



HÉCTOR MELLINAS

Universitat de Barcelona
 hectormellinas@gmail.com

TRACTAMENT I EVOLUCIÓ DEL COMTE ARNAU A LA POESIA DE JOAN BROSSA¹

Resum:

Joan Brossa féu aparèixer el personatge del comte Arnau en diverses ocasions al llarg de la seva trajectòria poètica. Ja sigui en forma de poema, obra de teatre o monòleg de transformació, el personatge sempre manté un seguit de constants contraposades a la dimensió espiritual i redemptora que caracteritza l'Arnau maragallià. A banda, Brossa també se serví de l'obra poètica de Maragall per contrastar-la amb la funció col·lectiva que considerava que un poeta havia d'exercir en societat.

Paraules clau: Joan Brossa — Joan Maragall — comte Arnau — poesia escènica — folklore — compromís social

Abstract:

Joan Brossa used the character of count Arnau many times during his career. Whether in the form of poem, play or “monòleg de transformació”, the character always remains opposite to spiritual and redemptive dimension that characterizes Joan Maragall's Arnau. In addition, Brossa used Maragall's poems to contrast it with the collective function that a poet has to play in a society.

Key words: Joan Brossa — Joan Maragall — count Arnau — Scenic Poetry — folklore — social commitment

És prou reconeguda l'afecció que Joan Brossa sentia per la dimensió popular de la cultura menestrala i la seva concreció lingüística;² de fet, en bona mesura, l'hipotètic hermetisme de la seva poesia –sobretot escènica– prové de la dificultat de llegir avui un seguit d'expressions locals ja desaparegudes.³ No ens ha de sorprendre, doncs, que el poeta s'interessés en més d'una ocasió per reflectir, des de diferents viaranyos poètics, la figura del comte Arnau atesos els forts «elements suggestius de la cançó popular».⁴ En aquest sentit, les paraules de Josep Romeu sobre la perennitat del personatge s'adiuen amb la predisposició brossiana a l'univers surrealista entès com a expressió de la tradició folklòrica:

1 Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca del Ministerio de Ciencia e Innovación espanyol «La poesia experimental catalana (1959-2004): característiques, relacions intergeneracionals i genèriques, recepció entre els més joves» (FFI2013-41063-P) dirigit per la Dra. Glòria Bordons des del grup de recerca consolidat POCIÓ (Poesia i Educació de la Universitat de Barcelona (2014 SGR 1067).

2 Vg. Isidre VALLÈS, «Les fonts d'inspiració de Joan Brossa», dins *Joan Brossa o la revolta poètica*, ed. de Manuel Guerrero, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya-Fundació Joan Brossa-Fundació Joan Miró, 2001, p. 246-249.

3 Per a una anàlisi de l'assumpció conversacional del diàleg brossià, vg. Amadeu VIANA, «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura*, núm. 11, 2000, p. 139-197.

4 Josep M. de SAGARRA, «Al lector», dins ID., *Obres completes. Poesia*, vol. I, pròleg d'Octavi Saltor, Barcelona, Selecta, 1962, p. 332.

«Perdura gràcies a un sentit, innat en l'home, de respecte i veneració envers tot el que és pretèrit i antic, i també pel record, encara vivent en certs pobles d'alta muntanya, de diversions i d'entreteniments ingenus».⁵

Tenint en compte la multiplicitat de gèneres amb què trobarem expressada la damnada figura d'Arnau, cal recordar aquí quins són els elements que defineixen la gènesi de la poesia brossiana en qualssevol dels seus replecs. Breument: la transformació com a ideologia artística és possible gràcies a la suma de la voluntat ideogràfica del poeta i a la necessitat de considerar la creació com un procés homogeni;⁶ una concepció del fet poètic en la qual «tots els gèneres, doncs, s'entrecruaven i totes les formes eren vàlides per a expressar de diferent manera tot allò que portava dins».⁷

