

PRESÈNCIA DE FREGOLI EN LA POESIA ESCÈNICA DE JOAN BROSSA

Recull de peces de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, escrites entre 1965-66.

Per EDUARD PLANAS

Capítol inèdit de la tesi doctoral "Bases estètiques de la Poesia Escènica de Joan Brossa". Universitat de Barcelona, maig de 1995.

"Volem ressucitar una idea de l'espectacle total; on el teatre recobri del cine, del music-hall, del circ i de la vida mateixa allò que sempre va ésser seu. És impossible i estúpid intentar separar els sentits de la intel·ligència."

Antonin Artaud

És prou coneguda l'afecció i l'admiració de Joan Brossa envers la figura de Leopoldo Fregoli, un dels seus referents predilectes, potser el més antic, íntim i complet, l'activitat i la personalitat del qual s'insereixen ben endins de la concepció brossiana de la vida i, consegüentment, del conjunt de la seva pràctica poètica. Un mestratge que ha determinat, més enllà de les peces de *Poesia Escènica* que foren concebudes a partir del transformisme, els principis bàsics que guien la seva orientació poètica i dramàtica.

Fins ara, hem constatat en els diversos reculls de la *Poesia Escènica* brossiana que han estat objecte del nostre estudi, la presència de Fregoli. De manera implícita a vegades, explícitament les altres, fins al punt d'erigir-se en un dels eixos principals sobre el qual s'organitza i es juga bona part de les seves propostes teatrals: majorment, confegint un to burlesc i un dinamisme molt característics; altres vegades, ajudant a conformar la seva mateixa compartimentació, o, si més no, aportant solucions en el moment de concretar les accions i les actituds dels personatges que intervenen.

Consegüentment, és necessari subratllar que les capacitats i l'essencial significació del transformisme que Joan Brossa exemplaritzava en el seguit de peces que conformen el recull de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, no reflecteix suficientment la incidència i la projecció d'aquest vessant escènic en el conjunt de la seva obra.

Així, doncs, el que ara us proposem és una aproximació a la presència de Fregoli i del transformisme en els diversos camps de l'activitat del nostre poeta —poesia i teatre com un tot—, després de la qual haurem de veure més completa l'anàlisi de les obres que conformen el recull. Un recull amb el qual Joan Brossa ret homenatge a l'artista italià, talment un darrer agraïment el sentit més complet del qual es manifesta en aproximar-se la conclusió de les experiències escèniques del poeta.



Joan Brossa a l'homenatge "Brossa enlairat" organitzat per la Festa del Treball del PSUC el 1984. Per a aquest acte Brossa va escriure el següent poema: "Ninot / que porta un / pes a la base i que, / desviat de la seva posició / vertical, es torna a posar / dret. / El poble." (Fotografia: Joan Gil Gregorio).

Amb tot, si bé rastrejarem en determinats moments aquells altres territoris en els quals la presència del transformisme ha estat força projectada, la nostra prospecció no vol allunyar-nos excessivament del període pròxim a la redacció de les obres expressament orientades a destacar la seva significació. Solament en la mesura que aquesta visió més vasta i general ens ha de permetre constatar la importància i l'amplitud de les aportacions de Fregoli i la consegüent aplicació i desenvolupament del transformisme a l'obra de Brossa.

Abans de referir-nos-hi, però, i seguint amb la present introducció, atenem a les característiques del conjunt de la producció brossiana en el mateix període en què va ésser redactat aquest recull.

Entorn de l'activitat literària de Joan Brossa entre 1965 i 1966

A principi dels anys seixanta (amb un punt d'inflexió localitzat l'any 1964) s'havia iniciat una etapa important en la *Poesia Escènica* de Brossa, en la mesura que el poeta n'augmentava la producció en tots els àmbits, alhora que reduïa, paral·lelament i proporcionalment, la seva activitat en les altres formes de poesia. Una activitat que en aquest moment es caracteritza per l'esforç de síntesi en el llenguatge; un esforç el resultat del qual hom veu materialitzat en la formulació de les primeres *suites* de poesia visual (de 1959 a 1962) i en el llibre *El cigne i l'oc* —l'únic llibre de poemes datat de 1964. Un llibre en el desenvolupament del qual l'autor explora diverses possibilitats del llenguatge al marge de la seva funcional literalitat, mitjançant una progressiva reducció dels seus elements mínims.

Això, alhora que en el teatre de text escrit el mateix any havíem identificat una significativa reducció del nombre de personatges i de l'extensió dels diàlegs que es concreta en la producció d'unes obres més curtes i sintètiques amb relació a les etapes anteriors. Unes obres, les de 1964, que es caracteritzen per la inclusió de nombroses frases fetes d'arrel popular, l'ús de metàfores poètiques en els diàlegs i, molt especialment, per la voluntat del poeta d'apropar-se al públic mitjançant una exposició clara, didàctica i anti-retòrica, des de la qual els actors fan explícit el fet teatral i s'objectiven els temes de fons. Tot això orientat a la desmitificació i al distanciament del seu teatre d'aquelles formes més retrògrades i improductives.

Una exposició adient també a la intenció d'introduir uns temes que Joan Brossa vol propers i accessibles a un públic que creu majoritari: 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 i els conflictes que tots aquests factors aboquen sobre la relació de parella. En aquesta direcció, doncs, les obres s'apropen cada vegada més al teatre d'acció, alhora que el poeta hi introdueix formes escèniques d'origen popular (*variétés*, circ, ombres xineses, prestidigitació...) a fi que el públic —com ell mateix— s'hi reconegui.

Al capdavall, doncs, i fruit d'aquesta evolució que té com a vèrtex l'extensa producció teatral de 1964, Joan Brossa decideix, l'any 1965, acabar la redacció de les tres últimes obres de teatre literari o de text i posar fi a la seva producció en aquest vessant; això, per a concentrar-se definitivament en la redacció d'un teatre breu i d'acció, coherent amb els anteriors plantejaments, i en el qual la música en un primer moment (entre 1962 i 1968), però més especialment el transformisme (1965-66) i l'*striptease* (1967-68) després, hi esdevenen els nous protagonistes.

Aleshores, amb relació a la poesia, si bé en el decurs de 1965 localitzem també un canvi important en la seva orientació,¹ és a partir de 1967 que veiem Joan Brossa iniciar un període en el qual s'inverteix la tendència de l'etapa precedent; això, en la mesura que el progressiu 'retrocés' de l'activitat escènica es correspon amb una etapa d'increment proporcional de l'activitat poètica que comporta, a més, una obertura i diversificació de la seva praxi en els àmbits de la poesia visual, la poesia objectual, i la creació de poemes habitables o transitables (els primers de 1971), en un procés d'experimentació constant que es perllongarà de manera definitiva.

Advertíem, amb tot, de la progressivitat d'aquesta inversió de l'activitat literària de Joan Brossa; de manera que si atenem al contingut dels llibres de poemes escrits entre 1965-66 —en el mateix període en què redacta les peces del recull *Fregolisme o monòlegs de transformació*— és prou evident que la seva poesia es troba en un moment de transició, pròxim a l'equilibri entre dos vessants, en el qual es fon estretament —potser com encara no ho havia fet— amb el seu treball pròpiament escènic. Un fet molt important que es produeix motivat, precisament, pel relleu de l'homenatge a Leopoldo Fregoli amb què el poeta inicia la fi d'un cicle en la seva activitat dramàtica.

Si més no, l'orientació dels llibres *Poema sobre Fregoli i el seu teatre i Petit festival* —ambdós de 1965— i les referències a Fregoli dins l'anomenat *Sonets del vaitot*, datat de 1965 i 1966, són prou representatives. Aquests llibres, a més de la col·laboració de Joan Brossa amb Antoni Tàpies per a la construcció del llibre *Fregoli* (1969),² un llibre en el qual es publiquen —per primera vegada— els poemes, conformaven els esmentats llibres d'homenatge de 1965.

La Poesia Escènica en el mateix període

És important de subratllar que en el moment d'iniciar la redacció de les peces que conformen el recull de *Fregolisme*, Joan Brossa té escrites una seixantena d'obres de text, les accions del *Postteatre* (1946-1962), les peces per a dansa que constitueixen les *Normes de mascarada* (1948-1950 i 1954), els ballets de *Troupe* (1964), a més d'un seguit d'obres d'orientació musical entre les quals es troben l'emblemàtica *Satana*, de 1962, el *Concert en tres temps per a representar* datat de 1964, i la no gens significativa *Suite bufà*, escrita i estrenada el mateix 1966. Una peça, aquesta última, de la qual cal destacar —pel que

fa als interessos del present treball— els exercicis de transformació que realitzen els intèrprets i el caràcter dinàmic i burlesc que s'escampa en la seva redacció; això, talment una presentació del recull de monòlegs entorn de Fregoli que aleshores redactava el nostre Brossa.

Però no és aquesta —com bé sabeu— l'única ocasió en què la presència de Fregoli i del transformisme és explícita o evident; de fet, la seva incidència es remunta i es troba implícita en els mateixos orígens de la *Poesia Escènica* i és molt pròpia de les primeres experiències. En aquest sentit, n'hi ha prou de recordar l'obra *El gran Fracaroli*, escrita l'any 1944 i revisada el 1964, en la qual l'esperit de metamorfosi i de transformació esdevé cabdal en la formulació de les escenes que conformen l'espectacle. Una peça el protagonista de la qual és un actor polifacètic: transformista, ventríloc, prestidigitador, mim i ombrista que, acompanyat de pallassos i operadors, domina aquelles arts escèniques que des de la infantesa han captivat Joan Brossa. De manera que el seguit de números en què s'estructuren les dues parts de l'obra funciona talment com un aparador que ensenya les principals afeccions teatrals del nostre poeta; les mateixes afeccions que hem vist i que veurem desenvolupades en el conjunt dels àmbits i en el decurs temporal de la seva producció per a l'escena.

Ara en destriem, d'aquesta peça, amb relació al fregolisme, les tres últimes escenes de la segona part; tres escenes en les quals Fracaroli duu a terme diverses transformacions. Atenem a la programàtica presentació de la primera, titulada "La invasió desfeta", una pantomima amb sis personatges i quinze transformacions, els principals protagonistes de la qual són Arlequí, Pierrot i una ballarina:

FRACAROLI: Senyores i senyors: vinc a vosaltres sense cap disfressa. Tot seguit vaig a representar davant vostre una pantomima de transformació titulada: 'La invasió desfeta'. L'art del transformista —precursor del ritme cinematogràfic— és un gènere difícil i de mèrit que la injustícia gairebé ha allunyat dels escenaris. Les facultats i l'esforç que requereix de qui el practica expliquen en part el seu abandó. Jo no el crec gens menyspreable i m'he volgut esforçar per animar-lo i fer-lo viure de nou. Penso que si vosaltres, espectadors, no heu perdut del tot la facultat de sorpresa, la seva mà s'unirà igual al meu braç que al vostre i de bella manera. Els sis personatges de la pantomima, els interpretaré jo sol en quinze transformacions instantànies, gairebé a la vista. I és que, tanmateix, aquest art no s'allunya gens de la manera de ser dels humans. Qui no ha vist la unitat de la seva persona descomposta en figures de tota mena? Desitjo, senyors, que en un bon camí de mà de paleta s'extingeixin les vides més solitàries. La naturalesa és una fàbrica inimaginable que l'artista intenta ordenar amb il·lusió creadora. (Es retira.)³

Una escena que té la particularitat de no manifestar-se amb diàlegs, com és el cas de la segona, "Obsequis fingits" (una pantomima de sis personatges i tretze transformacions), ni per mitjà de la forma de monòleg que

caracteritza "Barbafeca", la tercera, sinó amb l'únic recurs de la pantomima i d'un seguit de canvis de l'escena adients a cada transformació.

