

POESIA ESCÈNICA X:
FREGOLISME O MONÒLEGS DE
TRANSFORMACIÓ (1965-1966)

PRIMERA PART

Joan Brossa

Edició i pròleg d'Héctor Mellinas

AROLA EDITORS



FREGOLISME O LA RENOVACIÓ D'UNA DISCIPLINA

Joan Brossa sentí una atracció natural cap a l'art espectacular que representaven les metamorfosis de Leopoldo Fregoli (Roma, 1865 – Viareggio, 1936); devoció nascuda a casa, consultant un seguit de revistes en les quals apareix el transformista,¹ i que es reafirma quan Brossa assisteix a espectacles de varietats i comprova en viu el dinamisme dels entra-i-surts dels imitadors de Fregoli.²

El poeta, amb els anys, convertirà la transformació que caracteritzava la figura del transformista italià en la clau de volta de la seva ideologia artística, un concepte que es materialitza en la progressiva necessitat de síntesi en la comunicació i en una creació poètica homogènia i transversal en la qual els gèneres són les cares d'una mateixa piràmide: la poesia.³ És en aquest context que hem d'entendre que un recull com *Fregolisme o monòlegs de transformació* (1965-66) és un pas més en la recerca brossiana de l'essencialitat; un volum que és, abans que res, un homenatge del poeta a l'actor en el centenari de la seva naixença.

- 1 LI. PERMANYER, *Brossa x Brossa. Records*. Barcelona: Edicions La Campana, 1999, p. 28.
- 2 J. COCA, *Joan Brossa, oblidar i caminar*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1992, p. 28.
- 3 Vegeu, en aquest sentit, per exemple, les declaracions de 1968 a A. Molina recollides a J. BROSSA, *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA Libros, 2013, p. 272-273.

Definit pel mateix Brossa com un «art burlesc i efectista, continuador de la *Commedia dell'Arte* i capdavanter, a les taules, del dinamisme del cinema»,⁴ el fregolisme és l'art escènic de la transformació; en homenatge a Leopoldo Fregoli —el creador d'una disciplina veloç i efectista que, sense menyspreuar el valor psicològic de la interpretació, oferia al públic una visió formalment moderna dels arguments populars—,⁵ Brossa batejà amb el seu nom el transformisme, una disciplina pròpia del music-hall, un tipus d'espectacle que compendia un seguit d'arts menors o parateatral, denominades així pel preeminent component cinètic en detriment de la narrativitat de l'espectacle, en les quals el virtuosisme tècnic de l'actor és el principal factor a valorar.

Ara bé, rebaixant l'exigència tècnica de l'espectacle atesa la manca d'intèrprets locals formats en la disciplina i respectant els preceptes exhibicionistes i sorprenents que determinen el transformisme, els volums que ens ocupen són un recull de textos amb els quals el poeta fa reviure la disciplina afegint «una mica d'ànima en aquest cos», com afirmarà a *Rapsòdia de music-hall*, la darrera peça del conjunt; una pinzellada de revolució que proposa una sortida a la situació que viu la societat catalana, especialment durant els anys seixanta. En aquest recull de peces breus, per tant, Brossa efectua l'actualització de les varietats tan demanada pel crític Sebastià Gasch:

4 A la presentació del llibre *Frègoli*, amb nou litografies d'Antoni Tàpies, editat per la Sala Gaspar, recollida a J. BROSSA, *ibid.*, p. 275.

5 A diferència de la successió d'habilitats en què se sustenta el music-hall, els *tours de force* de Fregoli trobaven unitat i coherència en la constant presència en escena del transformista: «Trois heures de spectacle, 80 ou 100 changements de costumes en parlant sans cesse avec 15 voix différentes, en chantant, en dansant, en faisant des tours de magie, de la ventriloquie, de la catalepsie», segons J. NOHAIN i F. CARADEC, *Fregoli: sa vie et ses secrets*. Paris: Editions de la Jeune Parque, 1968, p. 67.