El personatge d'Arnau apareix a la literatura brossiana l'any 1955 dins el poemari *El pedestal són les sabates*, un llibre deutor del canvi de substància poètica que Brossa experimentà gràcies al contacte amb João Cabral de Melo (Recife, 1920 – Rio de Janeiro, 1999): el crític i poeta brasiler sabé reconèixer com «eren a la realitat més humil, en el lèxic de cuina, de fira de plaça i de fons de taller, les seves complicades mitologies» mitjançant les quals «el sofriment no és una horta per a ésser conreada, ni una cosa per a elevar a dignitat, sinó, per contra, una cosa que cerca d'ésser superada».⁸

Arnau és el protagonista del poema «El comte Arnau».⁹ Encapçalat amb els dos versos de la cançó recollida per Milà i Fontanals el 1853 a *Observaciones sobre la poesía popular* que converteixen el personatge en ànima errant («Pagueu-los bé la soldada, muller lleial: / ja veieu les meves penes, viudeta igual»), la primera part del poema no és altra cosa que la descripció en primera persona d'aquest Wotan castigat per haver traït –en el sentit més profund de la paraula– aquells de qui se servia i, doncs, irredempt pels mateixos a qui fou infidel.

«Entre un oratge amb grapats de moneda» (v. 1), Brossa imagina el comte com a fabricant que «treballa sense treva» (v. 17) a la recerca d'allò que li justifiqui l'existència. Ara bé, la seva condició de «vida febril, d'una energia falsa, / enfarfegada vida d'egoisme» (vv. 25-26) no li permet altra cosa que crear desastres com a representant d'un «infern del poderós que tot ho guanya» (v. 30).

Un cop dibuixat el personatge amb totes les expansions líriques pertinents i supeditades, en una reminiscència de les lliures associacions freudianes, a la imaginació paisatgística «que entaula comunicació amb el subconscient i compromet totes les formes en el desdoblament d'un fet»¹⁰ per vincular la mitologia folklòrica amb la dimensió col·lectiva de la postguerra, el jo poètic es reconduïx i passa d'enfocar el comte a glossar com aquest *Wanderer* diabòlic esdevé «ídol erigit per la ignorància» (v. 42) a la fàbrica i al monestir, dos espais representatius de poders (la burgesia) i autoritats (el sector clerical) que

5 Josep ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2003, p. 15.

6 Per a una explicació detallada, vg. Marc AUDÍ, «Els poemes visuals en ells mateixos», dins Glòria BORDONS i M. AUDÍ, *Joan Brossa. Entre la paraula, el gest i la imatge*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2014, p. 14-89.

7 G. BORDONS, «La poesia visual, entre l'acció i la paraula», dins G. BORDONS i M. AUDÍ, *op. cit.*, p. 28.

8 João CABRAL DE MELO, «Pròleg», dins Joan BROSSA, *Em va fer Joan Brossa*, Barcelona, Cobalto, 1951, p. 9-13

9 J. BROSSA, «El comte Arnau», dins ID., *Poesia rasa*, vol. II (1955-1959), Barcelona, Eds. 62, 1991, p. 27-28.

10 Jordi COCA, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 79.



condicionen la percepció social de les classes majoritàries. És així com Arnau esdevé «Comte malalt d'una època malalta, / Comte matable» (vv. 43-44) i figura icònica d'un poder estatal capaç de manipular aquells instruments polítics de què disposa per exercir la seva voluntat i privar l'ésser de qualssevol autonomia. Per això l'Arnau de Brossa és irredempt, perquè «El respirar de fulles no t'arriba; / pels fonaments que malentens, on regnes, / Roden els lladres» (vv. 50-52).

Aquesta consideració del comte com a representació del poder repressor serà una característica constant en les successives aparicions del personatge; cal recordar que, durant els anys cinquanta, Brossa ofería des de la seva obra «un seguit de comportaments revulsius, exemplars i esperançadors, amb els quals defensa una actitud crítica i de resistència davant un context social i polític realment aclaparador».¹¹

Atès que a l'inici del poema s'assenyala que «la lluita teatral no té muralles» (v. 2) i, per tant, «al comte Arnau, tots els vestits li escauen» (v. 13), és pertinent de vincular «El comte Arnau» amb els poemes «El teatre» i «Pierrot» d'*El pedestal són les sabates*, un títol que reflecteix la importància d'elevat segons què a un pla col·lectiu.

