprendre, doncs, que la següent aventura escènica del poeta sigui un recull d'*strip-tease*,¹⁷⁸ naturalment molt influït per la metamorfosi de l'actor,¹⁷⁹ que aquest cop es transformarà en escena per mostrar-se en la seva màxima transparència.¹⁸⁰ Altre cop un gènere cinètic al marge del teatre narratiu que, com el transformisme,¹⁸¹ ofereix una coartada formal que permet una absoluta llibertat temàtica; una nova clau de volta, per tant, respecte del concepte dinàmic imperant a la poesia escènica:

«El dinamisme i el ritme que mantenia Fregoli en escena van comprendre Joan Brossa i van incentivar el seu desig d'incorporar el moviment a la seva poesia, que, amb el nom de poesia escènica, es va convertir en un text que es movia. Va ser, per tant, la recerca d'una solució diferent de les que presenta el teatre habitual el que va facilitar la unió entre dues persones, no en el temps, però sí en la manera de concebre l'espectacle teatral». (VALLÈS 2001a: 213)

¹⁷⁶ La figura que encarna, a més de la visió del món brossiana, «la multiplicitat de l'individu i de la realitat, contraposades a la idea d'unicitat que ens en fem» (MARRUGAT 2009: 95).

¹⁷⁷ Marrugat insisteix en que els textos derivats del període 1965-1966 són el punt més dolç de l'evolució brossiana «en què la poesia essencialista es barreja amb la visual, el llenguatge poètic, la màgia, el cinema, el teatre i la denúncia social, sempre des de la visió del món, la llengua i la literatura més pròpiament brossianes» (2009: 192).

¹⁷⁸ Volum amb el qual Brossa explorarà «a fons aquest mitjà d'expressió que caracteritza la nostra època» (BROSSA 1983b: 202) per «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» (VALLVERDÚ 1996: 93).

¹⁷⁹ Un intèrpret deutor del geni interpretatiu de Fregoli, explícit en números com *Strip-tease 1900 (Escena de transformació)* o *La bella italiana*, en el qual un actor llegeix opinions de premsa sobre el transformista.

¹⁸⁰ «Podría decirse que lo que Brossa pone en escena no es una acción convencional sino un *sistema de sustracciones [sic]* mediante el cual amputa aquellos elementos que representan el poder del teatro en tanto tal, en tanto forma estabilizada en profunda connivencia con los sistemas vigentes de poder» (TAHAN 2006: 10).

¹⁸¹ «En realitat per a Joan Brossa es tracta d'una nova modalitat de transformisme en la qual l'acte mateix de la transformació és efectuat a la vista de l'espectador» (FÀBREGAS 1973b: 39).

D'aquí se'n deriva l'obsessió pel moviment en la creació brossiana i l'ús reiterat de llenguatges eminentment visuals que amb «una successió —no narrativa— de moments espectaculars [...] busquen sorprendre i meravellar el públic» (MINGUET 2003: 190). Ara bé, Brossa s'ha vist obligat a rebaixar l'exigència tècnica dels intèrprets dels seus espectacles per la manca d'intèrprets virtuoses en les disciplines proposades. Cal sumar, a més a més, que la dificultat per als actors, en els monòlegs de transformació, es troba en les fronteres del personatge dramàtic:

Unes fronteres heretades de cada un dels seus factors constitutius: quan l'home deixa d'interpretar assassina sense apel·lació el personatge; i quan el paper s'acaba, un segon més enllà de la darrera rèplica, o del mot llatí *exeunt*, que tan sovint trobem en el teatre clàssic, el personatge desapareix. (FÀBREGAS 1995: 90)

És, més que mai, una interpretació segmentada que necessita d'una «continuitat simulada» a base d'accions que en cap cas impedeix Brossa de dotar un gènere fins ara d'entreteniment d'una densitat conceptual important¹⁸² basada en la natura atàvica de la comunitat concreta, un comportament primigeni que es veu modificat pels diferents poders repressors que condicionen la successió de fet que caracteritzen l'home.¹⁸³

Talment una *suite*, els monòlegs de transformació escrits per Brossa estan dotats de continuïtat entre ells¹⁸⁴ —són, és clar, variacions sobre uns temes comuns—¹⁸⁵ i, a la vegada, són seqüències de la transversalitat que caracteritza l'obra brossiana¹⁸⁶ i que tenen la seva font en «el món cultural preferit dels seus orígens, el del transformisme i

¹⁸² «La incorporació de l'avantguardisme a una temàtica connexa amb la realitat no hi és cap contradicció de termes» (GIMFERRER 1972: 78).

