

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

**SEGONA 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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»,<sup>4</sup> 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—,<sup>5</sup> 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 parateatrals, 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.<sup>6</sup>

Brossa es distancia de l'entreteniment característic d'un teatre futurista<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup> 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:<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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»<sup>12</sup> gràcies al fet que en les preceptives del transformisme, «en aparença rígides i coercitives, a l'interior hi resta un petit espai lliure»<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

*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,<sup>15</sup> després de passar per l'interior ple de miralls d'una atracció de fira en forma de drac,<sup>16</sup> 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 indestriable de la cultura popular a l'hora de llegir la poesia brossiana,<sup>17</sup> i troba un màxim exponent en el duet de pallassos circenses conformat per clown i august, representants indolers, 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—<sup>18</sup> 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».<sup>19</sup> 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'acció<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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»;<sup>22</sup> 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 escènicaament 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.<sup>23</sup>

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*.<sup>24</sup>

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>El pescador</i>	23
<i>El bufarut</i>	31
<i>Beabà</i>	37
<i>Presèpius</i>	45
<i>Clar d'estels</i>	53
<i>L'avaria</i>	59
<i>Dragolí</i>	65
<i>Nocturn dels set geperuts</i>	73
<i>L'as d'oros</i>	83
<i>Tricuspis</i>	93
<i>La xauxa negra</i>	97
<i>Els ocells</i>	109
<i>Rifada al balneari de Canopus</i>	117
<i>Pim-pam-pum o la piràmide de pomes</i>	129
<i>Rapsòdia de music-hall</i>	137





## 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.



# **EL PESCADOR**

**PERSONATGE**

EL PESCADOR

Publicat a la revista «Cairell», València, novembre de 1979.



## ACTE ÚNIC

*Decoració blanca amb una porta al mig.*

**PESCADOR**, *vestit pobrament, amb una canya de pescar:*  
Quan fosquegi tomaré. Jo no compto amb altres béns que aquesta canya de pescar. I, ja se sap, «amb la canya, més s'hi perd que no s'hi guanya...». Em passo dies i dies sense pescar res o ben poca cosa. I això que paro l'ham i trec tot el que s'hi enganxa. Ara mateix m'he eixugat la cara, que la tenia ben molla. Jo bé prou que miro amb paciència si els peixos piquen, però no em surten mai els comptes i sempre quedo a deure. Rediable! De què em serveix anar a pescar si no agafo res i ningú no és tan desgraciat ni ha estat tan de pega! Potser és perquè abaixo massa el cap. Jo no haig d'abaixar la cara per ningú. I per cert que ara em recordo que haig de fer adobar les cadires. Les rajoles de la paret totes acaben de caure. Estendré el mocador al sol perquè s'eixugui. Vejam què en trauré, avui, del mar. Hi ha també bona gent que no té altre remei que portar el nom escrit a les sabates... I també n'hi ha d'altres que juren en fals per negar un deute. Aquests són els qui imperen sobre tots. (*Se'n torna. Baixa una decoració amb una porta més petita.*)

**PESCADOR**, *va amb americana, barret i corbata*: Ah! Quina cosa més estranya! No sé pas què pensar. I quant de profit en podria treure! Tant de bo sigui veritat el que m'ha dit aquell peix naval. Ah! He sentit una tal estirada a la corda, que se m'ha emportat la canya i s'ha començat a remoure l'aigua, i he començat a veure cuejar un peix enorme. De seguida que he pogut estirar la corda el peix ha tret el cap, gran com un bou, i m'ha dit que si el deixava anar em donaria la sort, que em concediria tot allò que li demanés. Veig que no m'ha enganyat, perquè en lloc de la barraca ja tinc una casa parada. Em sembla que tornaré a prendre un bon bany havent sopat. He passat massa tràngols i, d'ara endavant, tot plegat ha de canviar. Me'n vaig a cridar el peix i fer-li un altre encàrrec. S'ha acabat d'anar perdut. En la meva posició jo també haig de poder tenir convidats, ara que ja dispo d'una bona casa amb teules. Però no sempre ha de ser aquí on haig de pensar menjar i viure. La vida m'ha de reservar un altre tracte. (*Se'n torna. Baixa una decoració amb una porta més petita.*)