Fa anys i panys que les varietats, modalitat local del music-hall internacional, agonitzen. ¿Retraïment del públic? No. El públic ha omplert sempre els locals que li han ofert espectacles de varietats de qualitat. Crisi d'artistes? Potser sí. Perquè fora d'ací els artistes de music-hall segueixen el ritme del temps i es renoven constantment. Ací, en canvi, els artistes de varietats s'han estancat lamentablement perquè no ha sortit gent nova que els estimulés.⁶

Brossa es distancia de l'entreteniment característic d'un teatre futurista⁷ i omple de contingut civil —en tant que demana una resposta a l'espectador/lector— una estètica que parteix del surrealisme i s'escau amb «un irracionalisme de tipus vitalista»⁸ que culmina en un llenguatge teatral de caire sinestèsic atès que la voluntat del poeta no deriva dels efectes proposats en escena, sinó d'allò que hom hi associa:⁹ l'escenari esdevé medi i mitjà per mostrar els elements essencials —uns motius conductors a la manera wagneriana que recorren la creació brossiana— que permetran d'assolir el coneixement real del món, que no depèn sinó de la perspectiva amb la qual s'hi encari l'espectador.

Així doncs, si el poeta és objecte de comparació amb altres creadors europeus que repensen la finalitat del teatre

6 S. GASCH, *Barcelona de nit (El món de l'espectacle)*. Barcelona: Editorial Selecta, 1957, p. 115-116.

7 Que pretenia «esaltare i suoi spettatore, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili», en mots de F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1968, p. 120.

8 J. MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1983, p. 15.

9 Altrament establert en termes d'analogia a J. MARRUGAT, *El saltamarti de Joan Brossa: les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009, p. 86.

a partir de la vessant hipnagògica en la qual es basen els recursos temàtics de mitjan segle xx, no ho ha de ser, com s'ha esdevingut històricament,¹⁰ des de la perspectiva del plagi i el Teatre de l'Absurd —una etiqueta avui només amb virtut cronològica—, sinó com un exemple de teatre pouat d'onirisme que necessita reformular els límits, no de l'escenificació, sinó de la concepció escènica en la seva totalitat.

N'és una mostra la segona escena d'*El viatge*, l'onzè monòleg de transformació que presenta una successió de quadres la continuïtat dels quals es troba en el concepte de trajecte emocional vehiculat de manera diferent a cada escena però sempre protagonitzats per versions dels mateixos arquetips; això és, el triangle amorós de la *Commedia dell'Arte* protagonitzat per Arlequí, Pierrot i Colombina. Aquest «pas de comèdia» s'esdevé en una bóta situada al mig de l'escenari dins de la qual el transformista es metamorfosa i treu només mig cos a l'hora d'interpretar els personatges.¹¹

És per aquesta potència immediata de l'efecte visual que espectacles populars com el circ o el music-hall són recuperats i repensats amb l'objectiu d'establir un diàleg amb el públic des d'una òptica renovadora que tracta de palesar els canvis

10 Recordem, per exemple, la manca de lògica que Julio Coll retreia a la poesia escènica en motiu de l'estrena el 1961 d'*Or i sal*: «Presenciamos unas escenas extravagantes de circo, de un grotesco subido, inspiradas en Ionesco que, aun siendo lo mejor de la obra, adolecen del defecto de la burda imitación. Juan Brossa intentó moldear su obra dentro de las más modernas experiencias». Recollit a J. Coca, *op. cit.*, p. 76-78.

11 Així, Brossa esdevé epistemològicament proper a Samuel Beckett (Dublín, 1909 – París, 1989), que amb *Play* (1962/63) situà una versió de l'esmentat triangle en tres urnes de gairebé un metre d'alçada de cadascuna de les quals en surt un cap incapaç de girar-se i veure els altres dos atès que els personatges únicament poden reaccionar al feix de llum frontal que els dona veu; d'aquesta manera, Beckett aïlla l'entorn i retorna l'home a la seva condició essencial limitant-lo a les seves funcions indestructibles, en termes d'Alain Badiou, vegeu *Beckett. L'incredible désir*. Domont: Pluriel, 2011, p. 19.