¹⁸³ No és gratuïta, en aquest sentit, la gran quantitat de metàfores climàtiques, especialment núvols i tempestats, que planen amb vida pròpia damunt dels monòlegs i que tenen una incidència directa, sobretot, en el cosmos de la parella, l'entitat més tocada per un context d'opressió.

¹⁸⁴ «Sempre he treballat les coses fins al màxim, però quan he acabat una obra, quan he cregut que havia arribat on havia d'arribar, l'he abandonada. [...] L'he guardada en un calaix i n'he començada una altra, que era conseqüència de l'anterior» (COCA 1992: 136).

¹⁸⁵ «La crítica oberta al capitalisme i a l'església, la sàtira antiburguesa, la denúncia del treball alienador i de la pobresa, el rebuig de la desesperança de la generació anterior, els conflictes afectius que tots condicionaments comporten a la parella, etc. Tot això en unes obres cada vegada més decantades vers el teatre d'acció, i en les quals el poeta introdueix nombroses formes escèniques d'origen popular (varietats, circ, ombres xineses, prestidigitació...) a fi que el públic —com ell mateix— s'hi trobi identificat» (PLANAS 2002: 164).

¹⁸⁶ «Joan Brossa afegeix al transformisme alguns elements que provenen de la tradició i de les convencions del teatre literari, amb l'objectiu d'equilibrar i reajustar el gènere a la seva mida i al seu temps, per potenciar la seva capacitat de vehicular una sèrie de continguts que, com a individu i com a poeta, des de sempre ha entès irrenunciables, i per a l'expressió dels quals busca i troba en el transformisme una nova forma que li permet d'incorporar les especificitats del seu llenguatge escènic sense bandejar, si més no del tot, el vocabulari i la sintaxi resultants de les experiències anteriors que havia constatat adients a les mateixes intencions» (PLANAS 2002: 181).

la prestidigitació, de les bambalines [*sic*] i l'*atrezzo*, li forní des del començament el vocabulari i la sintaxi que l'havien de conduir a les formes paradigmàtiques que s'encarnaven en les concrecions verbals de la seva poesia» (CIRICI-PELLICER 1972: 90).

De la mateixa manera, quant a manipulació i dels caràcters tradicionals de la *Commedia dell'Arte*, Brossa es posiciona al nivell de l'italià Eduardo de Filippo: si bé tots dos beuen de la realitat que els envolta, mentre l'italià avança «cap a la trama melodramàtica per obtenir, per llei de contrast, la realitat d'aquesta existència» (SALVAT 1966b: 303), Brossa es decanta per una poesia escènica compromesa amb el context en el qual es veu obligada a subsistir malgrat que no sigui ben rebut per la comitiva crítica del país, que malgrat els termes pejoratius, la consideració de plagi del teatre de l'Absurd¹⁸⁷ i la manca de valor poètic que atribueixen a la quotidianitat que el poeta accentua,¹⁸⁸ el situa a la insabuda en consonància epistemològica amb alguns dels creadors més il·lustres del teatre europeu contemporani —afegeixo: tant per la vessant hipnagògica en la qual es basen els recursos temàtics del període com per l'exploració formal dels límits escènics.¹⁸⁹

Brossa omple de contingut civil —en tant que demana una resposta a l'espectador—¹⁹⁰ una estètica que parteix de la imatgeria surrealista; una operació molt propera a la filosofia artística duchampiana, basada en la «yuxtaposición de dos elementos, cuya relación hace disparar las asociaciones de ideas. El procedimiento tiene su origen en la descontextualización del objeto cotidiano» (COMBALÍA 1991: 37).