Per bé que no remetré al segon poema fins més endavant, ara el primer dels poemes citats¹² ens serveix per plantejar un pressupòsit –a gratcient o a la insabuda, no és aquest l'espai de discutir-ho– extremament proper a la voluntat amb què Antonin Artaud desenvolupà un tipus de teatre basat en la consideració que l'exhibició escènica d'un crim és més cruel per a la sensibilitat de l'espectador que no pas la seva execució real.¹³

A banda d'una reflexió sobre els elements que configuren el mecanisme escènic,¹⁴ el jo poètic recorre el vincle que s'estableix entre escenari i públic mitjançant la feina d'uns intèrprets que se serveixen del cartó per fabricar màscares atàviques a l'hora de modificar l'actitud amb què el poble plora un seguit d'esdeveniments i permetre que «de la nit antiga i l'antic dia / rebem el nèctar» (vv. 19-20). La coda del poema, però, gasta un altre to:

Ai! Però actors i actrius són de la raça
 Que un bany de purpurina fa més falsa
 El fingiment no poden arrencar-se'l
 A l'últim acte

Pobres farcells l'escena els esclavitzava
 Regulen altitud les bambolines

11 Eduard PLANAS, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, p. 325.

12 J. BROSSA, «El teatre», *op. cit.*, p. 31-32.

13 Per a més detalls, vg. Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

14 «Em plau tota aquesta part de tramoia i d'artifici que comporta el teatre», assegurava Brossa a J. COCA, *op. cit.*, p. 63.

I amplia el fingiment de l'escenari
La vida pròpia.

Tant si ho apliquem als intèrprets individualment com als espectadors entesos com a col·lectiu massiu, la finalitat de l'espectacle és la mateixa: evidenciar, en consonància amb la crueltat escènica d'Artaud, que un cop s'ha representat el drama –vinculat amb aquells aspectes inqüestionables d'una societat–, hom no pot defugir la presa de posició, això és, la reacció ideològica. La lectura brossiana, per acomplir la voluntat del poeta, demana l'acció del receptor i, per tant, la projecció a «la vida pròpia» (v. 32) del conflicte escènic per tal d'establir-ne una resolució.

Les propostes artístiques de Brossa obeeixen a un tipus d'art rebel que «desmitifica i denuncia», a diferència d'un art revolucionari que «fixa la solució i el camí»;¹⁵ com Artaud, Brossa bandeja l'auxili de mites preestablerts per «extraire les forces qui s'agitent en eux».¹⁶ Per aquest motiu l'Arnau de Brossa és una figura que cal eradicar, no pas en un sentit literal, sinó que el personatge ha de passar per un aprenentatge a l'hora de projectar-se en societat. I és aquest el procés que trobarem a *El comte Arnau*, la peça escènica datada de l'11 de novembre del mateix 1955 amb què el poeta equiparà la nostra ànima damnada amb Solness, el constructor ibsenià que, mancat de recursos expressius en tant que ésser cohibit i incapaç d'establir contacte amb la realitat circumdant, es refugia en la seva dimensió col·lectiva, això és, la fama del càrrec social.

De la peça brossiana en qüestió se n'han dit poques coses i massa imbuïdes per la consideració que la poesia escènica és, en el pla compositiu, hereva de pressupòsits surrealistes i reelaboracions de jocs dadaistes que situaven l'obra del poeta en el camp del teatre de l'Absurd.¹⁷ La poesia escènica brossiana és avantguarda, sí, però no sempre és exhibició clownesca i *El comte Arnau* pertany a una etapa de compromís ideològic en la qual Brossa opta per l'evidència escènica i ofereix un missatge clar al públic perquè «sap que no es poden esperar grans gestes d'un poble sobre el qual s'apliquen, contínuament i des de qualsevol dels àmbits que afecten la realització personal dels individus i la seva projecció social, tota mena d'influències i forces negatives».¹⁸ Les consideracions amb què Josep Camps i Arbós cataloga la peça són esquemàtiques i, si bé apunta com l'obra reflecteix «una cultura obrera connotada amb trets positius i impregnada d'uns ideals democràtics»,¹⁹ la seva anàlisi de la muller d'Arnau, Elvira, i la seva dimensió popular (que és aquell element que, al capdavall, permet tractar el poeta com a fill de la terra) no sembla gaire reeixida. Hi tornaré. Pel que fa a la *captatio* que Rodolf Sirera escriu com a proemi al seu *Arnau* (1984), el dramaturg parla, sense anomenar cap peça en concret, d'habituals «reconversions psicològiques» o «difícils equilibris als camps espacial i temporal»²⁰ en el moment de reproduir el caràcter ancestral de la faula.