protagonitzats pels homes. El retorn a la cultura ancestral representa, doncs, allò que el mateix Brossa anomenava, ja des de 1948, a partir del poemari *Romancets del Dragolí*, «el subconscient de l'àvia» i que no és altra cosa que una naturalesa atàvica, la condició primigènia de l'home en la més absoluta llibertat; una proposta de sortida, pel que fa al context en el qual es dona la poesia brossiana, a la qual el poeta ens convida per vèncer els poders repressors —polític, burgès, militar o eclesiàstic— que inhabiliten el lliure albir dels homes. El quadre tercer del vuitè monòleg de transformació, *El déu del tant per cent*, en el qual un guàrdia civil travessa l'escenari menant amb una corda un jove obrer sense cap, és un exemple visualment paradigmàtic del context social en què Brossa escriu *Fregolisme*.

D'aquesta manera, el poeta juga amb el contingut d'una disciplina no només per «actualitzar el transformisme com a tècnica, sinó [...] com a revulsiu d'unes fórmules i d'uns tòpics teatrals fixats sobre cànons clàssics de base literària que no s'adiuen amb el dinamisme real de la seva època»¹² gràcies al fet que en les preceptives del transformisme, «en aparença rígides i coercitives, a l'interior hi resta un petit espai lliure»¹³ que Brossa omple amb els conceptes imperants al llarg de la poesia escènica, tant a nivell formal (la presència, per exemple, de pallassos i altres personatges corresponents a universos teatrals al marge del realisme mimètic) com de contingut (les formes d'opressió que pren el poder i el seu efecte en la societat i l'individu; és a partir d'aquí que podem entendre, per exemple, la constància per representar el cosmos matri-

12 E. PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 176 i 178.

13 X. FÀBREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 38.

monial, la relació més elemental entre individus, mitjançant la comparació entre parelles de diferents generacions).

Vegem-ho, per exemple, en un dels pocs monòlegs de transformació estrenats amb les característiques tècniques de la disciplina, això és, amb un únic intèrpret en escena: en el ja històric muntatge de *Quiriquibú*, que Fabià Puigserver estrenà el 13 de febrer de 1976 al Casino de L'Aliança del Poble Nou amb el Teatre de l'Escorpí, s'inclogueren dues de les peces que ens ocupen: *Carnaval*, protagonitzat per Domènec Reixach, i *Pas d'acció*, que representà la primera incursió de Rosa Novell en el món del fregolisme.¹⁴

Pas d'acció està amanida amb una quantitat important de referències literàries que ajuden a situar immediatament el lector/espectador en el context de la rondallística popular: situats en l'espessor feréstega d'un bosc frondós, una successió de personatges, tot travessant l'espai, ens exposen les revelacions que el seu trajecte els ha ofert —ja siguin de tipus moral, sentimental, polític o existencial— mitjançant situacions de contes tradicionals o imatges bíbliques per expressar un concepte com el de l'engany, un dels motius conductors de la creació brossiana.

Acte seguit apareix al bosc un personatge vermell que bé podria ser el germà roig del Puck shakespearia l'objectiu del qual no és altre que despertar els neguits dels personatges atès que es defineix com «la força accionadora! Maleïda sigui la placidesa! Jo emmotllo els temps als meus imperatius!». És a dir, ens trobem amb un personatge que encarna l'esperit revelador del bosc i les accions del qual obligaran els personatges a decidir sobre el seu futur arran de forçar una

14 L'actriu també protagonitzà íntegrament *Museu Miró* dirigida per Hermann Bonnín a l'espectacle *Joan Miró, l'amic de les arts* estrenat el 23 de novembre de 1993 al Teatre Romea.

implicació fàctica en el desenvolupament de l'argument; és, doncs, un ésser al qual tot li és permès a fi de despertar en els protagonistes una vessant civil que copsi en carn pròpia els efectes del context social imperant.

En aquesta peça, l'ésser vermell esdevé una metàfora de la guerra inesperada que ha separat els dos enamorats i els obliga, mitjançant la manipulació de la correspondència —un altre recurs shakespearia—, a la desconfiança de l'altre i, per tant, els condemna a sentir per ells mateixos el dolor propi d'una guerra que ha afectat la totalitat de la societat alhora que inicia un seguit de retrets sentimentals que apunten la condició pejorativa de la dinàmica matrimonial que troba a *Dragolí* (el vint-i-dosè monòleg de transformació) un exponent profund del que són les relacions de parella.