Reproduïm a continuació, si més no per a subratllar el coneixement i la sensibilitat que manifesta Joan Brossa entorn del treball de Fregoli, la nota que tanca la publicació d'*El gran Fracaroli*, el 1983: "En el cas gairebé segur que, per manca d'intèrpret, calgui fer una representació trucada de les peces de transformisme, recomanem que els 'dobles' mantinguin en el treball i en la caracterització, vestits, perruques, etc., aquell to *naïf*, caricaturesc i incomplet, tan propi d'aquest gènere, que feia que el públic endevinés, admirat, el mateix intèrpret sota cada personatge. Val a dir que es tractava d'un veritable efecte de 'distanciament', si bé produït d'una manera involuntària per dificultats tècniques de diferenciació, transformació, rapidesa, etc. Nosaltres tenim consciència de l'interès del convencionalisme que en resulta i és principalment en aquest sentit que pretenem de revalorar el gènere des del vessant de la poesia dramàtica. Creiem aplicable un criteri similar pel que fa a la resta de l'obra. Els postissos —nas, bigoti, barba, etc.— tenen l'avantatge de despersonalitzar la cara sense restar-li mobilitat. Fregoli no usava cares senceres. (...)"⁴

Un coneixement i una maduresa que a *El gran Fracaroli*, com a la peça *Els quatre elements*, de 1947-1964, és present de bell principi, quan el poeta es guia per la fascinació entorn de la mutabilitat de les aparences que el teatre exemplifica; això, perquè, segons afirmava Xavier Fàbregas:⁵ "La metamorfosi és al fons del concepte que Brossa posseeix de la realitat circumdant, només aprehensible des d'una sobrealitat; per això Brossa veu en la prestidigitació —i en el transformisme, on és el mateix actor que es 'prestidigita'— una forma lúdica i tanmateix autèntica d'intuir la veritat de les coses. (...) Tot canvia de forma i de color, tot desapareix i torna a aparèixer, com les persones engolides per l'armari japonès (...) del qual surten de bell nou després de sofrir una metamorfosi."

Tanmateix amb relació a aquesta primera etapa de la *Poesia Escènica* de Brossa, hauríeu de considerar el fet que a les *Normes de mascarada*, de 1948-50, les referències al transformisme són presents en set de les deu peces que conformen el recull; participant-hi en totes elles, si més no, mitjançant la presència d'uns personatges que bescanvien els seus papers, la utilització de perruques, bigotis i barbasses, aparicions i desaparicions sobtades, la compartimentació de les peces en escenes curtes, la referència al carnaval com a festa del transformisme, etc. O aquella primera peça del recull de *Normes de mascarada*, de 1954, *Tarda minvant* en la qual, de manera màgica i sorprenent, tres deesses mitològiques es transformaven en les tres primeres lletres del nostre abecedari.

Altrament, aquest primerenc interès pel transformisme fregolià no és exclusiu de l'àmbit del teatre; hi ha dos textos datats de 1945 que anomenen el mateix Leopoldo Fregoli (la referència més antiga que en tenim de la seva admiració); es tracta de les proses *La carta dels reis* i *Deu minuts de con-*

versa amb Carles Sindreu,⁶ un fragment de la qual us volem transcriure: "Amb el cor i una mà vaig trucar a la porta tot pensant en el fracàs de les flors per aquells indrets. En repetir la trucada aparegué, amb la testa de Foix, Fregoli i, desordre de síl·labes, m'invità a admirar el panorama. Vaig demanar-li que em deixés netejar la pols de la carretera i que em guardés la motxilla. De seguida, però, em semblà que no m'era desconegut, que l'havia vist actuar no sé pas si darrere un taulell o bé a les taules. En preguntar-li pels prodigis d'algun poble habitat, respongué, vehement, que ell havia après d'escriure amb la força dels punys. (...) A poques passes, a la meva esquerra, uns ocells construïen el niu en una bústia abandonada, però Fregoli continuava fent gestos de cara a una peixera.

"Carles Sindreu s'ha anat cordant i descordant les espartenyas, tot formant amb les vetes encreuaments inimaginables, i n'ha pres nota en un bloc." ⁷

Entenem que no cal insistir més en la fascinació que Joan Brossa sent per Fregoli i el transformisme des de l'inici de la seva activitat poètica i dramàtica. Es tracta d'una fascinació absolutament inserida en el conjunt de la seva pràctica literària —en el teatre de text, en els ballets i en la poesia, com hem vist fins ara— que continua, tot i la seva específica orientació, més enllà del moment en què redacta el recull de *Fregolisme o monòlegs de transformació*; de manera que també és palesa en les seves darreres obres d'orientació musical i en la formulació del conjunt de les peces que componen el recull de *Strip-tease i Teatre irregular*, datat entre 1966-67, la mateixa fidelitat a Fregoli i al seu mestratge primigeni.

FREGOLISME I POESIA

Presentació de Fregoli: notes biogràfiques

Leopoldo Fregoli va néixer a Roma el 2 de juliol de 1867 i morí a Viareggio (Toscana) el 27 de novembre de 1936. Va estar casat amb Velia Avanzati (1873-1950). Actor de varietats, apareix com a transformista l'any 1890 al cafè concert Esedra de Roma, on obtingué un triomf immediat: la seva habilitat consistia a saber executar ràpides i completes transformacions de personatges, i a recitar amb pantomimes la part de text corresponent als diversos personatges que intervenien a les obres. A la seva activitat i al seu nom respon el terme *fregolisme*, que —en terminologia teatral— indica la capacitat de transformar-se amb extrema rapidesa.

El mateix Joan Brossa, com a estudiós de Fregoli, i Sebastià Gasch, pel seu interès entorn dels espectacles de cabaret i *music-hall*, expliquen que va actuar a la ciutat de Barcelona per primera vegada l'any 1894, i després, al Teatre Novedades, el 1905 i el 1907; el 1922 l'any de la seva última visita. Atenem al testimoni directe d'aquelles representacions: "(...) la primera vez que vimos actuar a ese prodigioso artista. Fue en el teatro Novedades, y en aquellos días —mayo de 1905— Suñer dijo en *El Liberal*: 'La reaparición de

Frégoli en uno de nuestros teatros siempre será para el público barcelonés un acontecimiento de primera fuerza. El singularísimo artista italiano posee un mágico poder que sugestiona y atrae al auditorio. Y no se crea que es precisamente público bullanguero y camorrista el que concurre asiduamente a las representaciones de Frégoli; es el otro público, el que suele llamarse selecto y distinguido, el que frecuenta nuestros mejores teatros, el que asiste a las audiciones de ópera y a las veladas que nos sirven las compañías extranjeras que cultivan el género llamado *alta comedia*. Este público se siente arrebatado por Frégoli; su derroche de ingenio, de habilidad, de asombrosa destreza, de gentil donosura, le subyuga y le sujeta al teatro. Solamente así se explica el triunfo que obtuvo la noche del debut y la serie de triunfos que continuamente ha obtenido en noches sucesivas. Las representaciones de Frégoli se cuentan por llenos.

"Anoche ofreció al público un programa nuevo y variado; representó la pieza *L'Onesta* en la que interpreta doce distintos personajes. *L'Ape*, gran parodia de ópera seria, e imitó con singular acierto, caricaturizándolos, a los compositores Suppé, Lecocq, Planquette, Audran, Sousa, Strauss, Offenbach... La labor de Zacconi, del más grande de los actores contemporáneos, y el arte intenso de Ibsen y de Hauptmann, no ofrecen, ni ofrecerán nunca, los atractivos que ofrece la de Frégoli. Y Frégoli seguirá su marcha triunfante hoy y mañana.' (...) Frégoli encarnó a más de un millar de personajes de todos los géneros, tipos y especies. Fue el rey del truco, el emperador de la ficción, el zar de todas las sorpresas. Émulo de Proteo al asumir las más diversas apariencias, su personalidad tenía algo de alegre mito. Burlador de los escenarios, genio de la parodia y de la pantomima, fue uno de los ídolos populares de una época... Con Frégoli brotaban, llevadas a la escena, las primeras intuiciones de los temas de nuestro tiempo: el predominio de la acción, la rapidez, la velocidad... Y alborotó los dormidos escenarios con su travesura vertiginosa, con su imaginaria galería de espejos. (...)

"El artista se ayudó con ingeniosas invenciones mecánicas, hizo configurar sus figurines de cien apariencias y trabajó, al fin, con el auxilio de innumerables maniqués, escotillones y ayudantes ocultos tras las bambalinas y los bastidores.

"Pero la originalidad, la fantasía, las actuaciones continuas, (...) no le valieron tanto como su sonrisa. Al aire gozoso, jocundo y burlón del humorista debía la mayor parte de su éxito. (...)"⁸

"Ya dije alguna vez que yo, siendo aún un crío, había aplaudido en varias ocasiones a Frégoli en el teatro Novedades. Era por los años 1905 y 1907 y el sorprendente transformista interpretaba sesenta personajes diversos en un espectáculo que duraba tres horas. Lo mismo era un chino malabarista que un baritono italiano, que una excéntrica francesa. (...) Ningún otro transformista ha superado a Frégoli."⁹

"L'any 1894 Barcelona va ésser la primera ciutat on Fregoli va actuar fora d'Itàlia, el seu país natal. Durant la seva llarga carrera venia tot sovint a

la nostra ciutat, on era popular i obtenia veritables triomfs. 'Vas més de pressa que Fregoli', encara diu algú..."¹⁰

"Quan va veure que no estava en condicions es va retirar, als cinquanta-vuit anys, a Viareggio, a la Toscana. Quan el venien a empenyar, es camuflava com si fos el jardiner o el majordom. És curiós que el sentit de l'humor de Fregoli va arribar fins a la tomba. Ell va fer posar un epitafi que diu: 'Aquí és on Leopoldo Fregoli féu la seva última transformació'..."¹¹

Val a dir que Proteu, amb qui el comparava Sebastià Gasch, representa a la mitologia grega un dels déus secundaris del mar que tenia, a més de la facultat d'endevinació i de profecia, el poder de transformar-se en qualsevol animal i també en qualsevol dels quatre elements primordials. Aquest potencial, i el fet que hom l'ha considerat —i això és important amb relació al concepte de Brossa entorn del transformisme, la màgia i la poesia— el símbol de l'inconscient.

Vegem, si no, com el presenta el poeta en el moment de publicar el llibre *Fregoli*, l'abril de 1969: "El gran transformista Leopoldo Fregoli (1867-1936) va ésser una figura màxima del teatre entre els dos segles; i, encara, la primera estrella cinematogràfica i el rival de Méliès. Els seus recitals, segons testimonis, eren uns espectacles insòlits de metamorfosis fulminants, veritables precursors del surrealisme pel capgirament poètic, la sorpresa constant, i la inventiva teatral que comportaven. (...)

"Deixant de banda les concessions al gust del moment i els nombrosos imitadors, creiem que la concepció inaudita que ell tenia del gènere esdevé actualíssima i el seu sentit del ritme i la mutabilitat escènics han estat precursors d'una manera de fer. Per això, després de parlar-ne a Tàpies, ens vam posar d'acord respecte a Fregoli per elaborar una obra poètica conjunta: la creació d'un llibre que evoqui amb sensibilitat actual el món del fregolisme, art burlesc i efectista, continuador de la *Commedia dell'Arte* i capdavanter, a les taules, del dinamisme del cinema. (...)"¹²

Joan Brossa ens revela les claus de la seva admiració: capgirament poètic de les aparences, surrealisme, burla, comèdia, mutabilitat, ritme dinàmic, cinema, imaginació, sorpresa... Un seguit de conceptes que bé serveixen per a identificar els ingredients fonamentals del seu treball dramàtic, les bases del recull *Fregolisme i monòlegs de transformació*, i també, del conjunt de la seva *Poesia Escènica*.

El cinema de Leopoldo Fregoli i Georges Méliès

Hem sentit Joan Brossa considerar el cinema de Fregoli com a antecedent important, en la mesura que aquest vessant de l'activitat del transformista ampliava les seves afeccions i feia més completa la conformació del concepte mateix d'espectacle. Però amb això, valora també el fet que aquest cinema va iniciar una manera de fer molt particular que seria represa, especialment a la Rússia revolucionària, i paral·lelament a les investigacions tea-

trals de Vsevolod Meyerhold, en plena efervescència avantguardista. Però deixem —com hem fet fins ara— que sigui el mateix Brossa qui ens expliqui la seva significació: "(...) Amic dels germans Lumière, es va construir ell mateix un aparell, el *Fregoligraph*, amb el qual projectava els seus films després de l'espectacle. Servien principalment per a ensenyar al públic el secret de les seves ràpides transformacions. Itàlia i molts altres països van conèixer el cinema gràcies a aquest aparell. Les cintes que veurem són, de segur, l'únic document cinematogràfic que resta sobre Fregoli. Es tracta d'una sèrie de films de quinze a divuit metres, rodats abans del 1900, damunt de pel·lícula Lumière, que ara es projecten seguidament i sense títols. Els primers de la sèrie només són postals en moviment. Als del mig, Fregoli hi introdueix un gag; de fet, els primers de la història del cinema, després de *L'arroseur arrosé*. Únicament els últims films mostren l'escena tal com la veia l'espectador de teatre. Fregoli també va inventar diversos trucatges com, per exemple, projectar les pel·lícules a l'inrevés o, amagat darrere la pantalla, fer enraonar la imatge amb la seva veu. Més tard, el gran transformista va actuar en dos films de Méliès: *Transformations éclair* i *L'Homme-Protée* (1898-99). També és innegable la seva influència en alguns films de Max Linder i a la primera època de Stan Laurel. El fregolisme era l'ambient. El que és clar és que Fregoli va ser un precursor del món poètic de Méliès i d'alguns gags de Chaplin, que va arribar al cinema molt més tard. Ben pocs historiadors ho constaten! Juny 1983." ¹³

" Fregoli va introduir el cinema a Itàlia. Els germans Lumière, amics de Fregoli, li van regalar una càmera. Fregoli afegia a les seves actuacions pel·lícules que ell mateix interpretava i dirigia. (...) Fregoli va ser el primer gran actor del cinema mut...