15 J. BROSSA, «Nit sorollosa», dins ID., *Prosa completa i textos esparsos*, a cura de Glòria Bordons, Barcelona, RBA Libros, 2013, p. 270.

16 A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 131.

17 Per a la recepció de la poesia escènica, vg. John LONDON, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 69-74 (esp., p. 72 per clarificar una definició operativa de teatre de l'Absurd).

18 E. PLANAS, *loc. cit.*

19 Josep CAMPS I ARBÓS, «Versions escèniques del mite del comte Arnau (1951-1984)», *Miscel·lània Albert Hauf*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 250.

20 Rodolf SIRERA, «Proemi», dins ID., *Arnau*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, p. 5.



L'obra que ens ocupa, però, no pren com a premissa la cançó del comte i la seva muller, sinó que, a l'hora d'explorar per què Arnau acaba per exercir el seu poder des de la violència i fins a quin punt l'individu submís és l'únic ésser capaç d'evitar aquest tractament, troba el punt de partida en la llegenda recollida per Amades. Brossa, altre cop, defugirà el tractament mitològic de la figura per encarnar l'ànima corrupta arnaldiana en un constructor de la postguerra i evidenciar-ne, així, la pervivència del caràcter:

[El comte] va exigir als seus vassalls el pagament de tots els tributs fins al darrer moment. Aquest abús li congria l'antipatia de tots ells. No tingué pas interès a fer-se agradós als seus súbdits, ans al contrari, els tractava amb tot rigor, àdhuc dins els costums feudals d'aquell temps, tan vexatius. Va fer-se malvoler tant que rodejà la seva figura d'una aurèola d'odi i de por que encara perdura.²¹

*El comte Arnau*²² es presenta com una conceptualització contemporània i, doncs, contextualitzada d'un «ídol terrible» (p. 46) contra qui cal escopir per deixar de ser «com terrossos de terra limitats pels cinc sentits» (p. 46) i defugir l'inequívoc destí d'«enfonsar-nos a la terra» (p. 46); això és, sotmetre's als dissenys d'un patró sense escrúpols que refà la ciutat al seu arbitri sense tenir en compte ni tan sols les pròpies filles, Isabel i Margarida, que se saben xais menades per un pastor, ja sigui el pare o un marit a qui cal atrapar amb la dringadissa de les monedes. L'entrada de l'administrador d'Arnau –un personatge que, per por, no és capaç de fer-se valer per ell mateix– no fa sinó reblar aquest clau quan recorda al jove aprenent que cal garantir la pròpia supervivència en aquest «país de derrota dissimulada» (p. 49) posant-se al servei dels interessos del poder, capaç de deixar-te «fet una desgràcia si assenyaales cap a llevant tres vaixells i en mala hora deixes anar els remes i asserenes els gestos» (p. 48).

És important recordar en aquest moment que la poesia escènica de Brossa s'adreça, per dir-ho en terminologia pasoliniana, a aquells grups culturals avançats capaços de copsar el problema que l'obra (re)presenta i resoldre'l al marge de l'escenari; només així podrem arribar a entendre, des d'una òptica metateatral, l'aparició i la rèplica de l'obrer amb què Brossa juga a evidenciar, escènicament, la realitat que ens envolta:

ADMINISTRADOR: Què veus?

OBRER 1: A mi mateix.

ADMINISTRADOR: On creus ser?

OBRER 1: La llum no està apagada. (p. 49)

Així doncs, un obrer de nom Joan estableix els espectadors com a mirall i els convida a empatitzar amb la seva ideologia perquè els fa participants del conflicte que pateix. I, un cop s'ha produït la connexió estamental, Brossa fa aparèixer el personatge d'Adalaida, una noia de vint anys amb vestit simple però escaient, que verbalitza el tema de l'obra: «¿Creus que els obrers acabaran mai per ser feliços?» (p.