¹⁸⁷ Vegem, per exemple, la manca de lògica que Julio Coll retreu a la poesia escènica brossiana en motiu de l'estrena d'*Or i sal*: «presenciamos unas escenas extravagantes de circo, de un grotesco subido, inspiradas en Ionesco que, aun siendo lo mejor de la obra, adolecen del defecto de la burda imitación. Juan Brossa intentó moldear su obra dentro de las más modernas experiencias. Para ello, incluso echó mano de alguna alusión a las necesidades fisiológicas, plagiando al Beckett de *Final de partida*, y puso en labios de sus personajes incoherentes conceptos para disfrazar la torpe vulgaridad». Cito de Coca (1992: 76-78).

¹⁸⁸ «El món de la literatura popular, les rondalles, els refranys, els rodolins, les frases fetes, els jocs de paraules, etc., tot allò que el poeta anomenava “el subconscient de l'àvia”, fou per a ell un bell tresor del qual admirava l'espontaneïtat expressiva i molt especialment l'ús de les associacions lliures i surreals» (MAÑÀ 2001: 241).

¹⁸⁹ George i London destaquen que «Although there are certain thematic and stylistic similarities between Brossa, Beckett and Ionesco, Brossa himself rejects any suggestion that he has been influenced by the Theatre of the Absurd. Indeed, he is positively hostile to it» (1996: 73), així com l'ús d'elements parateatral per part de Brossa «like many avant-garde writers, painters and composers of the early twentieth century» (1996: 74).

¹⁹⁰ Racine creia en la profunditat de la tristesa que les tragèdies havien de generar en el públic i, en aquesta línia, Salabert interpreta l'escena brossiana: «Ben bé com Racine, si alguna cosa passa en el teatre de Joan Brossa l'haureu de cercar fora del teatre. El teatre és l'àmbit de la cosa en el seu passar» (1992: 30). De la mateixa manera que la gènesi de la creació brossiana «sorgeix, del context circumstancial en què està immersit» (VAL·LÈS 2001b: 246).

Els textos que ens ocupen, així com els *strip-tease* que se'n derivaran, són macroexemples d'aquesta concepció de la transformació artística i el llenguatge que els caracteritza ho exemplifiquen a petita escala amb una precisió lèxica de semàntica aparentment atzarosa:¹⁹¹ «cal arribar a copsar la realitat per juxtaposició d'elements aïllats. Una sèrie de mots, encara que un no projecti sobre l'altre cap funció translàtica, ens podrà donar una indicació: [...] Uns trets comuns, doncs, poden suggerir una realitat: o una subrealitat» (FÀBREGAS 1977: 102).

Una nova percepció de l'entorn deguda a la transposició de les situacions quotidianes als codis propis dels espectacles populars que reflecteixen «el món modern de Txèkhov, de Strindberg, de Brecht, de Pirandello, en el teatre viu dels Comediants i la Fura, però ho fa via el seu teatre textual d'una banda i d'altra banda les arts dites menors o parateatral de la màgia, el circ, l'strip-tease, el transformisme...» (ALTAIÓ 2001: 150); uns codis exemplars per a la proposta meyerholdiana del teatre¹⁹² i que permeten a Brossa un retorn a la màscara «fins al punt de convertir en tema i text dramàtic les mateixes acotacions de l'autor, la definició del moviment de l'actor i les notes del director per a la seva posada en escena» (PLANAS 1992: 27); una connexió immediata amb l'espontaneïtat pròpia dels pallassos i que necessita d'un públic igualment impulsiu i amb predisposició per al joc per comprendre la totalitat de la proposta:

Ve a ser, el llenguatge d'en Brossa, com un balbuceig infantil, en el qual una síl·laba, una paraula, una expressió, tenen molt sovint un contingut expressiu intensíssim i ample que, en el cas de l'infant per a ell és ben present i que no manifesta amb més amplitud perquè no sap com fer-ho o perquè creu que la intenció donada ja és suficient. En aquests casos, de totes maneres, no es tracta pas que l'infant suposi que els altres saben quin és el context al qual ell fa referència; senzillament, creu que les indicacions donades són suficients per a establir la comunicació. (PUIG 1972: 42)

¹⁹¹ Vegeu Casas (2001: 49) per l'anàlisi del deute del procediment de transformació brossiana amb la proposta de composició mallarmeliana que Brossa considerava de fons intel·lectual: «despulla la paraula i aleshores en fa unes ordenacions que ningú no havia imaginat abans que ell» (COCA 1992: 105).