"L'espectacle de Fregoli s'avançava al seu temps. Marinetti el va posar en els seus manifestos com a actor futurista. És un precursor del cine. Era l'acció constant. Ara ja hi estem acostumats als canvis de decorats, però abans el decorat no canviava en tot l'espectacle." ¹⁴

Altrament, cal afegir a les encertades consideracions de Brossa, el fet que Leopoldo Fregoli va representar, amb Georges Méliès (1861-1938), un vessant cinematogràfic força diferenciat del que protagonitzaren els germans Lumière, dels quals havien de distanciar-se, tots dos, especialment. En aquest sentit diferencial, comparable a la dicotomia existent entre el teatre naturalista i el teatre d'investigació que caracteritza les primeres dècades del nostre segle, és necessari subratllar, a favor del cinema de Fregoli i Méliès, la seva capacitat d'evocar estadis d'una realitat més completa.

Així doncs, Méliès s'apropa a Fregoli en la mesura que s'interessa per la prestidigitació, pels espectacles d'il·lusionisme i *music-hall*, i això, perquè va entrar en polèmica amb els Lumière en rebutjar, en nom de la fantasia, la concepció del cinema com a 'reproducció de la natura'. Realitzà *L'affaire Dreyfus* (1899), el primer film polític de la història del cinema; *Il viaggio nella luna* (1902), que constituí un èxit molt notable; i un seguit de quatre-centes

obres molt curtes de contingut eclèctic caracteritzades per una orientació còmica i documental des de la qual reconstruïa —carregats de sàtira— fragments de la història contemporània. També proposà obres fantasmagòriques, 'somnis en pel·lícula', riques en trucs i recursos escènics, en les quals mantingué una ingenuïtat i una fantasia molt particulars; unes obres que constitueixen les primeres aportacions a la creació del llenguatge cinematogràfic i d'entre les quals *Viaggio attraverso l'impossibile* (1904), *I 400 scherzi del diavolo* (1906), *Le allucinazioni del barone di Münch-hausen* (1911) o *La conquista del Polo* (1912), per exemple, en serien les més representatives.

Paral·lelament, l'activitat cinematogràfica de Fregoli és igualment significativa; va treballar en nombroses pel·lícules, obres curtes i còmiques de les quals ell mateix era l'únic intèrpret, i que solia projectar a la fi dels seus espectacles de transformisme: *Fregoli al caffè*, *Fregoli al restaurant*, *Una burla de Fregoli*, *Un viatge de Fregoli*, *El somni de Fregoli*, *El secret de Fregoli*, *Il camaleonte*, i la més coneguda *Fregoli entre bastidors*, un documental en el qual ensenya com realitza les seves transformacions. De més a més, a Fregoli li ha estat reconeguda la seva anticipació al cinema sonor, atenent al fet que mentre projectava aquests films se situava rere la pantalla, i així, acompanyat d'una orquestra, cantava cançons o interpretava els diàlegs dels personatges, tot plegat, amb un sincronisme absolutament eficaç i convincent.

Hi ha un text italià datat de 1950¹⁵ que explica i valora el seu treball de manera força entenedora i que ara ens cal recuperar: "Si fos possible que el geni del cinema encara primerenc en el mecanisme dels germans Lumière s'hagués reproduït en un home de carn i ós, aquest home miraculós, aquest home cinematogràfic en el sentit literal de la paraula, aquest seria Leopoldo Fregoli. Això suposaria que el truc i la ubiqüitat haurien de constituir l'essència del cinema, aparell de mistificació i no de realitat en la concepció de Méliès, i que ja existia el cos màgic de l'home cinema amb una forma vàlida per a crear una paraula universal, indicativa de l'esperit cinematogràfic. Quan Fregoli feia passar davant el públic el seu famós calidoscopi de grans directores d'orquestra, en una successió d'aparicions com a excel·lent transformista, podem dir que ens trobem davant un esdeveniment similar al muntatge cinematogràfic. Per això s'atansa molt més a l'estil de Méliès, quan es val dels nous mitjans tècnics amb mentalitat d'home de teatre. Igualment, empra en els seus films quasi tots els trucs que a la seva època adoptà Méliès: substitucions, aparicions, desdoblaments, marxa enrere i endavant alentides o accelerades, etc. Per la qual cosa es pot considerar Fregoli un inventor no menys subtil i profund dels trucs que representaren els primers aspectes de la tècnica cinematogràfica. Pot ben dir-se que si ell hagués persistit en aquesta branca de la seva activitat, hagués esdevingut finalment, i pel que fa al cinema, el Méliès italià."

Hi ha doncs en el cinema de Fregoli, com en el de Méliès, una mateixa arrel que caracteritza ambdues produccions: la seva base teatral comuna, l'afecció pels espectacles populars de l'època i l'adopció i l'adaptació de l'aparent ingenuïtat de la convenció del fet escènic, al medi cinematogràfic.

És, doncs, en aquest sentit que cal entendre la significació del transformisme en els inicis del cinema; com la personalitat teatral de Fregoli i l'afecció per la convenció escènica que reclama Méliès esdevenen cabdals en el moment de conformar les bases del nou medi. Això, perquè és per mitjà d'ells que els nivells de teatralitat dels espectacles de l'època, dels números de prestidigitació, de *music-hall* i cabaret, es tradueixen i s'actualitzen en una tècnica contemporània a la qual nodreixen de l'esperit ancestral de la recreació i la transformació de l'aparença. Aquest és el sentit de la fascinació i de l'homenatge que Joan Brossa ret al seu treball; la pretesa restauració, ampliació i continuació dels principis que guiaren la seva activitat artística, cinematogràfica i teatral.

Leopoldo Fregoli en el concepte de poesia de Joan Brossa

És evident a hores d'ara —i així ho hem constatat— que el mestratge teatral i cinematogràfic de Fregoli ha estat important en la concreció general de l'activitat literària de Joan Brossa, i definitiu en el moment de conformar les bases de la seva projecció escènica; això, en la seva dimensió pràctica. Ara, és oportú també de constatar que la seva presència és al fons del concepte brossià de teatre i poesia. Vegem-ho mitjançant alguns textos esparsos: "(Fregoli)... Deia que el teatre era avorrit, perquè era lent, pesat i no s'acabava mai; deia que el teatre havia de ser àgil i que havia de sorprendre. Això m'interessa molt i ho he aplicat al meu teatre. Era molt enginyós, tenia molt sentit del cop de teatre... L'origen del teatre no és la literatura sinó el carnaval, per això Fregoli ho va encertar de ple. El teatre com a espectacle va a remolc del cine i el cine també ha anat a remolc del teatre en el fet literari, la qual cosa l'ha fotut bastant. Però jo crec que una cosa que el cine mai no podrà donar és aquesta cosa humana de la disfressa, el canvi de la personalitat... el carnaval. En l'art és molt important la metamorfosi, no entenc la poesia sense metamorfosi. L'important del teatre és que encara és artesania. Aquesta és la seva grandesa i la seva misèria. Jo crec que el teatre no morirà mai perquè l'esperit humà necessita aquesta metamorfosi, el canvi, aquest 'jo sóc tu, tu ets jo...' (...) El fregolisme té una relació amb la poesia en el sentit que dóna molt amb poc, és una cosa de síntesi, un actor fa tots els papers. És una bona lliçó per als poetes. En poques paraules: *multum in parvo*." ¹⁶

"(...) advertí que su arte encajaba en mi manera de entender la poesía. Mi lema de poeta encaja muy bien en una frase de Heráclito: 'El arte es vida y vida es transformación'. La metamorfosis, el transformismo, es algo esencial en el teatro, y como Frégoli operaba con continuas transformaciones, encaja perfectamente con mi idea del arte escénico." ¹⁷

"Cuando estudié a Frégoli, el célebre transformista italiano, me di cuenta que su arte encajaba en mi manera de entender la creación artística. La poesía también es transformación, manipulación de la realidad. La emoción que provoca un prestidigitador con sus juegos de manos y la que provoca un poema son parecidas." ¹⁸

No ha de sorprendre, doncs, la capacitat o la versatilitat de Joan Brossa per a presentar una producció poètica i teatral tan extensa com diversa. De fet, aquesta diversitat artística està fonamentada sobre una base que depassa la riquesa i els diferents accents del seu vocabulari: la concepció de la mateixa vida en un sentit dinàmic permanent. Un sentit dinàmic que queda reforçat per l'apropament de Brossa als principis de la filosofia zen, la qual reconeix a la unitat la capacitat de manifestar-se com a múltiple, essent aquesta multiplicitat el signe inequívoc d'un mateix esperit en expansió.

D'aquesta manera, el transformisme, pel ventall de possibilitats sintetitzades en la unitat de l'interpret, constitueix una forma poètica vàlida que presenta fragments de l'ésser sabent que del seu conjunt n'esdevé un tot profundament cohesionat. Una manera de dir molt, amb poc; de dir molt més que el que es mostra literalment. D'explorar i forçar les bases del llenguatge teatral fins a l'extrem. D'assumir concentrada tota l'experiència i de presentar-la fent possible el desdoblament lúdic, el desig d'aventura i de sorpresa latents en l'home, més enllà dels límits corporals i de la submissió a l'isolament individual de la consciència; reafirmant el llenguatge teatral i l'instint de metamorfosi com a expressió d'un compartit i profund vitalisme sense límits.

Igualment, doncs, la poesia és un llenguatge estrany i sintètic, lliure i divers, capaç de fer present, mitjançant el joc dinàmic de la transformació aplicada als mots, una veritat entrevista rere la multiplicitat d'uns signes que, emmascarats, despullen l'altra cosa que no diuen. Un forçament del llenguatge convencional, pel qual es reafirma la seva voluntat de significar.

El transformisme en l'opció teatral brossiana

De la mateixa manera que la presència de Fregoli ha estat fonamental en la formació del concepte de poesia de Joan Brossa, l'opció teatral del nostre poeta s'ha vist afectada, també, per les particularitats de la seva activitat escènica. Segons afirmava Joan Brossa, el teatre no pot ésser concebut com una aplicació de la literatura, sinó com a continuació i desenvolupament del carnaval, precisament, perquè és una festa en la qual es concentra l'instint natural de transformació (que l'home comparteix amb altres espècies animals i amb el conjunt d'elements integrats en l'ordre còsmic); un instint ancestral amb el qual l'esperit essencial del teatre es reafirma.

Així, Fregoli representa per a Joan Brossa el carnaval elevat a la quinta essència, la magnificació de l'actor, talment com un personatge de la Comèdia dell'Arte traslladat al nostre temps; el paradigma del teatre i —especialment— el representant més carismàtic, complet i exemplar del teatre de l'avantguarda futurista i surrealista. Tot un seguit d'encarnacions a partir de les quals el poeta es veu capaç, no tan sols d'aplicar i actualitzar el transformisme com a tècnica, sinó també de conformar, des de la seva perspectiva, un conjunt de propostes i espectacles dirigits a revitalitzar els gèneres para-

teatral que han restat al marge dels grans escenaris i del reconeixement dels estudiosos, els crítics i el mateix públic, en un context precís.

Podrem veure Joan Brossa, si ens apropem als *Ballets* i les *Normes de mascarada* —com el podem trobar també en el recull de les *Accions musicals*—, proposar una renovació i una actualització dels espectacles de dansa i de música, amb l'orientació de posar a l'abast d'un sector social més ampli aquests àmbits escènics; això, de la mateixa manera que les 'accions espectacle' contingudes en el *Postteatre* van significar una primera desmitificació del teatre en ús. Ara doncs, a partir del transformisme —i després amb les propostes de *striptease*— Joan Brossa pren la determinació de revitalitzar uns gèneres malmesos i progressivament desvirtuats: els espectacles de màgia, el cabaret i el *music-hall*. Ell mateix ho explicava així:¹⁹ "En mis propuestas de transformismo puede haber un grado de evocación pero no nostálgico, ya que los resultados son de ahora; en mi obra existen estos antecedentes, debido a mi sensibilidad, a mi formación (...) pero creo que se ha de encontrar un cabaret vigente, con un lenguaje vivo..."