En la mateixa línia podem llegir a *La gola del drac*, el setè text, que l'home només pot desenvolupar-se de manera natural i autònoma al marge d'un context opressor que li cohibeix l'existència en tots els seus àmbits de convivència. És així com s'entén que el poeta protagonista d'aquesta peça aconseguixi fugir de la cotilla matrimonial,¹⁵ després de passar per l'interior ple de miralls d'una atracció de fira en forma de drac,¹⁶ per evitar la disfressa indecent de l'amor entès com a rutina.

15 Aquesta desaparició cal relacionar-la per força amb la del promès d'una de les clientes de *El rellotger* (1957) que podríem batejar com «un trànsit gnòstic que implica la mort d'una forma d'existència», en mots de N. SANTAMARIA, «L'ofici de viure», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. IX. Tarragona: Arola Editors, 2014, p. 16.

16 El sentit d'aquesta peça està estretament lligat al desengany que implica l'adquisició del saber, representada pel drac que cal vèncer —recordem el gegantí Fafner que Siegfried ha de vèncer per desxifrar on és la valquíria a la tetralogia wagneriana— i que Brossa ja havia utilitzat com a metàfora de la repressió a la qual està sotmès l'individu tant a *Or i sal* (1951) com a *La sal i el drac* (1956).

L'element fantàstic, la cosmovisió carnavalesca, és indestruïble de la cultura popular a l'hora de llegir la poesia brossiana,¹⁷ i troba un màxim exponent en el duet de pallassos circenses conformat per clown i august, representants indolents, bonhomiosos, del comportament de l'home —evolució evident del concepte shakespearà de *fool* amb el qual es clou, juntament amb els personatges beckettians, la dramàtica occidental—¹⁸ així com el triangle amorós entre Arlequí, Pierrot i Colombina que protagonitza, pràcticament, totes les peces que ens ocupen atès que «són intercanviables i mal·leables, com ha ocorregut amb el gènere a partir del segle XVIII, sobretot a França, on s'han trencat les barreres entre diferents formes artístiques».¹⁹ En tenim un exemple evident a *Tricuspis*, l'única peça sense paraules del recull que a la vegada és paradigma de la concepció escènica de Brossa, que poua de l'impuls de trobar una quarta dimensió a l'expansió poètica, una facultat eminentment moderna com ho són el moviment o l'acció²⁰ i que ja trobàvem en Fregoli, el fet immediat que vehicula un missatge que apel·la al subconscient:

Jo sempre he cregut que l'ingredient bàsic del teatre, i per això m'agrada Frègoli [sic], no és la literatura, sinó el carnaval. En aquest sentit profund el teatre no morirà mai perquè la gent el porta ben endins i és tan vell com

17 M. GUERRERO (ed.), *Joan Brossa: poesia i carnaval*. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera, 1999, p. 13.

18 Una idea extreta de J. MESALLES, «Beckett, l'últim modernista...», programa de mà de *Fi de partida*, de Samuel Beckett, espectacle de La Gàbia Teatre, representat al Mercat de les Flors, del 7 al 18 de març de 1990.

19 D. GEORGE, «La *Commedia dell'Arte* en l'obra d'Adrià Gual, Apel·les Mestres i Joan Brossa», dins I. MARCILLAS i N. SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*. València: Universitat de València, 2013, p. 306.

20 Que menaran Brossa a participar del cinema, com destaca I. VALLES, *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1996, p. 205.

la humanitat. Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre. Vull dir que el teatre és un mitjà que treballa damunt la imaginació i la sensibilitat i no pas solament damunt l'intel·lecte.²¹

La cultura popular, per tant, és la «ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble»;²² és per això que trobem d'una manera reiterada la presència de rondalles i altres elements de connexió directa amb l'espectador/lector.