¹⁹² «A Brossa li agradava de citar sempre que podia Meyerhold, tot insinuant que potser en el gran actor i director rus hi podríem trobar les claus per dur a l'escena el seu teatre. De fet, i segurament més enllà de la biomecànica, trobaríem en els elogis que Meyerhold fa del teatre de barraca les solucions per a una proposta escènica que pogués abastar tant el cabaret seriós de Wolzogen com el teatre de fira, les màscares de la *Commedia dell'Arte*, una escena grotesca que no exclogués el *pathos* tràgic, una mena de pallassos igualment patètics i plens de contrastos que vagin del terrible al còmic a gran velocitat, o bé el moviment quasi ballat del teatre japonès» (COCA 2001: 281).

I si assumim els pressupòsits del taoisme,¹⁹³ podem arribar a definir aquest mètode de creació poètica com a sinestèsic en tant que el coneixement no deriva dels efectes proposats en escena, sinó d'allò que hom hi associa:¹⁹⁴ l'escenari esdevé medi i mitjà fidedigne i no fal·laç per mostrar els elements essencials —uns motius conductors a la manera wagneriana que recorren, no només una peça, sinó tota la creació del poeta— que permetran assolir el coneixement del món, que no depèn sinó de la perspectiva amb la qual s'hi encari l'espectador.

¹⁹³ Segons Planas, «la concepció vital i poètica de Brossa es troba arrelada als principis de la filosofia oriental. Una filosofia que reconeix a la unitat la capacitat de manifestar-se com a múltiple, essent aquesta multiplicitat el signe inequívoc d'un mateix esperit en expansió» (2002: 175). Vegeu Vallès (1996: 48-53) per a un recorregut del vincle de l'estètica zen amb la creació brossiana.

¹⁹⁴ Marrugat ho estableix en termes d'analogia, gràcies a la qual «podem percebre unitat en els elements diversos que conformen el món i fer-ne una cohesió que ens és necessària perquè el llenguatge funcioni» (2009: 86).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- V. ALTAIÓ, 2011, «Visca Brossa!», dins *Un sereno en el cementiri de l'art*, Barcelona: Edicions Poncianes, p. 144-155.
- C. ARENAS, N. CABRÉ, 1989, *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*, Barcelona: Edicions de La Magrana.
- M. AUDÍ, 2014, «Els poemes visuals en ells mateixos», dins G. BORDONS, M. AUDÍ, *Joan Brossa. Entre la paraula, el gest i la imatge*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 14-89.
- A. BADIOU, 2007, *Beckett. El infatigable deseo*, traducció de Ricardo Tejada, Madrid: Arena Libros.
- J. A. BENACH, 1997, «Contra el naturalismo cabaretero», *La Vanguardia*, 14 de desembre.
- 2008, «Reparación histórica», *La Vanguardia*, 3 de febrer.
- I. BERGMAN, 2015, *Linterna mágica*, traducció de Marina Torres i Francisco Uriz, Barcelona: Tusquets Editores.
- B. BETTELHEIM, 1977, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducció de Silvia Furió, Barcelona: Editorial Crítica.
- G. BORDONS, 1988, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62.
- 2001, «Joan Brossa i el surrealisme», dins J. PONT (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, vol. 2, Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida, p. 301-322.
- 2009, «Joan Brossa», dins E. BOU (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. VI, Barcelona: Vicens Vives, p. 343-374.
- 2014a, «Semblança de Joan Brossa», dins G. BORDONS, M. AUDÍ, *Joan Brossa. Entre la paraula, el gest i la imatge*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 14-89.
- 2014b, «La poesia visual, entre l'acció i la paraula», *ídem.*, p. 94-115.
- G. BORDONS, A. DÍAZ-PLAJA, 2008, «Peces. Un tema universal como pasarela entre diversas literaturas», *Lenguaje y textos*, núm. 28, p. 43-74.
- M. L. BORRÀS, 1969, «Fregoli evocado por Brossa y Tàpies», *Destino*, 15 de novembre
- A. BRACHETTI, 2007, «Fregoli e l'arte del transformismo», dins L. FREGOLI, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Firenze: Florence Art Edizioni, p. 5-29.
- J. BROSSA, 1983a, *Poesia escènica*, vol. V, Barcelona: Edicions 62.
- 1983b, *Poesia escènica*, vol. VI, Barcelona: Edicions 62.
- 1986, *Romancets del Dragolí*, Barcelona, Edicions 62.