"(...) El *music-hall* es antiretórico, no arrastra la ampulosidad del teatro literario, es un género más directo, una forma que desencariona la tribuna teatral, es una acción. En el *music-hall* el actor es un artesano que hace sus habilidades (...) el ejecutante no finge, hace algo muy concreto, como en el circo (...). Los espectáculos de *variétés* formaban parte de las propuestas de Frégoli (...) los géneros parateatrales a los burgueses les han molestado siempre y han quedado como subgéneros. La presencia, el entorno brillante y el texto del teatro literario al burgués le gusta, le parece que está a la altura de su vanidad intelectual, le dignifica, le hace eructar. Las variedades las han dejado para el pueblo. Por eso a Brecht le interesó el cabaret y antes que a Brecht, sobretudo 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 (...) lo supo enunciar muy bien: 'El teatro no es la realidad de la calle, sino la realidad teatral, que hace sentir sentimientos verdaderos al espectador'. Para mí el naturalismo es la decadencia, la falta de imaginación."

I encara, d'aquesta altra manera més genuïna: "Senyores i senyors: Desconfieu dels intel·lectuals que es passen la vida tancats al soterrani. L'home és un ésser que es compon de soterrani, principal i primer pis. Tres espais perfectament aprofitables. El *music-hall* és l'art que correspon al primer pis. Avui aquest gènere, en principi barreja de *variétés* i de circ, ha deixat de ser un punt aïllat o una illa despoblada. (...) A mi sempre m'ha semblat un gènere molt vàlid, malgrat que el teatre literari li guardava la porta com un sentinella gegantesc. Encara avui la cultura burgesa intenta d'aixafar-li l'autoritat. Però un tros de glaç no és una pasta. Tanmateix ni el teatre literari és tan lleó ni el *music-hall* és tan formiga. (...) un gènere antiretòric, de caràcter immediat, que esglaona els encerts en la mesura que significa un alleugeriment de la dramaturgia tradicional. D'aquí arrenquen els prejudicis dels erudits i per

això mateix la gent docta no té el *music-hall* al seu museu. Però deixem-nos de tiranies; passem a l'evidència i disposem-nos a viatjar sense fugir..." (Desembre de 1982. Text de presentació per a un vídeo de *music-hall* ideat per l'autor i que no s'ha arribat a estrenar.)²⁰

Amb això, i després de reconèixer Fregoli i Meyerhold com a precursors i dinamitzadors del cabaret, les varietats i el *music-hall* en el context de les primeres dècades del segle, Joan Brossa s'arreglera al costat dels artífexs de la seva renovació; una renovació iniciada a França pels volts de l'any 1940, que també tingué exponents i continuïtat a casa nostra. En aquest terreny, el testimoni directe i apassionat de Sebastià Gasch,²¹ per la riquesa i l'orientació pròpiament fregoliana de les seves observacions entorn del 'nou' gènere, és del tot il·lustratiu i esclaridor: "És interessant constatar que, en comparació amb el cabaret d'antany, la principal innovació que oferien els espectacles d'aquests establiments (La Rose Rouge, L'Almiral, La Tomate) era la constant preocupació pel ritme. Els seus autors: Boris Viant i Raimond Queneau, el director escènic Yves Robert (...) foren els primers d'adonar-se que el ritme condiciona la nostra època fins al punt d'imposar a cadascú la seva manera de viure, de sentir, de pensar. I varen néixer aquells esquetxs detonants, concentrats, trepidants, portats amb un ritme rapidíssim que no deixava respirar l'espectador. Per tal que l'èxit fos total, calia que la posada en escena s'adaptés al verb i que els actors representessin els seus papers, no 'horitzontalment', podríem dir, sinó 'verticalment'. D'altra banda, no era suficient cantar, monologar, adreçar la paraula al públic. Els intèrprets d'aquests espectacles havien de conèixer profundament el cant, la dansa, la mímica, i posseir l'agilitat necessària per a poder actuar amb acceleració. Així, aquells artistes inundaven la pista de cançons, de danses, de pantomimes, de poesia, i ens oferien una interpretació saltironant, viva i fresca, sucosa i espontània, en la qual cada gest, cada actitud, semblava pura improvisació com en la Commedia dell'Arte. Els seus números burlescos anaven de la fantasia més alada al dramatisme matisat, anaven de la comèdia a la tragèdia, i cada cançó que interpretaven era una petita obra mestra de posada en escena."

Així, a partir dels mateixos criteris, Joan Brossa entén que els espectacles de cabaret i *music-hall* —com ho havien estat anteriorment els espectacles de Fregoli i Meyerhold— esdevenen un teatre vàlid per sobre de qualsevol prejudici suposadament intel·lectual; que actuen com a revulsiu d'unes fórmules teatrals prefixades que no s'adiuen al dinamisme de la seva època.

Consegüentment, en aquestes peces de fregolisme l'opció de Brossa és clara i conclou: en consideració i de la mà de Fregoli, estimular l'espectacle, el ritme, la sorpresa, la màgia, els recursos pròpiament escènics i teatrals (talment ho havia anticipat en els anteriors reculls de peces curtes), com a representants fidels i exclusius del seu concepte de teatre; un teatre al qual anomena justament, per l'excel·lència de la seva concisió, per la precisió sintètica del llenguatge emprat, *poesia escènica*. Una poesia escènica que aplica el bagatge i el llegat teatral contingut en el transformisme de Fregoli, atenent al fet que les especificitats tècniques i les característiques essencials del

seu llenguatge s'insereixen i participen plenament en la definició d'uns gèneres enriquidors i en la conformació —per part del nostre poeta— d'un teatre més vàlid en l'actualitat; concretant una direcció que a la fi esdevé cabdal en la seva activitat i en la seva opció teatral darrera.

FREGOLISME: ELS MONÒLEGS DE TRANSFORMACIÓ

Consideracions prèvies. Aspectes generals.

Iniciem ara, després d'haver-nos aproximat a la personalitat, a l'activitat i a la significació de Fregoli i del seu gènere a la sina de la poesia i al conjunt del corpus teatral de Brossa, l'anàlisi de les peces que conformen el recull de *Fregolisme o monòlegs de transformació*.

Cal advertir que en un primer moment valorarem el recull de manera general, exteriorment i en un sentit prou ampli, a fi que aquesta aproximació ens introdueixi en la diversitat de les obres proposades; això és, atenent a les característiques que es desprenen d'una visió de superfície: als aspectes formals, a les particularitats de la seva estructura, a la tipologia dels personatges que intervenen, als recursos escènics més sovintejats, als principals temes de fons, etc. I després, quan ens apropem a les peces més representatives a fi d'extreure i subratllar les dades que ens permetran d'assenyalar els aspectes concrets a partir dels quals es defineix el recull i s'explica allò essencial que el caracteritza.

Ara, doncs, val a dir que aquest aplec es compon de trenta peces l'extensió de les quals oscil·la entre un i disset fulls, essent però majoritari el nombre d'obres que no superen les cinc planes de redacció. Una redacció que es forneix, fonamentalment en aquest cas —i contràriament al silenci que havia caracteritzat la producció de les peces per a dansa—, amb els monòlegs dels diversos personatges en què es transforma l'actor sobre l'escena. Uns monòlegs bona part dels quals s'adrecen al públic talment com un diàleg, o a la manera d'una conversa susceptible de contesta; aquesta actitud quan el personatge no parla als espectadors —perfectament conscient que interpreta i fent palesa la representació teatral— com si pensés en veu alta i sense deixar marge a la resposta.

Altrament, amb relació al nombre de transformacions previstes a cadascuna de les obres, Joan Brossa, tot i que afirma que ha estat moderat en les seves exigències atesa la dificultat de trobar intèrprets prou capacitats, demana a l'actor un treball considerable. Tot i que com a compensació d'aquest treball, ha tingut cura d'organitzar amb molta precisió les entrades i les sortides dels diferents personatges que interpreta, i de preveure el temps necessari de cada transformació; rendibilitzant, bé amb la música o amb la veu del protagonista emesa des de l'espai en *off*, les absències necessàries.

Ara, doncs, si atenem als personatges, a la tipologia dels individus que han estat cridats per a intervenir en aquestes obres, constatem que hi és

present —accentuat per les mateixes possibilitats del gènere— un extens catàleg de les figures més representatives de la *Poesia Escènica* brossiana: Arlequins, Pierrots i Colombines, personatges vermells, màgics, ventrílocs i components del circ, personatges mitològics, individus de carrer de molt diversa condició i estrat social, parelles d'enamorats o en convivència, criats, capellans i militars, i àdhuc, en alguna ocasió, la presència d'un personatge que s'interpreta a si mateix com a actor transformista i que —seguidament— personifica la figura d'un home identificat com a poeta.

Amb relació als recursos de l'aparell escenogràfic més sovintejats, val a dir que hi destaca la profusa utilització de decorats sòlids, majorment en la construcció d'espais interiors de l'àmbit domèstic en els quals predomina, això sí, la simplicitat i l'austeritat de l'*attrezzo* i dels objectes que els configuren; essent també característica i innovadora (ateses les particularitats tècniques del gènere) la seva distribució mitjançant una, dues o tres portes, a fi de possibilitar les entrades i sortides dels diferents personatges als quals dóna vida el transformista. Tanmateix, no cal dir que l'autor es val del recurs habitual de les cortines, de l'escotilló, del teló i dels fons pintats, amb el mateix caràcter simbòlic amb relació al color i al moment precís en el qual aquests recursos s'utilitzen.

Pel que fa als principals temes de fons entorn dels quals aquestes propostes s'articulen, és important d'incidir en el fet que palesen la fidelitat de Brossa al seguit de preocupacions i interessos fonamentals que ha fet explícits —insistentment— en el conjunt de la seva obra poètica i teatral. Uns interessos el primer dels quals, en ordre d'importància i quantitat de reflexió, es manifesta en la denúncia d'unes determinades condicions polítiques, socials, econòmiques i culturals que incideixen sobre l'existència, el comportament i la moral d'uns individus arrelats a un país, a una tradició i a unes expectatives —individuals i col·lectives— molt diferents de les que, en aquell context, es volien obligades.

Seguidament, torna a ser el tema de l'amor, el de les relacions afectives i el de la vida comuna de la parella, l'objecte de consideració i opinió per part de l'autor, amb la matisació que, en aquestes obres, són els aspectes negatius de la relació els més destacats; això especialment, ens ho fa veure el mateix Brossa, com a resultat de les influències destructives de l'ambient al qual ens referia.

Igualment, també continuen presents en aquest recull altres temàtiques característiques de l'obra del poeta: les referències a les festes, fires, contes, jocs i entreteniments d'origen popular (focs d'artifici, enlairament de bombes, jocs de taula i de participació, ombres xineses, etc.) Amb especial atenció —i això és més innovador en el marc d'aquest període— al món dels fenòmens naturals (tempestes, llamps, etc.), i a la participació d'elements conformadors de l'univers astronòmic (planetes, òrbites, etc.), talment ho havia fet en alguna de les primeres peces d'orientació màgica i cosmogònica redactades a la fi dels anys quaranta i en la dècada dels cinquanta.

Atenem ara, a fi de completar aquestes observacions, a les orientacions que oferia Joan Brossa en el moment de presentar el conjunt d'aquestes obres: "Homenatge a Leopoldo Fregoli en el centenari de la seva naixença. Si bé més aviat pròdig en la textura literària i els suggeriments argumentats 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 imprevis, 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 còpia d'aquestes peces o números, no ha d'incloure més de tres per sessió, que es completaran, si cal, amb *variétés* triades." ²²

Unes orientacions respecte a les quals és necessari subratllar primerament, però una altra vegada, la contraposició manifesta —amb la qual es constitueix el paradigma, la definició de la poesia per part de Brossa— d'un treball que es mou entre la paròdia i el lirisme; aquests elements, talment dos pols antagònics que el poeta, a la fi, sempre sintetitza.

Altrament, amb relació a la prodigalitat literària i al reforç de la trama argumental de les quals ens parla Brossa, és important d'incidir també en el fet que ell mateix és conscient —i així ho reconeix— que ha bastit aquestes peces amb quelcom de més; confegint una major gradació literària als textos que conformen els monòlegs, alhora que els satura de signes i de contingut. Una prodigalitat literària i argumental evident que, al nostre entendre, supera i s'allunya dels procediments i dels criteris del mateix Fregoli en el moment de concebre els espectacles. Si més no en aquest sentit, entenem que 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 de reajustar el gènere a la seva mida i al seu temps; per a potenciar la seva capacitat de vehicular una sèrie de continguts que, com a individu i com a poeta, des de sempre ha entès irrenunciables. Uns continguts per a l'expressió dels quals busca i troba en el transformisme una nova forma que el 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.