El pescador, setzena peça del compendi, torna a ser la reelaboració d'un conte tradicional per bé que amb un nou concepte de transformisme: si fins ara hem vist que el fregolisme és la successió de monòlegs (o accions) d'uns personatges interpretats per un mateix actor, aquest cop Brossa n'amplia els límits formals en plantejar tot el text com el desenvolupament d'un sol personatge i, per tant, com un únic monòleg escènica­ment construït amb els recursos teatrals de la disciplina per tal d'aduir el pas del temps en l'arc dramàtic del protagonista; és a dir, que no serà l'actor qui es transformarà, sinó que ara és l'escenari el que es modificarà.

El poeta parteix, en aquest cas, d'un personatge amb plena consciència social, crític des de la baixa posició estamental que ocupa, fins que inicia l'ascensió social immerescuda que el porta del luxe a l'autoritat moral fins a convertir-se en emperador. Brossa se serveix d'aquest viatge jeràrquic per mostrar la corrupció del poder, el bescanvi de valors que pateix el pescador tot aprofitant-se de la bona fe del peix que, com a la rondalla, li concedeix els desitjos. A mesura

21 J. COCA, *op. cit.*, p. 50.

22 J. LONDON, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87.

que el pescador puja en l'estratificació social, les seves paraules adquireixen grandiloqüència satírica però la porta per la qual apareix i desapareix d'escena es va fent més petita, dificultant-ne l'accés. Ens trobem, doncs, davant d'un recurs visual per mostrar com la societat de la qual havia partit el va exclouent a mesura que esdevé més poderós perquè pertany cada cop menys a la realitat social i s'enlaira en el seu propi món fins que «el peix naval s'ha posat fet un lleó. Ha perdut la paciència i ha tocat el dos. M'ha dit que jo no represento res, que només em represento a mi, a mi tot sol».

És a dir, ja per cloure aquesta presentació, que la recerca escènica de Brossa, tot tractant d'oferir imatges desmitificadores dels conceptes socials de què parteix la seva poesia, acaba per subvertir fins i tot el gènere en el qual s'encotilla per tal de fer prendre un paper actiu al destinatari. Tot plegat, no obeeix sinó a la rebel·lió entesa com a denúncia. La literatura és, per tant, un mitjà d'oposició amb el qual,

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

filosòfica— i indicar-li les solucions que poden promoure'l a la seua dignitat.²³

I, si volem interpretar-ho així, la tria d'una disciplina escènica per a un sol intèrpret —capaç de mudar i esdevenir d'una manera teatralment creïble més d'una persona— s'escau a la perfecció amb la intenció del poeta, per l'eminència de l'acció, i simbolitza el contingut civil, el paper d'un home en relació amb els altres, amb el qual Brossa dota de densitat un espectacle que si en la seva concepció i praxis inicials tenia per finalitat entretenir el públic, gràcies a la renovació brossiana, ara consisteix en la reivindicació de la denúncia.

Héctor Mellinas

Barcelona, novembre 2015

Nota d'edició

L'edició segueix el criteri de respectar al màxim el que va escriure el poeta, d'acord amb el corrector de Brossa dels darrers anys, Andreu Rossinyol; de manera que al llarg dels volums editats, el lector trobarà respectades qüestions ortogràfiques que posteriorment a l'escriptura de Brossa han canviat de forma (per exemple: *enrera*, *per a* davant d'infinitiu, *aprendre de* davant d'infinitiu).

23 J. FUSTER, *Les idees religioses i l'existencialisme en el teatre modern*. València: Editorial Denes, 2014, p. 62-64.

En qualsevol cas, s'han corregit —silenciosament— les possibles errades de la versió dels textos publicada per Edicions 62 al sisè volum de *Poesia escènica*.²⁴

24 *Fregolisme o monòlegs de transformació* es troba en aquesta primera edició de 1983 a les pàgines 5-199. Val a dir que Eduard Planas en féu una reedició el 2003 per a la col·lecció *Les millor obres de la literatura catalana* de la biblioteca El Mundo publicada per MDS Books/Mediasat.