- 2013a, *Prosa completa i textos esparsos*, edició a cura de Glòria Bordons, Barcelona: RBA Libros.
- 2013b, *Poesia escènica IV: els déus i els homes*, edició a cura de Glòria Bordons, Tarragona: Arola Editors.
- 2013c, *Poesia escènica VI: circ, màgia i titelles*, edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Jordi Jané, Tarragona: Arola Editors.
- 2014, *Poesia escènica IX: l'ofici de viure*, edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Núria Santamaria, Tarragona: Arola Editors.
- J. CABRAL DE MELO, 1992, «Pròleg a *Em va fer Joan Brossa*», *Pausa*, núm. 12, p. 7-9.
- J. CAMPS I ARBÓS, 2011, «Versions escèniques del mite del comte Arnau (1951-1984)», *Estudis de Llengua i Literatura catalanes*, LXIII, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 233-257.
- J. CASAS, 2001, «De Mallarmé a Marcel Duchamp. Paisajes del Teatro Irregular de Brossa», *Primer Acto*, núm. 287, p. 48-52.
- J. CAVALLÉ, 2010, «Una lectura de *Final de partida*», dins S. BECKETT, *Final de partida*, traducció de Joan Cavallé, Valls: Cossetània Edicions, p. 69-92.
- A. CIRICI-PELLICER, 1972, «La poesia visual de Joan Brossa. Suscitador de la segona avantguarda pictòrica», *Estudios Escénicos*, núm. 16, p. 86-105.
- E. CIURANS, 2006, «Samuel Beckett en els escenaris catalans», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 56, p. 199-215.
- J. COCA, 1992, *Joan Brossa, oblidar i caminar*, Barcelona: Edicions de La Magrana.
- 2001, «*Poesia escènica*», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 280-285.
- L. COLAGRECO, 2002a, «Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli», *Bianco & Nero*, núm. 3/4, p. 40-61.
- 2002b, «Verso la multimedialità? Gli spettacoli di Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema», *Ateatro – webzine di cultura teatrale*, núm. 29.
- V. COMBALÍA, 1991, «Joan Brossa, el último vanguardista», dins V. Combalía (ed.), *Brossa 1941-1991*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, p. 19-41.
- G. CRISTOFORETTI, 2006, «Circ contemporani o contemporaneïtat del circ?», dins J. MALÉ, J. M. MINGUET, *Circ contemporani català. L'art del risc*, Barcelona: KRTU, p. 200-203.

- E. CUBERO, 2001, «Conversaciones con Joan Brossa», *RevistArt: revista de las artes*, núm. 56, 57, 58.
- J. DAVISON, 2013, *Clown*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- M. ESSLIN, 2004, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.
- X. FÀBREGAS, 1973a, *Introducció al llenguatge teatral*, Barcelona: Edicions 62.
- 1973b, «Joan Brossa en terra en meravelles» dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I, Barcelona: Edicions 62, p. 5-58.
- 1977, «El teatre i la segona funció del llenguatge», *Els Marges*, núm. 9, p. 97-105.
- 1990, «A l'Aliança del Poble nou fulgor i triomf de l'avantguarda. *Quiriquibú*, espectacle de Joan Brossa, per l'Escorpí», dins *Teatre en viu (1973-1976)*, a cura de Maryse Badiou, introducció d'Antoni Bartomeus, Barcelona: Diputació de Barcelona, p. 265-267
- 1995, *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona: Edicions 62.
- F. FOGUET, N. SANTAMARIA, 2009, *La literatura dramàtica*, Barcelona: UOC.
- M. A. FRANCÈS DíEZ, 2003, «Caminar tota una vida. El camí en la poesia de Joan Brossa», dins DDAA, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU, p. 80-83.
- L. FREGOLI, 2007, *Fregoli raccontato da Fregoli*, Firenze: Florence Art Edizioni.
- J. FUSTER, 2014, *Les idees religioses i l'existencialisme en el teatre modern*, València: Editorial Denes.
- S. GASCH, 1930, «Els “sketches”», *Mirador*, 6 de novembre.
- 1935, «Tradició i modernitat», *Mirador*, 6 de juny.
- 1947, *El circo y sus figuras*, Barcelona: Editorial Barna.
- 1957, «La tristesa que passa», dins *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*, Barcelona: Editorial Selecta, p. 115-121.
- 1958a, «Luis Mariano y Gloria Lasso en el circo», *Destino*, 3 de maig.
- 1958b, «1er salón del circo», *Destino*, 13 de desembre.
- 1969a, «Frègoli, émulo de Proteo», *Destino*, 13 de desembre.
- 1969b, «El Gran Gilbert o el gran animador», dins *Les nits de Barcelona*, Barcelona: Pòrtic, p. 109-113.
- 1972a, *El Molino. Memorias de un setentón*, Barcelona: Dopesa.
- 1972b, «Frègoli, Brossa i el “music-hall”», *Estudios Escénicos*, núm. 16, p. 70-76.