Amb tot, però, és evident que Joan Brossa desenvolupa de l'art de Fregoli el que és fonamental, i que són precisament les seves bases (l'imprevis, el burlesc i l'efectisme) sobre les quals inicia el seu treball. Així, Brossa completa i actualitza el gènere sense desvirtuar-lo, alhora que aconsegueix de revifar-lo quan explora el seu potencial escènic i dramàtic. I això, tot plegat, amb unes peces que ha volgut —com és habitual i característic en el conjunt de la

seva activitat— diferents de les del seu referent original, de la tècnica, del ritme i de la concepció teatral del qual se serveix no pas per a produir un seguit d'obres mimètiques o analògiques; sinó destriant el que és més vàlid i essencial, adaptant les seves solucions i característiques més notables, a fi de fer més efectives les propostes formals i conceptuals que ara li convé desenvolupar.

És així com entenem l'aproximació de Joan Brossa al transformisme; en la mesura que aquest gènere li permet de sintetitzar les experiències anteriors i li confereix un enriquiment no solament tècnic, sinó també del llenguatge teatral; atorgant-li uns recursos amb els quals es renova la seva poesia, alhora que —de manera reflexiva— el fregolisme esdevé novament original. Així ens ha semblat que ho entenia Xavier Fàbregas en el seu pròleg a la *Poesia Escènica* de Joan Brossa quan deia: "Amb el transformisme arribem a 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 escapolar la pròpia personalitat, és un joc que resulta fascinant dins les coordenades en les quals es mou el món brossià. Per això el transformisme s'estilitza i adquireix consistència en allò que podem considerar un nou gènere: el fregolisme."²³

D'alguna manera, també, l'afecció de Joan Brossa per la figura de Fregoli, per la seva concepció teatral, per la seva habilitat tècnica, i més enllà de la validesa de les aportacions que el poeta recull del seu mestratge, ens ha semblat que la seva presència s'insereix en el terreny personal talment com un model artístic davant del qual el poeta manifesta no tan sols la seva admiració, sinó també —de manera més subtil— l'íntim desig de transformar-se constantment fins a assolir una personalitat creativa semblantment diversa i amb un impacte igualment reconegut. Si més no, això és el que hem interpretat entre els espais d'aquest text apològic: "Opinions de la premsa sobre Fregoli. Hom renuncia a comprendre, a penetrar aquest art desconcertant que hauria semblat talment diabòlic en els bons temps que cremaven els bruixots. Fregoli (...) sembla talment que hagi concertat un pacte amb el diable. És ell mateix qui inventa l'argument, la composició i els mínims detalls escènics de les peces que interpreta. Fregoli és l'autor i ningú no el pot imitar perquè només ell coneix tots els recursos del seu talent genial. Què li admirem més? La invenció, la fantasia, el do d'imaginació inigualable o la vistositat, la lleugeresa quasi sobrenatural de l'execució? Jo us asseguro que se surt del teatre talment com sota la impressió d'un somni. I aquesta sensació us segueix al carrer quan s'ha acabat l'espectacle, aquest espectacle com de màgia que dura de dos quarts de deu fins a les dotze i en el qual un home sol ocupa l'escena, l'omple de fantasmes alegres, graciosos o burlescos, que no són altra cosa que ell mateix, sempre ell mateix. I amb quina rapidesa es transforma! Realment el seu treball tendeix a la fantasmagoria, al prodigi, a l'encantació i la sorpresa. Per tot arreu només es parla del transformista Fregoli, de les peces de Fregoli, mim, ballarí, cantant, acròbata i prestidigitador."²⁴

Amb aquestes consideracions, és el moment de començar l'anàlisi particularitzada de les obres que componen el recull de *Fregolisme*, a fi de constatar —no ja en el vessant teòric, sinó en el pràctic— aquelles opinions, notes, cites i referències des de les quals hem vist com es construeix el marc conceptual entorn del transformisme i es justifica l'atenció de Joan Brossa envers el seu màxim exponent. Atenem abans, però, a la relació de les obres presentades:

Número d'ordre	Títol	Nombre d'escenes	Nombre de personatges
1	<i>L'entrellat del jardí</i>	1	5
2	<i>Quiriquinyol</i>	1	8
3	<i>Serpònia</i>	1	5
4	<i>Pas d'acció</i>	3	9
5	<i>El bolet de la terra</i>	1	4
6	<i>Carnaval</i>	1	11
7	<i>La gola del drac</i>	1	6
8	<i>El déu del tant per cent</i>	5	9
9	<i>Museu Miró</i>	2	7
10	<i>Novel·la</i>	1	5
11	<i>El viatge</i>	3	8
12	<i>La tercera orella</i>	1	7
13	<i>Estació de Calinòpia</i>	1*	16
14	<i>La porta oberta</i>	2	3
15	<i>L'últim coet</i>	2	4
16	<i>El pescador</i>	1	1
17	<i>El bufarut</i>	1	3
18	<i>Beabà</i>	3	5
19	<i>Presèpius</i>	2	5
20	<i>Clar d'estels</i>	3	5
21	<i>L'avaria</i>	1	4
22	<i>Dragolí</i>	2	4
23	<i>Nocturn dels tres geperuts</i>	4	7
24	<i>L'as d'oros</i>	1	5
25	<i>Tricuspis</i>	1	3
26	<i>La xauxa negra</i>	1	13
27	<i>Els ocells</i>	1	4
28	<i>Rifada al balneari de Canopus</i>	1	7
29	<i>Pim-pam-pum o la piràmide de pomes</i>	1	23
30	<i>Rapsòdia de music-hall</i>	1*	12

(*) L'asterisc indica les ocasions en les quals hi ha una subcompartimentació.

Anàlisi de les peces

Cal precisar que hem escollit aquelles obres que entenem més rellevants o representatives del conjunt que constitueixen. En aquest sentit, la nostra anàlisi ha de subratllar les principals línies i formes de treball

que guien la majoria de les obres; i alhora, ha de ser significativa en la concreció de relacions i lligams pel que fa al conjunt de la *Poesia Escènica* brossiana.

L'entrellat del jardí

La peça que encapçala el recull, *L'entrellat del jardí*, és important en la mesura que posa en joc bona part d'aquells elements formals, estructurals, ideològics i semàntics, a partir dels quals es configuren i es caracteritzen la major part dels fregolismes.

Així, presentada en un acte únic, la trama de *L'entrellat del jardí* es desenvolupa en el marc d'una decoració que representa un interior domèstic en el qual hi ha —com en la pràctica totalitat de les deu primeres obres del recull— un determinat nombre de portes reals (en aquest cas tres) que tenen la funció de fer possibles les entrades i sortides dels personatges que interpreta el transformista; això, a més d'accentuar —en funció de la porta assignada a la seva intervenció— la posició ideològica que representen. En aquest punt, és important de subratllar que més de la meitat de les propostes del recull tenen previst el seu desenvolupament a la sina d'aquestes decoracions que simulen espais interiors; uns espais que es presenten adequats —preferentment— a la condició social dels principals protagonistes o, si més no, a la localització precisa de l'acció.

Amb relació als cinc personatges de la peça, cal advertir que Joan Brossa els dóna un nom propi en la presentació de l'obra, al costat del títol; mentre que a l'interior del text, quan redacta els respectius monòlegs, reben un tractament diferenciat. Així, en aquest cas, al personatge anomenat Abel correspon la indicació de Jove; a Roc, la de Vell; Rosona és el nom de la Noia; Romualda el de la Vella; i finalment Pantaleó, el nom del Pallasso que toca la trompeta. Amb tot, és ben probable que aquest tractament diferenciat respongui a la intenció, per part de l'autor, de distanciar els personatges —des de la redacció del text— d'una individualitat massa concreta; a fi d'estendre el seu posicionament davant les situacions que s'esdevenen, de manera que al·ludeixi —amb més objectivitat— a determinats tipus humans amb actituds estereotipades o prou representatives amb relació als comportaments característics del teixit social i cultural que representen.

Així, pel que fa a la trama argumental bàsica, cadascun dels personatges ocupa un pla molt diferenciat amb relació als altres protagonistes, fins a conformar un conjunt de caràcters individuals la progressiva intervenció dels quals provoca la successió dels esdeveniments d'aquesta peça. De fet, el fil argumental és ben senzill: una parella de joves enamorats que s'enfronta a l'escepticisme i el conformisme de la generació anterior (representada pels pares de la noia absents), i més encara, a l'actitud radicalment negativa d'un vell reaccionari (talment un patriarca amargat) la vida conjugal del qual ja no funciona. Amb això, el jove i la noia defensen els seus punts de vista i els seus drets com a individus, critiquen la situació social que els envolta i represen-



Isidre Vallès i Joan Brossa a l'homenatge "Brossa enlairat" organitzat per la Festa del Treball del PSUC el 1984. (Fotografia: Joan Gil Gregorio).

ten les forces vives de l'amor i del combat ideològic obert, en oposició al context en el qual són pròxims a establir-se.

Altrament, les intervencions puntuals de la vella i del pallaso mereixen, en el si de la trama, una diferent consideració; això, en el sentit que ambdós, sense restar-ne al marge, mantenen davant dels esdeveniments i la lluita ideològica que fan explícita els altres personatges una certa distància que els permet de relativitzar els conflictes i rendibilitzar la seva relativa independència. Així, l'actitud de la vella, si bé consisteix a renegar de la posició marginal que ocupa en el nucli familiar, a lamentar-se de la vellesa i de l'allunyament del seu company, no renuncia del tot als ideals amorosos i a la vida quotidiana.

Amb relació a Pantaleó, el pallaso, la seva actitud és diferent; amb el nom d'un personatge característic de la Commedia dell'Arte italiana, de la qual en personifica —més que el mateix personatge— l'esperit general, val a dir que intervé el primer, talment un presentador de circ, per a situar el context en el qual es desenvoluparà l'acció i avançar, de manera premonitòria, el decurs dels esdeveniments. Després, en un segon monòleg de gran valor simbòlic, en el qual explica de manera planera les normes de diferents jocs populars i les condicions necessàries per a la correcta interpretació d'un concert musical, la seva intervenció dóna a entendre, de manera metafòrica, que coneix d'antic i perfectament la naturalesa humana i els problemes dels homes, alhora que n'apunta una prevista i inevitable resolució.

Dos personatges, doncs, relativament marginals si els comparem amb els principals protagonistes i si valorem la seva participació en els esdeveniments que han de succeir-se, però significatius en el moment de matisar el marc concret de l'acció amb rares pinzellades intermèdies de diferent cromatisme i saturació.

Del final de l'obra, en el qual el vell assassina el jove amb un tret de revòlver, és important de destacar el fet que, moments abans de l'execució, Joan Brossa permet que l'assassí parli amb el jove —que es troba fora de l'escena— emprant un recurs pròpiament cinematogràfic: l'espai en *off*; un recurs del qual les actuacions de Fregoli —com havíem anticipat— van ser capdavanteres.

Amb tot, encara hi ha en el conjunt de l'obra quelcom més important: si atenem al llenguatge emprat pels personatges en els monòlegs, i si bé el contingut és força diferent en funció de la seva respectiva posició entorn dels temes presentats, ens adonarem que tots ells adopten un codi similar que els agermana. Un codi particular en la utilització del qual es prodiguen les frases curtes, talment fragments inconnexos d'una estructura superior que correspon a processos mentals més amplis, però dels quals els individus implicats expressen només una part que necessàriament esdevé essencial i significativa. Cal entendre, doncs, aquests fragments de llenguatge com una síntesi; talment un residu d'un seguit d'idees més complexes la velocitat i la juxtaposició simultània de les quals en el pensament no permet la seva transcripció oral completa.

És respectant aquesta condició que cal veure en la construcció dels textos de Joan Brossa la fidelitat, no pas a una fictícia ordenació racional del pensament per mitjà d'un ús convencional de la paraula, sinó a les pulsions de la seva espontaneïtat irracional incontrolable; a un automatisme del verb, a unes paraules en llibertat la presentació encavalcada de les quals dona lloc a una forma d'expressió en què cada mot, cada frase com un vers, conté signes dotats d'enorme potencial semàntic, i —consegüentment— d'essencialitat poètica. Uns signes en els quals, tot i que estranyament representats, hom hi percep clarament una significació darrere.

Això generalment, però amb l'excepcionalitat d'aquells instants en què el poeta posa en boca dels seus personatges —com a home de món entre altres homes en el món— la crítica als estaments de poder, la denúncia de les diferents formes d'opressió i l'esperit de revolta; unes actituds per a l'expressió de les quals utilitza sovint un llenguatge més directe, expressament convencional i despullat de metàfores poètiques.