21 Joan AMADES, «El comte l'Arnau», dins *Les millors llegendes populars*, Barcelona, Eds. 62, 2009, p. 213.
22 J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. II, Barcelona, Eds. 62, 1975, p. 43-74.

49). El poeta empra la figura d'Adalaisa com a revulsiu emblemàtic per activar la consciència social i despertar l'audàcia dels «cavalls [que] es transformen en persones» (p. 49), per usar la metàfora gorkiana que reiterarà a *Cavall al fons* (1962).

Aquesta al·legoria incapaç de reprimir-se, lliure i autònoma per definició, convida el jove que acompanya l'administrador a fer valer la raó d'uns obrers –supeditats a un sistema capitalista paradoxal que els obliga a pagar «250 pessetes amb 80 cèntims» (p. 53) per certificar-se com a pobres– que demanen acció real i capacitat de decisió; uns treballadors als quals Arnau no només no els ha pagat res –cosa que encén «velles rancúnies» (p. 53), com les de la cançó llegendària–, sinó que se'ls rifa en nom d'un honor brutal mitjançant un administrador-missatger mentre «aixeca castells i esglésies, a més de construir l'escala [a la roca del precipici]» (p. 52), un paisatge que remet a les edificacions que a *Solness, el constructor* (1892)²³ de Henrik Ibsen esdevenen correlat de «l'individu modern en la seva lluita per esdevenir ell mateix».²⁴

Si seguim encara amb la dimensió proletària, a l'acte primer trobem el germen d'una revolució obrera i comunista –capaç de defugir la moral cristiana que «em pesa en el pensament» (p. 54) i que n'impedeix l'alçament²⁵ en la qual «tots estem lligats els uns als altres» (p. 55) i que troba en el jove un defensor del vitalisme com a únic sentit de l'existència en contraposició al capital: «Hem de fer miques totes les maneres d'escriure el nom d'Arnau. Les ovelles han d'anar a estudi» (p. 56). Ara bé, la cloenda de l'acte a mans de les filles del comte no permet gaire esperança en l'ideal que despertava Adalaisa,²⁶ al contrari: Isabel i Margarida recorden la inutilitat de fer «armes d'un bastó i un paraigua» (p. 56) i rememoren que són capaces de comprar «tot el que volem» (p. 56) com a membres d'una classe benestant instal·lada en la perennitat gràcies a l'autoritat del capital. De la conclusió de tot plegat ja en parlà Xavier Fàbregas:

23 Brossa conservà a la seva biblioteca un exemplar de 1902 imprès per Francisco Badia amb la traducció castellana d'aquest drama en tres actes.

24 Margarida CASACUBERTA, «*Solness, el constructor*, la confessió d'un poeta», dins Henrik IBSEN, *Solness, el constructor*, traducció d'Anne-Lise Cloetta i Berta Solé, Barcelona, Proa-TNC, 2000, p. 15.

25 La religió va ésser sempre per a Brossa un impediment per a la llibertat de l'home i si «sobre els anys seixanta escriurà poemes que seran una total desmitificació de la religió, [en] els anys cinquanta, no passarà de l'atac a la religió catòlica, que és la que realment li preocupa perquè, en el nostre país, aliada amb els militars, va representar durant molts anys una força repressiva dels homes, més hipòcrita i menys visible que la força autoritària», segons G. BORDONS, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Eds. 62, 1988, p. 265. És per això que podem afirmar que a *El comte Arnau* es constata la necessitat de la submissió, és a dir, es palesa fins a quin punt l'home precisa d'una autoritat que el mení al llarg del seu trajecte en societat –per bé que des de la tradició de la crítica brossiana la peça ha estat llegida de manera reduccionista com una denúncia cap a l'explotació laboral–; una qüestió reconeguda des de la perspectiva de l'antropologia del poder i la dominació: «el instinto de sumisión, un ardiente deseo de obedecer y de ser dominado por un hombre fuerte, es por lo menos tan prominente en la psicología humana como el deseo de poder, y, políticamente, resulta quizá más relevante»; vg. Hannah ARENDT, *Sobre la violencia*, trad. de Guillermo Solana, Madrid, Alianza, 2005, p. 54. Brossa ho reflecteix en un diàleg sintètic com el següent: «OBRER 2: Jo només vull les coses que em calen. Hem de pensar això i no confondre una corda amb una serp. / JOVE: L'únic pecat que cometem és el de creure'ns massa febles. Res més, sinó això. Ara més que mai el que necessitem és força. Creieu-me a mi. / DONA 2: (*Alçant els ulls*.) Com podré viure sense que ningú em governi?» (p. 55).