**PESCADOR**, *elegant, de «smoking»*: Què és això que veig? M'he quedat de pedra. Ah! Quin palau tan meravellós! «Ho tens concedit», m'ha dit el peix després d'escoltar-me una estona. I ara sí que ja no m'haig de preocupar de res. Viuré tot sol dins aquest palau. El mar no el podrà desfer. Jo continuaré per aquí. Ja tinc servents que em porten en palmes. En lloc d'empobrir-me, m'enriqueixo més i més. I encara vaig en camí de ser molt més ric. Obligaré els meus veïns a guardar un ramat de cabres. Que tothom s'avesi a guardar cabres! La fortuna m'ha triat. Ben lluny de mi les temptacions de tombar-m'hi. Al bosc, s'hi dorm malament. Ningú no té permís, ningú!, de prendre la paraula. Abans

de veure les coses ja dic que són meves. És pura justícia. Demano que em sigui donat tot el que em mereixo. Jo tot ho tinc concedit. (*Se'n torna. Baixa una decoració amb una porta més petita.*)

**PESCADOR**, *gairebé passa just per la portella. Va de frac. Radiant:* Tothom es posa a les meves ordres! Jo sóc amo i senyor de molts pobles. Tot són acataments i reverències. I per què les riqueses materials han de ser falses? ¿No són un exemple de superioritat? Jo m'abraço a aquesta imatge. Les persones elevades han de ser valorades amb la demostració de la situació personal i dels beneficis personals. Pensar el contrari és una acció abominable, i donaré un bon escarment als orgullosos que no vulguin viure sota l'imperi de la llei, segons els antics costums. Els pobres esverats, que no surtin del temple. Aquestes són les meves muralles i jo us defenso. Al meu castell, també hi tinc un altar. Només queda la mort per als qui són dissortats. Tothom pronuncia el meu nom. Jo sóc el qui s'ajusta millor al moment d'ara. El desenvolupament d'un negoci no és més que l'aplicació d'una llei divina i natural. I tot això no té cap altre amo que jo. Que ningú no esperi altra cosa. (*Se'n torna. Baixa una decoració amb una porta encara més petita.*)

**PESCADOR**, *s'ha d'inclinar per a passar. Va de bisbe amb capa magna, mitra i bàcul:* Estimats germans. Les ovelles són molt lluny dels llops. Per això el nom de l'Església serà recordat pels segles dels segles. El desenrotllament d'un negoci, estimats germans, és una llei divina i humana. Quan el Senyor diu que és més fàcil que un camell passi per l'ull d'una agulla que no pas que un ric entri al regne dels Cels no ho hem d'entendre en un sentit massa al peu de la lletra, per tal com avui dia les

condicions de vida són diferents. Ah, sí! «No forgeu herois a la terra» no es refereix pas als diners. ¿Que potser els rics no tenen dret a participar en els beneficis de la Redempció? No dubteu gens que, pel fet de ser tan envejats, és senyal que tenen alguna cosa bona. Que els trasbalsos us deixin de remoure el cos. Això no és demanar massa. Tingueu les penes per agradables i deixeu que els militars visquin bé. Segui el Senyor, saludeu-lo i feliciteu-vos-en. «Optimam partem elegit.» (*Se'n torna. Baixa una decoració amb una porta més petita.*)

**PESCADOR**, *amb prou feines pot passar. Va d'emperador, ple de creus i medalles:* No; això no pot ser ni serà. Volent-vos igualar a mi, la vostra supèrbia us farà tornar endarrera. Que ningú no es preocupi per 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. Són meus el negoci de la sal, el del tabac i el de la carn. Tinc participació a la rifa i les «quinieles». Sóc amo de la Fundació d'Hisenda i de la Cervesera Nacional; de la Ferreteria Nacional i de la Companyia Naviliera; tinc fàbriques de calçat, de ciment i de mobles. Sota la imatge de vaques i prats verds amago les caixes cuirassades dels bancs amb comptes corrents numerats. De la meva fortuna immensa, el món no en coneix més que el cinc per cent. La resta es perd en soterranis i enllaça amb inimaginables persones. La meva fortuna es plasma després en realitats de la vida; però darrera hi ha el poder, el poder