Quiriquinyol

En aquesta segona peça del recull, la trama argumental i les intervencions dels vuit personatges que l'interpreten discorren en l'interior d'una sala amb dues portes que representa el rebedor de la casa d'un doctor, el qual,

vestit a la manera del màgic Merlí (amb cucurulla i túnica estrellada), suposadament els va atenent a la consulta. Val a dir que els personatges que de fora van entrant exposen, en els monòlegs que diuen mentre esperen, un seguit de frases curtes i inconnexes relatives a qüestions molt heterogènies, mitjançant les quals, però, és possible identificar la seva posició social, moral o ideològica. Unes posicions crítiques contra l'ordre establert les unes, retrògrades les altres, que constitueixen un repertori d'idees i figures molt divers.

Així, l'acció principal es desenvolupa en aquest àmbit restringit entre ambdues portes: la que dona accés al rebedor de la casa, i la que dona entrada a la sala de consultes. Unes consultes el resultat de les quals indica que el doctor es dedica, més que no pas a guarir els cossos o a solucionar les qüestions o preocupacions intel·lectuals relatives a cadascun dels visitants, a dialogar amb ells sense que s'observi, després de cada visita, una modificació en el plantejament inicial entorn dels temes que aquests personatges havien avançat en la seva primera intervenció.

De fet, doncs, el desenvolupament de la peça es limita a presentar un seguit de tipus humans que provenen de diferents estaments socials i amb interessos molt diversos, les idees dels quals no resulten alterades en el seu decurs; sense que aquestes idees hagin estat qüestionades en cap intent de debat o de diàleg obert, sinó ben al contrari, reafirmades a la fi de les isolades intervencions de cadascun dels seus protagonistes. D'alguna manera, sembla que totes les posicions siguin, si no indiferents, igualment inamovibles; talment el reflex fidel d'un context en el qual la discussió ideològica no havia d'aportar uns resultats favorables amb immediatesa i l'autor hagués considerat més oportú de mostrar un ventall d'actituds i d'idees predominants la planera exposició de les quals, per si mateixa, podia ser suficientment allisonadora.

Hi és present també, d'altra banda, la inoperància o la falsedat del doctor en apropiar-se de la figura i dels poders d'un suposat bruixot mitjançant, la capacitat i la integritat del qual són qüestionats de soca-rel; especialment, quan el veiem interessat —més que no pas en les tasques pròpies de la seva condició, la defensa d'un determinat compromís ideològic (que eludeix), o el manteniment de la seva honestedat personal i professional— a atendre, amb exprés reconeixement de la pròpia banalitat i amb evident menyspreu de la vida conjugal, als requeriments d'una jove amant que a la fi del jorn l'espera.

És entenent aquest context general que la figura de la criada, incòmoda i disconforme des del principi amb l'entorn en el qual està inserida, esdevé a la fi el centre d'interès i el personatge més carregat de significació; això, en la mesura que el conjunt de les seves reaccions és més adient, subratllant-lo, al comportament de les persones suposadament erudites i socialment reconegudes, l'autoritat moral de les quals queda en evidència —absolutament desvirtuada— a la mirada d'aquells que no pertanyen a la seva condició.

Així doncs, i en tot cas, cal entendre aquesta peça no tan sols com una denúncia satírica de les classes dominants, sinó també com una proclama del descrèdit que mereix, en general, el sistema de vida que impera en un determinat moment històric; com una crítica a la immobilitat corrosiva d'unes circumstàncies devastadores, ideològicament i moralment, que afecten de la mateixa manera, individualment i col·lectivament, qualsevol persona i estament.

Serpònia

La tercera peça del recull ens ofereix característiques formals i de contingut similars a l'anterior. Amb cinc personatges de diferent significació i en el context d'una decoració que representa un interior domèstic amb tres portes d'accés, és important de destacar que la trama argumental bàsica gira entorn de les difícils relacions d'una dona benestant amb la seva criada i de la insatisfactòria relació de la primera amb els dos personatges masculins més representatius de l'obra; dos homes essencialment diferenciats que manifesten en el decurs de les successives intervencions les seves contradiccions, i àdhuc, en algun cas, les seves afinitats.

Tanmateix, si bé no és exempta la crítica per part de l'autor a determinats plantejaments morals i ideològics que fan explícits els seus protagonistes (especialment la dona), el tema principal de l'obra discorre entorn de la posició d'aquests personatges davant del fet amorós; un fet davant del qual mantenen, això sí, i a excepció de la senyora, una notable independència o aparent desafecció. Val a dir també que la incomprensió de la parella, la manca d'harmonia i les dificultats de relació entre els humans esdevé, a causa dels diferents interessos i les variades formes d'expressió defensats pels arquetipus de Brossa, el tema de fons —implícit majorment— que completa les intencions conceptuals d'aquesta peça. Unes intencions dirigides a subratllar, si més no, la inevitable condició d'isolament en què veiem viure cadascun dels personatges; la incapacitat d'establir lligams afectius durables, i les diferents actituds que determina aquesta impossibilitat.

Altrament, com a contraposició a aquest ambient i a aquesta trama relativament naturalista, hi ha en l'obra un element estrany i d'alguna manera aliè al conjunt dels personatges i a les situacions descrites, que ofereix amb la seva intervenció una possibilitat de superar les condicions estrictes i les circumstàncies del context. Es tracta de l'aparició, no ja per una porta sinó baixant del teler amb una escala, de l'anomenat Home del fanal; un home amb el qual, lluny dels interessos i de les preocupacions terrenals que havien manifestat els personatges masculins protagonistes, la dona aconsegueix d'establir una comunicació veritable. Així, talment el mite de Prometeu, intervé restablint certa esperança, si més no quan és capaç, ni que sigui minsamment, de posar en joc, de recordar, d'ampliar o enriquir les il·lusions i les expectatives dels personatges afectats.

Tanmateix el conjunt de personatges —vist des d'una altra perspectiva més general—, per addició o juxtaposició, formen un tot relativament unitari en la mesura que les mancances o les virtuts dels uns es compensen amb les dels altres, essent necessària doncs la interrelació de les seves caracteritzacions, per a extreure'n el perfil d'una humanitat més completa la visualització de la qual permetria identificar, en el cas que l'espectador s'hi projectés, la seva situació i posició personal.

Amb tot, del conjunt de les accions, els comportaments i esdeveniments prescrits per Brossa, si bé se'n desprèn un marcat escepticisme entorn de les possibilitats dels homes en el moment d'establir una comunicació prou fonda —no tant sols en l'àmbit ideològic com havíem vist anteriorment, sinó també ara en el terreny afectiu—, hom hi podrà constatar el fet que l'autor n'apunta o suggereix, molt sovint, unes vies de solució; una solució que prové a voltes —com és aquest el cas— de la intervenció d'elements irracionals, de l'atzar, del món de la màgia o dels mateixos recursos teatrals per a introduir-hi la sorpresa, en un procedir que és molt característic de l'optimisme i la vitalitat darrera que guia la seva activitat poètica.

Pas d'acció

Aquesta quarta proposta del recull esdevé important i representativa en la mesura que incorpora novetats respecte a les peces precedents, alhora que utilitza recursos i plantejaments característics d'obres que pertanyen a altres aplecs de peces curtes; especialment, de les anteriors *Normes de mascarada*.

Així, compartimentada en tres quadres, ara ambientats per les respectives decoracions pintades (un bosc, una habitació i un camp de batalla), i amb un seguit de dotze transformacions desigualment repartides entre les parts, *Pas d'acció* presenta tres situacions diferenciades la relació entre les quals mereix diversa consideració. Això, particularment, perquè a la fi del primer quadre el mateix poeta —talment com si ens transportés a l'interior de l'obra— fa intervenir aquell Personatge vermell habitual de les anteriors *Normes de mascarada* i al qual tot era permès, a fi que trenqués la continuïtat de la trama i l'esperit amb què s'havia iniciat la representació, alterant el curs dels esdeveniments i el destí dels personatges implicats.

Així, si en el primer quadre assistim a la presentació d'un seguit de personatges la vida dels quals ratlla la quotidianitat més anodina, el conformisme planer, la resignació total, o les aspiracions materialistes més convencionals en un entorn on no destaquen referències significatives a la vida real, i talment com si la seva existència es desenvolupés dins un conte tradicional (*Blancaneu* en aquest cas, del qual Joan Brossa recull un passatge en el qual intervé un cruel *generalastre* en substitució de la reina), l'aparició del Personatge vermell, amb la radicalitat que havia caracteritzat les seves intervencions precedents, capgira el context inserint una nova situació dramàtica la

tensió de la qual contrasta, absolutament, amb el caràcter i les expectatives dels personatges en la primera part.

En aquest sentit, els següents fragments extrets dels monòlegs d'aquest personatge peculiar són prou representatius de l'actitud revolucionària que el caracteritza; una actitud mitjançant la qual (i pels designis de l'autor) decideix de canviar de manera exemplar no tan sols el curs dels esdeveniments, sinó també, i més especialment, el ritme vital, el centre d'atenció i les preocupacions essencials dels protagonistes de la peça:

... Ha! Ha! Ha! Jo sóc la força accionadora! Maleïda sigui la placidesa! Jo emmotllo els temps als meus imperatius! Acció! Acció! ...

Els homes han d'anar naturalesa endins. I per això la benaurança els fa nosa, perquè nega el principi vital. Que tothom es malfii l'un de l'altre, que l'home s'alliberi de ser dominat. Vinga la potència de totes les coses possibles! Que no s'abandoni ningú. Acció! Acció! Acció! (Trons i llamps, canonades i dispars de metralladora.) (...) Sortim ben rabents pel camí de les xemeneies i transformem en espantall d'admirable torrent la nit amenaçadora! Ha! Ha! Ha! (Desapareix per l'escotilló. El teló baixa davant les resplendors i el soroll d'una gran batalla.)²⁵

D'aquesta manera Joan Brossa canvia la direcció, també amb una forta càrrega de vitalisme nietzschia, del que hauria estat en el decurs de l'obra una història d'amor convencional, plàcida i previsible, novel·lesca, aliena als esdeveniments i a les preocupacions relatives a la transformació d'un determinat context històric; això, incidint en la necessitat de centrar l'atenció dels personatges —i especialment l'atenció del públic— en els problemes reals que, al marge d'allò que és individual i privat, afecten al conjunt de la col·lectivitat.

Així, una vegada més, la *Poesia Escènica* de Joan Brossa defuig el romanticisme i els temes que caracteritzen el teatre naturalista, emprant tots els recursos que la seva imaginació li permet; una imaginació que amplia i diversifica mitjançant la incorporació d'aquells gèneres teatrals bandejats o marginals, amb els quals altera —agraït— no tan sols el contingut ideològic i intimista del teatre burgès, sinó també la forma dramàtica que havia servit o servia per a manifestar-lo. Heus aquí altra vegada la utilitat del transformisme com a gènere, les possibilitats i l'ús que Joan Brossa li atorga, respectant-ne el caràcter però adaptant-lo al servei de les seves inquietuds ideològiques, al context social, polític, cultural i teatral de la seva època.

Carnaval

Aquest és el títol d'una de les peces més representatives del recull tant si atenem a la seva presentació en un acte únic, a la localització de l'acció en un espai interior amb les respectives portes d'accés, a la tipologia i les

preocupacions dels personatges que hi intervenen, com als temes de fons que s'hi desenvolupen.

Així, marcada per la sàtira i la crítica oberta a les condicions del sistema establert i per la denúncia d'una situació que domina els personatges més característics de l'època en què s'insereix l'acció, hi són presents bona part de les afeccions —ara majorment d'origen popular— més destacades en el conjunt de l'activitat poètica i dramàtica de Brossa.

Igualment, la localització de l'indret en el qual han de produir-se els monòlegs, la sala que precedeix els lavabos d'un saló de ball, amb les dues portes que donen pas als vàters pels quals travessen o van entrant sense excepció i a despit de llur condició social tots els personatges, ja és per si mateixa prou representativa de les desmitificadores intencions que guien l'autor. Uns personatges entre els quals és necessari destacar la presència d'un arrogant senyor vestit de frac, d'un cambrer lúcidament crític, d'una parella de vells relativament adaptats, d'Arlequí i de Pierrot contraposats amb relació al tema amorós, a més de les intervencions d'un capellà i d'un general, parlant llatí i castellà respectivament, ambdós amb uns monòlegs absolutament reaccionaris.

És així que *Carnaval* esdevé especialment significativa; perquè anticipa a la sina del recull —al costat d'altres peces semblants, però amb uns propòsits més diversos, intencions i centres d'interès més heterogenis— les crítiques més fortes i corrosives, la ridiculització i el desemmascarament més directe, contra els màxims representants dels poders polític, econòmic i moral, que caracteritzen aquell període històric.