26 L'al·legoria d'un sentiment col·lectiu que, probablement sobreinterpretat, s'expressa en els següents termes: «tal com si enterrada viva fos, / tinc el voler de mos sentits furios, / perquè hi ha alguna cosa que me'l priva». Parlo, doncs, d'una lectura socialitzant per part de Brossa del text maragallà que permetria d'analitzar des d'una dimensió col·lectiva allò que priva de vida, veu i alè. I cito, és clar, els versos d'Adalaisa a «*Escolium*», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 701.



La cultura de la classe obrera se'ns apareix, així, definida amb uns trets positius i impregnada d'un anhel democràtic i republicà; enfront d'aquesta cultura, i com una amenaça del tot exterior, percebem unes forces hostils que dins l'univers brossià prenen concreció en la figura dels eclesiàstics, els militars i els burgesos. La cultura que està davant per davant dels anhels dels treballadors se'ns apareix una vegada i una altra com una maniobra hipòcrita que, en darrer terme, no vacil·larà a usar la força per tal d'abassegar.²⁷

L'imperialisme, entès com l'abús de la força –i, doncs, la violència– a l'hora d'establir i fer acomplir les normes imposades per un individu de la classe dominant serà objecte d'anàlisi al llarg de l'acte segon. Pertoca aquí de fer un breu esment de la consideració burgesa en què Brossa tenia Joan Maragall, especialment, pel seu individualisme.²⁸ De fet, aquest és l'element que Brossa capgira cada vegada que retorna a l'obra maragalliana. Potser l'exemple més evident d'aquest aspecte és *La llenya viva* (1962),²⁹ una peça que escenifica el naixement del fill d'aquella dona «prenyada de llum» (v. 19) que apareixia a «Soleiada» i que, si paria «un nin igual que el sol» (v. 49), ha de plantejar, per força, l'incendi de la casa on té lloc el naixement perquè «aquest fet cal llegir-lo en sentit figurat quan se'ns presenta en un poema, representat dalt d'un escenari el que era figurat es converteix en literal, el que era llengua es converteix en presència física».³⁰

Mentre que Brossa focalitza el protagonisme en la col·lectivitat, Maragall tria l'home sobre home a l'hora de reflexionar al voltant de la dimensió social de l'ésser i supedita el poble al geni per progressar atès que «la seva orientació definitiva és procedir de lo col·lectiu a lo individual, de la massa humana a la persona humana, produint tipus d'home més superiors a mesura de més individualitzats»,³¹ una visió que el poeta justifica de la següent manera:

És l'egoisme gran dels homes forts que aspiren al continuat enlairament de la seva individualitat i que tenen força de sobres per arrossegar cap amunt amb ella tot el que entorn es troba d'enlairable, menyspreant el que no vol seguir-los: aquest és l'egoisme dels herois que fan lliurement, alegrement, el bé d'altri de les sobres del seu bé; d'aquest egoisme naixen els pobles grans.³²

Probablement per aquest motiu ens trobem amb visions tan diferents de l'univers arnaldia, si bé totes dues tenen un rerefons regeneracionista que posa en primer lloc l'exaltació del vitalisme com a concreció existencial, que en el cas de Brossa es correspon amb la responsabilitat social de l'artista, que es reflecteix en la dimensió col·lectiva de les peces ibsenianes en què «se plantean problemas culturales y morales a partir de conflictos ideológicos situados en un núcleo familiar que objetiviza las relaciones de

27 Xavier FÀBREGAS, «Joan Brossa en terra de meravelles», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. I, Barcelona, Eds. 62, 1973, p. 41.