Índex

<i>L'entrellat del jardí</i>	23
<i>Quiriquinyol</i>	31
<i>Serpònia</i>	43
<i>Pas d'acció</i>	55
<i>El bolet de la terra</i>	65
<i>Carnaval</i>	71
<i>La gola del drac</i>	83
<i>El déu del tant per cent</i>	91
<i>Museu Miró</i>	101
<i>Novel·la</i>	111
<i>El viatge</i>	119
<i>La tercera orella</i>	131
<i>Estació de calinòpia</i>	141
<i>La porta oberta</i>	151
<i>L'últim coet</i>	157

HOMENATGE A LEOPOLDO FREGOLI EN EL CENTENARI DE LA SEVA NAIXENÇA

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

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

L'ENTRELLAT DEL JARDÍ

PERSONATGES

CABEL

ROC

ROSONA

ROMUALDA

PANTALEÓ

ACTE ÚNIC

Habitació domèstica. Una porta al mig i dues de laterals. Se sent el so d'una trompeta que s'acosta.

PALLASSO, *per la porta del mig i tocant una trompeta*: Ha! Ha! Ha! Veig que a l'últim han engrandit el jardí. No em pensava pas que ho fessin. La clau, encara no l'he vista mai. Deixo això enlaire. La xicota és bonica. A la pinta daurada, hi brilla una camèlia. I aquell perfum només mereix lloances. ¿Per què deu voler que m'emboliqui amb una capa? Ai, caram! Si els seus pares ho sabien... Mentre les gerres reposen en una casa negrosa el riu baixa ben ple. La veritat, no es pot tocar de gust el piano entre les masses de les muntanyes. Avui encara he de pintar un marc de calç a cada finestra. No m'agraden les capitals modernes, i jugant a escacs, sóc una nul·litat. Oh, la vella Romualda! I que és carregosa! (*Se'n va per la porta dreta tot tocant la trompeta.*)

VELLA, *per la porta del mig*: Pantaleó! No hi és. (*Se sent el so de la trompeta, que s'allunya fins a perdre's.*) Bé cal córrer prou per a atrapar aquest home! Però l'he de trobar costi el que costi, per més obstacles que em surtin al pas. Ja no n'hi ha, de cares vermelles i d'ulls que treguin foc. Els

homes tots es volen estimbar i, els núvols, només els desafien les muntanyes. ¿Quin s'atreveix a mirar el sol de fit a fit a les dotze del migdia? Cap! Val més aferrar-se d'arbre en arbre i pujar al dret per una pujada que no pas seguir el bon camí. Encara que, quan s'hi arriba, ja s'és vell. Quan s'arriba a dalt de tot ja no es pot dir fava. Jo no sé pas com el públic es dóna per satisfet. I no parlem dels autors de les músiques. (*Camina cap a la dreta.*) Però jo sempre m'esforço per arribar abans que els altres. (*Surt per la porta dreta.*)

Jove, *per la porta esquerra*: Crideu, crideu, caps sense cervell! El que és jo, d'opi, no en fumaré pas! Ja estic tip de peixets dins un globus. A mi m'agrada més de veure salts d'aigua autèntics. El cos de les ballarines és ben acceptable, i no ho dic pas perquè s'aguanten amb les puntes dels peus. No! El meu punt de partida no és el divorci. Encara que no veig per què la gent no es pot divorciar si al·lega una raó ben sòlida. N'hi ha tants, de matrimonis lligats pels cabells! Sento dringar l'acer damunt les pedres. El vent torna a rodar cap a tramuntana. (*Se'n torna.*)

Noia, *pel mig*: Ha aconseguit de fer-me impressió. Però, compte! La naturalesa no fa salts. Oh, el mar! Quan les onades pugen llançant escuma enlaire, les pedres sembla que ronquin. Vet aquí com haurien de ser els sospirs i els petons. Tot en harmonia. El bé i el mal és cosa dels homes. Tot hauria de succeir per harmonia i no per contrast. Jo no crec en els contrastos. En el fons vol dir el mateix mil metres que un quilòmetre. Dic tot això perquè avui no puc anar a passejar. L'Abel ha sortit. Li he proposat de jugar a cartes i m'ha renyat perquè no sabia fer l'arròs; a mi, que no crec en els auguris...