De la mateixa manera, doncs, les peces *El déu del tant per cent*, en la qual s'inclou, a més de la persecució i l'execució d'un obrer jove a càrrec de la Guàrdia Civil, una paròdia de l'afecció a la caça del representant militar del règim; *Estació de calinòpia*, en la qual la ironia i la denúncia del deteriorament moral és extensible i completa a qualsevol estament social; *La xauxa negra*, on el personatge del jutge defeca involuntàriament enmig d'un discurs apològic entorn de la necessitat de regular de manera convenient la vida pública segons els designis ideològics del sistema; o *Rifada al balneari de Canopus*, en la qual són posats en evidència i sense miraments les debilitats i els defectes més notables dels representants de la religió, continuen oferint-nos la mateixa determinació, per part de Brossa, de radicalitzar fins a l'extrem l'opció combativa en la seva activitat dramàtica.

Amb similar caràcter i intencionalitat crítica, però emprant diferents procediments, la desena peça del recull, *Novel·la*, ens ofereix l'evolució d'un home en el pas del temps. Un mateix personatge l'existència del qual ha estat idèntica a qualsevol altra vida viscuda en funció dels condicionaments que regulen les expectatives del moment; sense haver sortit mai de l'apatia rutinària, ni haver-se plantejat altres empreses a seguir que els camins més sovintejats. Tanmateix, a la fi del seu periple, el protagonista és conscient que la reacció li arriba massa tard.

Vegem, si no, com la interpretava i la valorava Xavier Fàbregas: "Brossa aborda la biografia per enfrontar-nos a l'absurditat de la vida: el protagonista apareix a escena ja en el primer quadre —la muller, que li serà mare, n'està embarassada—, el veiem després d'infant, sota l'aparença d'un ninot, i l'anem seguint fins a la vellesa, trista i mancada d'objectiu, com així ha estat tota la seva vida. En el darrer quadre la Parca ens suggerirà de manera esquemàtica, però terrible, el final previst: Immòbil al mig de l'escenari fa petar els dits, i amb aquest senyal baixa el teló." ²⁶

Ben diversa consideració mereix la peça titulada *El pescador*, la setzena si atenem a l'ordre de l'aplec, però igualment important en la mesura que utilitza un recurs extraordinari amb relació als plantejaments i a la tipologia característica de la major part de les obres que componen el recull. Ens referim, en aquest cas, al fet que la trama argumental bàsica està fonamentada sobre una història que prové de la rondallística popular, en la qual un pescador pobre perdona la vida a un peix amb la promesa d'obtenir la satisfacció d'un ventall de desigs mitjançant els quals obtindrà una gran riquesa. A la peça, estructurada en un acte i amb la particularitat de ser l'única peça del recull amb un sol personatge protagonista —un protagonista que manté, a més, la seva identitat en el decurs de les set transformacions efectuades—, assistim a la presentació de diversos tipus humans, cada vegada més recalci-trants ideològicament i moralment, la darrera de les quals deixa el protagonista en condicions lamentables, més deteriorat com a individu i havent perdut la dignitat primera.

Així, si atenem a les diferents figures, és important la concreció del vestuari que l'autor prescriu a cadascuna: començant pel pescador vestit pobrament i amb canya; i progressivament, amb americana, barret i corbata; elegant, amb esmòquing; amb frac; de bisbe amb capa magna, mitra i bàcul; d'emperador, ple de creus i de medalles; i la darrera transformació, per a la qual el protagonista ja no necessita vestuari. Un vestuari que s'escau perfectament als monòlegs dels personatges resultants de cadascuna de les transformacions, en la mesura que serveixen per a identificar amb claredat la ignomínia del pensament i la corrupció dels valors que cada figura representa; això, repassant un seguit d'estrats socials que recullen des del petit burgès a l'especulador, des del terratinent de caràcter feudal al representant eclesiàstic que justifica i sacralitza el sistema, fins a arribar a l'arriscada, irònicament i definitivament insuportable encarnació del seu màxim exponent. Atenem, sinó, a un fragment del monòleg d'aquest últim personatge:

... 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. ²⁷

Aquesta progressió, paral·lela a un seguit de transformacions de la decoració mitjançant les quals hom veu reforçat el contingut essencial de l'obra, a més evidència el caràcter didàctic amb el qual Joan Brossa la planteja. Una decoració blanca amb una porta enmig, extremadament simple, però perfectament vàlida per a les intencions de l'autor; això, perquè a mesura que s'esdevenen les successives transformacions la grandària de la porta es va reduint fins al punt que, a la fi, el protagonista ja no pot sinó representar-se a si mateix com a individu, treure el cap, despullat dels atributs de projecció social i impossibilitat de sortir a escena, per acabar demanant auxili una vegada ha reconegut el deteriorament moral i la degradació consegüent de la seva vanitat. Tot plegat —si més no així ho entenem nosaltres—, talment com si l'autor refusés d'atorgar-li definitivament la possibilitat d'emprar, atesa la seva evolució personal, justificadament, i ara del mateix teatre estant, no tan sols els seus recursos, sinó també el gènere que tan incorrectament havia utilitzat.

Tricuspis

Heus aquí un exercici de síntesi que esdevé paradigmàtic dels procediments de creació del nostre Brossa; això, en la mesura que conjuga els principals elements de la seva concepció teatral bàsica (els personatges arquetípics de la Commedia dell'Arte, l'escenari a la italiana, els telons i les cortines de colors, la música, els jocs populars, els gags dels pallassos del circ, la pantomima, la disfressa, la màgia, el dinamisme i la sorpresa, a més de l'afecció per les trames amoroses) amb les troballes, les possibilitats i els recursos escènics que, en aquest cas, li ofereix el transformisme. *Tricuspis*, doncs, constitueix una peça excepcionalment representativa del recull de *Fregolisme o monòlegs de transformació*, perquè evidència el grau d'assoliment de les possibilitats dramàtiques que li són pròpies, a més de ratllar, amb extrema i meritòria senzillesa, la perfecció en la utilització de les particularitats tècniques del gènere.

Altrament, també *Tricuspis* és l'única, entre totes les peces que conformen el recull, en la qual l'atenció no està centrada en el text que diuen els personatges, sinó ben contràriament, en l'acció que realitzen i en la seva significació. Així, concebuda entorn del triangle amorós conformat per Arlequí, Pierrot i Colombina, els estira-i-arronsa dels quals són metafòricament representats mitjançant el joc d'estirar la corda, el transformista va apareixent, ara de l'un, ara de l'altre, fins a la seva sorprenent resolució. Una resolució en la qual destaca, una vegada deixa d'interpretar l'un o l'altre personatge, i talment un epíleg diferenciat de les escenes anteriors, la seva intervenció com a transformista; una intervenció que li ha de permetre convertir-se en un personatge més que s'afegeix —de manera igualment significativa— a la representació.

Arribats en aquest punt, i abans d'encetar la darrera anàlisi, volem cridar la vostra atenció envers els personatges que intervenen en algunes

obres; això, perquè ens ha semblat que la seva participació conjunta en cadascuna de les propostes, a més del ventall que configuren aplegades, o més encara, juntament a la resta de peces del recull, palesa exemplarment l'exploració a fons que ha sofert el transformisme en mans de Brossa, la deliberada contraposició de múltiples personatges de molt divers origen i consideració, al mateix temps que la comprensió de les possibilitats que aquest gènere podia obrir i ha obert, definitivament, en la conformació del seu teatre. Així, si més no, volem esmentar el pagès, el xicot, el mosqueter, el vell, l'home, el personatge sense cap i el paleta que intervenen a *Nocturn dels geperuts*; Júpiter, la monja, l'adroguer, Noël, el bomber, Prometeu, el tramoista, l'Aniseta, el mag, l'empleat del servei de neteja de clavegueres, el jutge, el general i el Pierrot, que intervenen —en aquesta sorprenent amalgama de figures— a *La xauxa negra*; i també el rei, el cavall, la sota i l'as extrets d'un joc de cartes, que s'adrecen directament al públic per a explicar i construir la trama d'*Els ocells*. Una història que acaba amb la presència del mateix transformista sobre l'escena, dient paraules de lloança sobre l'art dramàtic mentre realitza jocs de màgia amb cartes i ventalls.

Rapsòdia de music-hall

Es tracta d'una peça absolutament atípica si atenem a les característiques que hem validat per a la resta del conjunt, tot i que en conserva també notables paral·lelismes. Això, perquè manté una relació que es basa en la utilització dels mateixos recursos que han sovintejat en les obres precedents, amb afany, però, que aquests són enriquits —com avança el títol— mitjançant les aportacions de diversos gèneres que s'avenen a configurar i a participar en aquest espectacle, de fonament musical, concebut com una festa del transformisme.

Així, en aquesta ocasió, assistim a un seguit de números —majorment breus— els artífexs dels quals són una sèrie de personatges diversos que es relacionen, en major o menor grau, amb les diferents especialitats i gèneres teatrals presentats sobre l'escena. Tanmateix, i a despit de la participació d'aquestes especialitats escèniques convidades, el transformisme continua essent el protagonista i el component essencial de l'obra; particularment si atenem al fet que sempre és el mateix actor l'encarregat d'interpretar els diferents personatges en el desenvolupament de cadascun dels números, el discurs i les particularitats tècniques dels quals Joan Brossa incorpora al seu repertori transformista. Així, doncs, entre els dotze números que componen l'espectacle, concebut com un acte únic en el qual es donen amb dinamisme i sense interrupció les intervencions de cadascun dels protagonistes, hi són presents la música, la poesia, el cant, la màgia, el mateix transformisme, el circ, la dansa, la ventriloquia, l'*striptease* i els espectacles populars, sense que hi manquin —enmig— algunes situacions extretes de la vida quotidiana. Això, en un conjunt relativament heterogeni on es respira a boca plena l'ambient del *music-hall*, i tot plegat, reafirmant les opcions que el poeta

ha defensat, documentat, justificat i explorat —com bé sabem— des dels orígens de la seva activitat dramàtica.

Si atenem al decurs de l'obra i al desenvolupament de la hipotètica representació que se'ns descriu, val a dir que es desenvolupa, com és habitual en el recull, —si no en un espai suficientment equipat— en el marc d'un teatre a la italiana els recursos del qual són emprats a bastament. De fet, els diversos fons de la decoració, l'escotilló, el teló i la cortina vermella que participa en quasi tots els números, tenen un paper fonamental no tan sols —com és característic— en el pla conceptual o simbòlic, sinó també com a compartimentadors principals de les parts en què aquesta peça s'estructura. Així, si bé hi ha números senzills i fàcils de posar en escena, la major part necessiten una sèrie d'efectes d'il·luminació i de maquinisme escenogràfic relativament complexos, per a la correcta realització dels quals és necessari disposar de l'espai i dels mitjans propis d'un teatre convencional.

Tanmateix, pel que fa a les característiques formals dels diferents números que componen l'espectacle, cal subratllar el fet que l'autor ha estat força rigorós; especialment, en el moment de disposar cadascuna de les entrades i sortides dels personatges que intervenen, atenent a les necessitats del transformista —i àdhuc adscriuint-les en funció de la posició ideològica de cada caracterització—, i també en el vestuari corresponent, la música adient a les diverses situacions, la decoració adequada a cada quadre, tot plegat, de manera que la successió de les diferents escenes quedi ben delimitada i, alhora, perfectament encavalcada.

Amb relació a les accions previstes a cada número i als principals temes de fons que s'hi desenvolupen, val a dir que la major part de les escenes concebudes per l'autor presenten —com havíeu suposat— 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.

Així, si considerem el desenvolupament de l'obra atenent un a un al contingut de cada quadre, el seu plantejament és el següent: d'entrada, una marxa musical a teló tirat. En pujar el teló, una cortina vermella i una mà que apareix per la dreta (i que des d'ara s'encarregarà —amb el mateix sistema— de la presentació de cada número) amb una pissarra que diu *Anís de la mona*. S'obre la cortina i hi veiem una decoració on hi ha representada, estilitzadament, una selva. Entra la mona per l'esquerra amb una ampolla d'anís i recita un poema amb rima en el qual, després de justificar la seva afecció a la beguda i el seu estat d'embriaguesa, critica fortament l'entorn social, polític i moral, prenent una posició personal que convida a la revolta. En marxar pel mateix costat esquerre es tanca la cortina vermella.

Després d'ésser anunciada la intervenció del següent personatge, i del pròleg musical que la precedeix, la cortina vermella descobreix una cambra fosca en la qual el professor Bugibus, igualment dirigint-se al públic, rea-

litza diversos jocs de màgia força espectaculars a la fi dels quals ell mateix desapareix d'escena.