28 Per a un repàs en profunditat per la crítica que Brossa féu a Maragall, vg. Jordi MARRUGAT, *El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*, Tarragona, Arola, 2009, p. 183-187.

29 Per a una lectura del text en consonància amb les altres peces escèniques de l'any, vg. Héctor MELLINAS, «Icones per a 1962», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. XII, Tarragona, Arola, 2016, p. 7-23.

30 J. MARRUGAT, *op. cit.*, p. 186.

31 J. MARAGALL, «Elogi del poble», dins ID., *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Selecta, 1960, p. 689.

32 J. MARAGALL, «Salutació», *op. cit.*, p. 791. Per matisar totes les implicacions d'aquest terme, vg. Francesco ARDOLINO, «L'egoisme de Joan Maragall», dins Josep-Maria TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitaria, 2011, p. 139-164.

sus integrantes entre sí y con el mundo externo»;³³ un compromís artístic amb el qual Brossa s'identifica malgrat el fet que aquestes consideracions «no eren admeses; això no obstant, ¿qui tenia raó, els qui no l'entenien o ell? En realitat, Ibsen feia una aportació que en aquell moment xocava a l'espectador normal».³⁴

No hem d'oblidar que la praxi escènica de Brossa és deutora del compromís polític que emergeix d'un moviment com el surrealista, que s'oposa de manera frontal a l'individualisme burgès per fer encabir allò que els comunistes anomenaren l'home conscient, tant pel que fa a les seves implicacions socials com a la seva dimensió psicològica, gràcies a «obtenir du poète la révélation instantanée de ces traces verbales dont les charges psychiques sont propageables aux éléments du système perception-conscience».³⁵

Així doncs, no és casual que el primer diàleg del segon acte versí sobre el circ,³⁶ un espai on l'exploració fàctica del subconscient esdevé el fil conductor d'un espectacle que apel·la a la immediatesa gràcies a la plasticitat d'un gènere multimodal que Brossa ja havia explorat amb *Quiriquibú* (1945-1962), una peça que demana ésser escenificada sota una carpa circense amb què el poeta denunciava l'exercici abusiu del poder, una tirania sense altra possibilitat de modificació que l'acció conjunta del poble en la seva vessant més socialista.³⁷

L'administrador i el jove es refereixen al circ com a exhibició metafòrica, és a dir, com a mirall de la realitat: si el primer usa expressions que recorden vagament alguns lemes del nazisme a l'hora de considerar la funció un entreteniment burgès capaç de confraternitzar «animals que estaven renyits d'ençà del dia de la creació. Són els matisos del treball, veient-ho així» (p. 59), i lloa la capacitat dels domadors per menar «autèntiques feres» (p. 60); el segon, encara que resignat a «procurar per la prosperitat del país on vivim i del negoci on treballem» i a «vetllar per la puresa del circ» (p. 60), assumeix una concepció plural de l'espectacle en què «no hi ha rival que sigui dèbil» (p. 58) perquè tothom posseeix la capacitat de fer equilibris en una situació extrema –«els homes que es dediquen a una cosa així, quantes dificultats no han de vèncer! Passen de mort a vida. Quan acaben els deu semblar que ressusciten. Una via làctia admirable...» (p. 58)– talment els que apareixen al poema visual *Trapezistes* (1982)³⁸ fent acrobàcies damunt de retalls periodístics que evidencien la duresa d'un entorn repressor:

33 Marisa SIGUÁN, «Ibsen y el "drama de ideas" en Cataluña», 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VI-VII, 1988, p. 163.

34 J. COCA, *op. cit.*, p. 87.

35 André BRETON, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Pauvert, 2011, p. 39.

36 Per a una aproximació als referents circenses de l'obra de Brossa, vg. Jordi JANÉ, «Brossa i el circ, una sintonia essencial», dins *La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona, KRTU, 2003, p. 173-184.

37 Un intent, per part del poeta, de mostrar les possibilitats de superar l'opressió que, en el pla circense, Marfúries exerceix i que gràcies a l'enginy del clown podem superposar és «A l'ombra real de les formes la imatge imperfecta de les idees», dins J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. VI, Tarragona, Arola, 2013, p. 108.