VELL, *de fora estant*: Rosona! Rosona!

NOIA: Ja és aquí el meu pare. Em deu voler parlar de sabres i de mitres. No en té la culpa, el soroll, que els sords no hi sentin... (*Se'n va per la porta dreta.*)

VELL, *per la porta del mig*. **Malcarat**: Aaah! No sé pas on porten les idees modernes! Aquests es pensen que res no s'oposa a la llibertat. Si jo fos l'arquebisbe!... Es pensen que els vells ja no mereixem cap resposta. Aquest Abel és un atrevit. Hauria volgut cinquanta mil vegades més que la Rosona s'hagués quedat soltera. Mira que dir-me a mi que sóc un xafarder!... Com se l'ha feta seva! A mi ja no em té confiança. Però jo dispo de prou força de voluntat per a fer-la'n desprendre. Ho explicaré a l'arquebisbe. O, si no, que es giri i contempli el camí que he recorregut. He de vigilar per no perdre'l de vista. Només em fa por per la Rosona. Ja s'atreveix a donar-me ordres i a trepitjar lleons. Entre tots dos em volen fer caure del carro; però jo encara tinc les regnes ben agafades. I, si cuito a buscar el metge, encara els puc combatre. Per sort aquest país és ple de carrers amb nom de militar. Aquí no existeixen certes modes i no patim del mateix mal que a l'estranger. Si m'ha arrencat de les mans quatre coses, ja no se'n portarà res més d'aquesta casa. De qui m'esvero és de la nena. Atrevir-se a negar el que jo puc veure, no ho suporto! I qui en té la culpa?... Té, per aquí sento que ve algú. Que no s'hagi refredat. Vigilaré des del meu amagatall. (*Se'n torna.*)

NOIA, *per la porta dreta*: Estan de broma! No m'ho explico. Em sembla que la mare s'equivoca. Perquè protesto em diu que visc massa dintre meu. I ells, que no hi viuen? ¿Per què volen que no tingui cap criteri sobre les qüestions i

vagi sempre vestida de blanc? Sempre repeteixen el mateix: «Què hi vols fer, nena!; són coses del món...» Els qui ells troben simpàtics, jo no els hi trobo. ¿I per què m'haig de voler acostumar a la monotonia? Trobo molt bé el que els diu l'Abel, encara que a ells els faci saltar el cap de les espatlles. Les coses no s'han de prendre tal com vénen... perquè han de venir. Què tants romanços! El que diuen els diaris és una broma. Ningú no ha estat capaç de fer el que ha fet l'Abel per mi. ¿Per què m'han de dir que sóc una fresca i negar-me la personalitat? No cal dir-ho. Els diumenges no són pas els millors dies per a recobrar l'esperança. Si haig de triar el cavall que més m'agrada, no ho vull fer al moment que em passen els xais per davant. Què tants pessics! Uns pares no han d'estar sempre a l'abric de tota sospita en l'ús de la seva autoritat. (*Sentim que s'acosta el so de la trompeta del Pallasso.*) Vaig a veure què hi ha hagut. (*Se'n va per la porta esquerra.*)

PALLASSO, *per la porta dreta bo i tocant la trompeta*: Ha! Ha! Ha! La gallina cega no és un joc per a un saló. No crec que sobri de fer advertències, perquè a tot arreu hi ha gent poc respectuosa que es comporta malament i es pensa fer gràcia. Correspon al director de sentenciar la primera penyora. La segona, a qui acabi de rescatar la penyora, i així successivament fins que s'acabin, totes les penyores. No crec que sobrin aquestes advertències. Jo ballo perquè he après lliçons de ball; si no, no ballaria pas. El timbal fa «pam-pam, pam-pam». Els platerets fan «xim-xim, xim-xim». La trompeta fa «tararí-tararí, tararí-tararí». El violí fa «nyigo-nyigo, nyigo-nyigo». I tots els instruments han de tocar alhora una vegada el director hagi donat el senyal. Generalment, si es juga a les estàtues, el qui adopta una actitud més difícil és el