- D. GEORGE, 1995, «Joan Brossa and the *Commedia dell'Arte*», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, Issue 3, p. 331-349.
- 2013, «La *Commedia dell'Arte* en l'obra d'Adrià Gual, Apel·les Mestres i Joan Brossa», dins I. MARCILLAS, N. SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, València: Universitat de València, p. 289-308.
- D. GEORGE, J. LONDON, 1996, «Avant-Garde Drama», dins *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society, p. 73-101.
- P. GIMFERRER, 1972, «Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa», *Estudios Escénicos*, núm. 16, p. 77-85
- 1996, «Miró: colpir sense nafrar», dins *Obra Catalana Completa, 4: Figures d'art*, Barcelona: Edicions 62, p. 133-245.
- 1997, «La poesia de J. V. Foix», dins *Obra Catalana Completa, 5: Assaigs crítics*, Barcelona: Edicions 62, p. 15-206.
- M. GUERRERO (ed.), 1999, *Joan Brossa: poesia i carnaval*, Lleida: Museu d'Art Jaume Morera.
- J. JANÉ, 2003, «Brossa i el circ: una sintonia essencial», dins DDAA, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU, p. 173-184.
- 2013, *152 Volts de pista, 1999-2012*, Tarragona: Arola Editors.
- J. MALÉ, 1997, «Algunes consideracions sobre el llenguatge d'*Or i sal*, de Joan Brossa», *Els Marges*, núm. 59, p. 111-118.
- P. MAÑÀ, 2001, «L'obra de Joan Brossa i la cultura popular», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 240-242
- F. T. MARINETTI, 1968, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano de Maria, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- J. MARRUGAT, 2009, *El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*, Tarragona: Arola Editors.
- V. MARTÍNEZ-GIL, 2011, «Espriu, Pere Quart i Gabriel Ferrater: tres poetes per al Realisme històric», *Catalonia*, núm. 9, revista electrònica.
- V. MEYERHOLD, 1975, *Teoría teatral*, traducció de Agustín Barreno, Madrid: Editorial Fundamentos.
- J. M. MINGUET, 2001, «Brossa, Gasch i la fascinació per la poesia en escena», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 272-274.