Amb idèntica presentació, sobre un fons groc, entra per la dreta una cantatriu rossa amb un vestit de colors que, acompanyant-se del piano, canta una cançó en la qual evoca el record agradable d'una relació amorosa iniciada a les muntanyes russes. Una cançó a la fi de la qual marxa per l'esquerra i es tanca novament la cortina vermella.

La mà anuncia ara el gran Onofre, un transformista que, sortint per l'esquerra i precedit d'un pròleg musical, presenta directament el seu número al públic, informant-lo dels diferents personatges que caracteritzarà (dos empleats de funicular i una bruixa) i del nombre de transformacions (onze en total) que ha de realitzar. Val a dir també que —com havíem vist en altres ocasions similars— Joan Brossa vesteix el transformista amb frac, amb pantalons ajustats fins als genolls, quan es presenta al públic a l'inici o a la fi de les seves intervencions.

Altrament, i amb relació a les obres precedents, destaca el fet que aquest número es desenvolupa en el marc d'una decoració que representa una habitació amb dues portes centrals per les quals entren i surten els personatges. Uns personatges els monòlegs dels quals es presenten contraposats en la mesura que, amb relació a l'edat i la condició que representa cadascun, justifiquen, primer, unes determinades aspiracions existencials, i després, la defensa d'una o altra posició ideològica igualment diferenciada. Tanmateix, cal advertir que el contingut global que se'n desprèn d'aquest conjunt s'inclina envers la denúncia de comportaments servils o individualistes, aliens i indiferents a la necessària transformació del context en el qual s'insereix la seva vida.

Després d'aquest número, la cortina vermella dóna pas a l'aparició d'un personatge (un august) que, sortit de l'esquerra i enmig d'un *attrezzo* format per diversos estris i objectes propis d'una pista de circ, realitza l'exercici d'un domador i un gos ensinistrat en el qual representa —tot sol— ambdós papers. Acompanyat tothora de la música, i sense dirigir-se al públic ni haver dit tampoc cap monòleg significatiu, destaca també el fet que el veiem retirar-se per la dreta; talment com si l'autor subratllés —aquí molt subtilment— la manca de sentit de la seva intervenció o, si més no, li confegís un cert caràcter metafòric; metafòric en la mesura que la situació descrita és capaç de denunciar una situació de servilisme o inoperància, ara potser referida més al medi artístic en el qual es desenvolupa, però tanmateix similar a la del número anterior.

Ben diversament, en el següent quadre l'autor ens proposa una situació en què prescindeix absolutament de subtileses: sense parlar, sobre un fons de fantasia i al ritme de la dansa del foc que interpreta una orquestra, una monja vestida amb l'hàbit, castanyoles, una flor als cabells, sabates de talons i mitges negres, fa una dansa a la fi de la qual ensenya les calces tot saludant el públic i es retira per l'esquerra després d'haver sortit pel costat dret.

Continua la representació amb el número d'un tenor convencional, vestit amb frac, la perruca, les mans, la presència del qual es va descomponent progressivament a mesura que avança en la seva desastrosa actuació. Sobre un fons negre, fins i tot l'escenari l'engoleix, acaba plantejant una situació que el ridiculitza encara més. En aquest cas, doncs, podríem obviar que ha fet la seva entrada i també la seva sortida per la dreta.

Semblantment es planteja la intervenció del següent protagonista; un ventríloc que ha entrat per l'esquerra, acompanyat de música i sobre un fons verd, i el diàleg del qual amb el cap parlant d'un antic egipci que porta en una capsa va perdent interès de manera progressiva; fins a l'extrem que degenera en una conversa banal, intranscendent i a voltes amb referències escatològiques, després de la qual, igualment acompanyats de la música, l'autor els ha disposat —punitivament podríem dir— la sortida per la dreta.

Diferentment de la tipologia dels números precedents, la cortina vermella i un pròleg musical donen entrada a un Pierrot de circ que, sortint per la dreta sobre un fons blanc on hi ha pintades en negre les tres primeres lletres de l'abecedari, se situa sota la influència de cadascuna, de manera que en percep uns estímuls diferents als quals respon amb la realització d'unes accions el sentit darrer de les quals és difícil de precisar amb absoluta convicció. En tot cas, ens inclinem a interpretar que després d'esternudar a la primera, d'escoltar campanes a la segona, i rentar-se els peus aprofitant els preparatius que se li ofereixen a la tercera, la seva sortida per l'esquerra indica que amb aquesta acció s'ha alliberat d'alguna cosa i que identifica o reconeix —pel que fa al llenguatge teatral, als interessos del personatge i del gènere que representa, i ja sigui en el circ o la comèdia— el lloc i el paper que el correspon.

Més concreta és la intervenció consegüent de Colombina, amb la qual s'emparenta el personatge anterior, i que aquí veiem realitzar, vestida de blanc i acompanyada d'una música suau, un número de *striptease* molt significatiu. Significatiu, primerament, perquè serà incorporat, si bé amb diverses modificacions, en el posterior recull de *Strip-tease i Teatre irregular* datat de 1966-67, entre les peces del qual esdevé un exercici paradigmàtic; i exemplar també en la mesura que evidencia el contingut conceptual del recull i el didactisme de la seva orientació general bàsica. Es tracta d'aquell *striptease* en què, talment com si fos un homenatge que porta a les darreres conseqüències l'epitafi escrit a la tomba del mateix Fregoli, Joan Brossa ha disposat —en una interpretació o transposició teatral molt personal de la cita— que a la fi del joc i la dansa amb què s'acompanya el seu despullament, aparegui l'esquelet de la dona; això, talment una *vanitas* desmitificadora que palesa el caràcter transitori dels diferents estadis i circumstàncies de la vida, àdhuc les transformacions del propi cos, mostrant la comuna condició darrera.

Tot seguit, després d'aquests números sense text parlat que han estat interpretats en un entorn musical, Brossa proposa la intervenció d'un personatge de carrer, d'un bomber que en principi no pertany a l'àmbit del teatre,

el monòleg del qual, però, subratlla l'interès d'encendre —i heus aquí també la paradoxa— un castell de focs. De fet, ha entrat per la dreta i surt per l'esquerra, invertint —ateses les seves immediates intencions— la funció que li és adscrita a la vida quotidiana i alienant-se, a la seva manera, a favor de l'espectacle. Semblantment com si l'autor hagués volgut destacar i enaltir la seva actitud per a diferenciar-la i contraposar-la de les intervencions d'alguns personatges precedents; talment com si el caràcter essencialment festiu del protagonista no necessités de l'aparat amb què s'havien acompanyat, de manera injusta i inadequada, aquells que se n'havien apropiat amb molt diverses i també mediatitzades intencions.

Immediatament, doncs, també sense música i sense el joc de la cortina vermella que diferenciava cadascuna de les intervencions, es produeix —per l'esquerra i vestit de diable— l'entrada de Barsebuc; un personatge que porta a les mans la pissarra que ha servit per a la presentació de tots els personatges de la peça, i que es dirigeix al públic per a pronunciar l'epíleg amb el qual ha de cloure la representació. Unes paraules que per si mateixes són prou significatives, que no necessiten de cap comentari, i el to i la direcció de les quals ens indica que és el mateix Brossa que vol acomiadar-se:

Ha, ha, ha! Estimats espectadors: Visca l'art del music-hall amb la seva veu i les seves ulleres! Visquen els barrets i les gorres de paper! Visquen les garlandes i les banderes! Visquen el confeti i les serpentines, les boles de neu, les caretes i tota mena d'articles de carnaval! Visquen els mantons de Manila! Visquen els espanta-sogres! Visquen els globus aerostàtics i els estels! Visquen els cotillons i els vestits de paper! Visquen els ornaments dels carrers i dels salons! 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! Visca la festa senzilla i alegre del music-hall, que continua fent atractius els cartells amb tants dels seus artistes! 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. (Saluda. Música final.) Teló²⁸

NOTES

1. Només cal atendre al contingut del llibre *Novel·la*, fet amb la col·laboració d'Antoni Tàpies (Sala Gaspar, Barcelona, 1965).
2. BROSSA, J.; TÀPIES, A. "Fregoli", Barcelona: Sala Gaspar, 1983.

3. BROSSA, Joan. *Teatre complet. Poesia Escènica (1964-1965)*. Vol. V. Barcelona: Edicions 62, 1983. P. 145.
4. Ibídem. P. 153.
5. FÀBREGAS, Xavier. *Introducció al teatre de Joan Brossa*. Dins BROSSA, Joan. *Teatre complet. Poesia Escènica (1945-1954)*. Vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1973. P. 30.
6. Entenem que la relació de Joan Brossa i Carles Sindreu hauria de ser objecte d'un estudi amb profunditat en resposta al paral·lelisme d'ambdues poètiques.
7. Joan Brossa dins de SINDREU, Carles. *Darrera el vidre (1915-1920), Radiacions i poemes (1920-1928)*. Barcelona: Curial, Els Llibres del Mall, 1975. P. 14.
8. GASCH, Sebastià. "Frégoli, émulo de Proteo". *Destino*, n. 1.680, 13 de desembre de 1969. P. 41-42.
9. GASCH, Sebastià. "Los imitadores de Frégoli y, de nuevo, Joan Tomás." *Destino*, n. 1.629, 21 de desembre de 1968.
10. Joan Brossa dins l'article de BORRAS, M. Lluïsa. "Frégoli evocado por Brossa y Tàpies". *Destino*, n. 1676, 15 de novembre de 1869.
11. Declaracions de Joan Brossa per al vídeo *Frégoli: la poesia o el carnaval*, segon capítol de la sèrie coproduïda per F/DG i TV-3, enregistrat l'hivern de 1991.
12. BROSSA, Joan. *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972. P. 110.
13. BROSSA, Joan. Presentació del programa 'Brossàrium', projectat a Barcelona, Filmoteca de la Generalitat, la setmana del 4 a l'11 de setembre de 1983. També a BROSSA, Joan. *Anafil. Textos esparros (1971-1986)*. Barcelona: Edicions 62, L'Alzina, 16, 1987. P. 170-171.
14. BROSSA, Joan. Vídeo F/DG-TV3. Barcelona: 1991.
15. PAOLELLA, R. "Debutti del cinema italiano. Leopoldo Fregoli, il Méliès italiano". *Sequenze*, n. 8. Roma: 1950. P. 28-29.
16. BROSSA, Joan. Vídeo F/DG-TV3, Barcelona.
17. Joan Brossa. A IBARZ, J. "Brossa, el mago de las palabras". *Tele/ Exprés Literario*, 24 de febrer de 1974.
18. Joan Brossa. A RICART, M. Entrevista con Joan Brossa, "RS", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, n. 6, Madrid, hivern de 1991. P. 57.
19. MESALLES, Jordi. "Joan Brossa, la poesía y el cabaret". *El Viejo Topo*, n. 55, abril de 1981.
20. BROSSA, Joan. *Anafil. Op. cit.*, 1987. P. 156-157.
Es tracta d'un vídeo enregistrat al Teatre Arnau de Barcelona, sota la direcció de Pere Portabella, per l'empresa Video-Spot. Hi participen, convocats per Brossa: Pep Bou, Tortell Poltrona, Christa Leem, el faquir Kirman, el ventríloc Selvin, el màgic Hausson i Manel Barceló com a transformista. Hom pot consultar els articles de MARTÍNEZ, A. a *El País*, datats el 24 de gener de 1983 i l'11 de març del mateix any.
21. GASCH, Sebastià. *Les nits de Barcelona*. Barcelona: Pòrtic, 1969. P. 26-27.
22. BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica (1966-1978)*. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983. P. 6.
23. BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica (1945-1954)*. Vol. I. *Op. cit.* 1973. P. 37.
24. BROSSA, Joan. *Teatre complet. Poesia Escènica (1966-1978)*. Vol. VI. *Op. cit.*, 1983. P. 254. Text llegit per un actor en el decurs d'un exercici de *strip-tease* a la peça *La bella italiana*, del recull de *Strip-tease i Teatre irregular* (1966-1967).
25. BROSSA, Joan. *Teatre Complet, Poesia Escènica (1966-1978)*. Vol. VI. *Op. cit.*, 1983. P. 33-34.
26. BROSSA, Joan. *Teatre Complet, Poesia Escènica (1945-1954)*. Vol. I. *Op. cit.*, 1973. P. 38.
27. BROSSA, Joan. *Teatre Complet, Poesia Escènica (1966-1978)*. Vol. VI. *Op. cit.*, 1983. P. 106.
28. BROSSA, Joan. *Teatre complet, Poesia Escènica (1966-1978)*. Vol. VI. *Op. cit.*, 1983. P. 199.