- 2003, «L'ofici d'espectador», dins DDAA, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU, p. 185-191.
- A. M. MOIX, 1967, «Entrevista: Joan Brossa», *Presència*, núm. 100, 3 de juny.
- J. MOLAS, 1975, «Beckett en català», dins *Lectures crítiques*, Barcelona: Edicions 62, p. 201-207.
- 1983, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*, Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- 1999, «Una nova investigació de Joan Brossa», dins *Obra crítica*, vol. II, Barcelona: Edicions 62, p. 240-245.
- X. MONTANYÀ, S. PÀMIES, 1986, «Joan Brossa, poesia, teatre i cinema americà: M'agradaria fer una pel·lícula amb Spielberg», *El Temps*, núm. 107, p. 60-63.
- M. NADAL, 1991, «Joan Brossa: un poeta atípic», *Serra d'or*, núm. 373, p. 10-14.
- J. NOHAIN, F. CARADEC, 1968, *Fregoli: sa vie et ses secrets*, París: Editions de la Jeune Parque.
- P. PALOMER, 1996, «Joan Brossa: transformació i desconstrucció en la suite *Arlequins*», dins J. BROSSA, *Arlequins (suite visual)*, Barcelona: Sala Tandem, p. 1-5.
- P. PARCERISAS, 2015, «Joan Ponç: L'enigma», Barcelona: Mayoral Galeria d'Art.
- J. PÉREZ MONTANER, 2003, «Joan Brossa en el mirall», dins DDAA, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU, p. 48-56.
- Ll. PERMANYER, 1999, *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona: Edicions La Campana.
- R. M. PIÑOL, 1997, «Entrevista a Joan Brossa, que expone en la Bienal de Venècia», *La Vanguardia*, 10 de juny, p. 43.
- E. PLANAS, 1992, «Pauta», *Pausa*, núm. 12, p. 25-28.
- 1999, «Presència de Fregoli en la Poesia escènica de Joan Brossa: recull de peces de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, escrites entre 1965-1966», *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 18, 19, 20, p. 319-353.
- 2002, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- 2003, «Pròleg», dins J. BROSSA, *Fregolisme o monòlegs de transformació*, Barcelona: MDS Books / Mediasat, p. 5-7.
- A. PUIG, 1972, «Les arrels del teatre de Joan Brossa», *Estudios Escénicos*, núm. 16, p. 38-45.
- F. RODA, 1972, «El meu muntatge d'*Or i sal*», *Estudios Escénicos*, núm. 16, p. 58-63.

- A. RUSCONI, 2011, *Fregoli, la biografia*, prefazione di Arturo Brachetti, Roma: Stampa Alternativa / Nuovi Equilibri.
- P. SALABERT, 1992, «De si té o no té Brossa un rebesavi *Chez Racine*», *Pausa*, núm. 12, p. 29-31.
- R. SALVAT, 1966a, *El teatre contemporani. 1/el teatre és una arma?*, Barcelona: Edicions 62.
- 1966b, *El teatre contemporani. 2/el teatre és una ètica*, Barcelona: Edicions 62.
- R. SALVO, 2001, «El període hipnagògic de Joan Brossa (1939-1949)», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 56-62.
- N. SANTAMARIA, 2008, «Optometria poètica», dins J. BROSSA, *El dia del profeta*, Barcelona: Proa / TNC, p. 9-35.
- 2014, «L'ofici de viure», dins J. BROSSA, *Poesia escènica IX: l'ofici de viure*, edició a cura de Glòria Bordons, pròleg de Núria Santamaria, Tarragona: Arola Editors, p. 7-21.
- V. SANTAMARIA, 1999, «Foix, Dalí i les imatges hipnagògiques», *Els Marges*, núm. 63, p. 7-19.
- SARENCO, 1997, «Joan Fregoli, Leopoldo Brossa», dins J. BROSSA, *Via Fregoli*, traduzzione di Sarenco, Colognola ai Colli: Adriano Parise Editore, p. 4-6.
- X. SERRAT, 2013, «Dramatúrgies clownesques a *Normes de mascarada* (1948/50-1954) de Joan Brossa», dins I. MARCILLAS, N. SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, València: Universitat de València, p. 393-411.
- H. TAHAN, 2006, «Metamorfosis escénicas. Los simulacros divergentes del desnudo», dins J. BROSSA, *Poesía escénica. Strip-tease y teatro irregular / Oro y sal*, traducció de Joan Manuel Gisbert, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, p. 7-12.
- A. TERRY, 1977, «Pròleg», dins J. BROSSA, *Poemes de seny i cabell*, Barcelona: Ariel, p. 9-38.
- I. VALLÈS, 1992, *Frègoli/Brossa – Brossa/Frègoli*, Mollet: Ajuntament de Mollet.
- 1996, *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- 2001a, «Joan Brossa i la fascinació per Fregoli», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 212-216
- 2001b, «Les fonts d'inspiració de Joan Brossa», dins M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona: KRTU, p. 246-249.

- M. VALLVERDÚ, 1996, «Del *strip-tease* al *teatre irregular*. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa», *Els Marges*, núm. 55, p. 88-96.
- A. VIANA, 2000, «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura*, núm. 11, p. 139-197.
- 2003, «La paradoxa de l'acord», dins DDAA, *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU, p. 229-230.