38 J. BROSSA, *Poesia visual. Joan Brossa*, València, IVAM, 1997, p. 37.

Joan Brossa, *Trapezistes*, 1982.

©Fundació Joan Brossa, 2016

I en contraposició a la realitat tangible que s'amaga sota la carpa, el patró abusiu resulta només una falla que permet «molts salts mortals a les seves estores particulars» (p. 59) i que, en aparèixer, es descobreix com un pierrot enamorat d'Adalaise; per a ell, una noia impossible d'aconseguir, talment la lluna, com afirma l'administrador. A diferència del pierrot que trobàvem a *El pedestal són les sabates* –enamorat del satèl·lit i capaç de ballar empastifat de farina per assemblar-s'hi i trobar l'amor en un mateix a partir del reflex en l'altre—³⁹ Arnau és incapaç d'abandonar les pròpies conviccions i posicions de poder i no té cap altra sortida que assassinar Adalaise i, per tant, desactivar també la seva significació simbòlica. El constructor es veu obligat a ofegar el desig en favor de la projecció social, i en aquest aspecte Brossa es mostra un gran coneixedor de l'obra del dramaturg noruec suara esmentat: «De vegades s'ha de pagar per allò que ens sobra; o, al revés, som remunerats per allò que ens falta. Potser es tracta, en el fons, d'aquell *contrasentit comú* [sic] de què parlava Ibsen».⁴⁰

39 És el joc surrealista de «l'un en l'altre» mitjançant el qual es relacionen dos objectes i es descriu el primer a partir del segon, que resulta ser-ne continent; vg. Gérard DUROZOI i Bernard LECHERBONNIER, *El surrealismo. Teorías. temas, técnicas*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 128-130.

40 J. BROSSA, «Or i sal», dins ID., *Prosa completa, op. cit.*, p. 242.

A *Solness, el constructor*, el protagonista confon «la seva vocació pretesament artística amb una mena d'afany redemptorista que li permet justificar les seves ànsies de poder»⁴¹ i és gràcies a l'aparició de Hilde Wangel, personificació del vessant irracional d'una realitat només aprehensible des d'una perspectiva subjectiva, que el constructor reconeix les seves pors i esdevé capaç d'assumir l'expressió del *troll* del seu subconscient, és a dir, que, gràcies a l'alliberament de l'instint i a l'excés del desig, és capaç de reafirmar-se com a individu a partir de l'autoconeixement i no en relació a les necessitats col·lectives.⁴² La funció de la noia, doncs, no és altra que exercir de mirall perquè Solness pugui construir-se «una consciència prou vigorosa i pletòrica de salut, de manera que realment es gosés fer el que més es desitgés»⁴³ i, així, redimir-lo de la seva por. Si Hilde esdevé aquella «noia amb la veu viva» que entona la cançó d'Arnau amb què Maragall redimeix la figura del comte, l'Adalaisa brossiana n'és la transposició col·lectiva. Ara bé, si Adalaisa és una icona de llibertat per al poble, també ho és per al comte alhora que n'esdevé mestressa i senyora del seu albir. Aquesta paradoxa obliga Arnau a prendre una decisió:

Entre les moltes riqueses jo odiava la meua passivitat. Havia perdut la llibertat i em calia treure l'ànima fora de la cadena. M'havia tornat com una paret i ja no tenia ambicions ni hi havia fruits. Estava prop dels animals. Era impossible que ho volgués absolutament. Prou sobre això. Llavors vaig pensar que mentre cap veu no vingués d'aquest foc que adorava, jo no sortiria de la roda i restaria lliure. (*Pausa.*) Com més anava més madurava aquest pensament. (*Pausa.*) La cambra estava desguarnida. Li vaig fregar les mans pel cos. Mai no l'havia vista més atractiva que aquell dia. Ella va morir. Era un deure. (p. 63)

En la mateixa situació que Solness, l'Arnau de Brossa esdevé incapaç d'entendre la perplexitat i renovar-se com a projecció de les pròpies necessitats –arbitrades per Adalaisa– i acaba, és clar, sense redempció possible perquè el càrrec l'obliga a «ofegar el seu *troll* personal mitjançant el càlcul i l'interès al servei de l'ambició, primer, i a través del sentiment de culpa, dels remordiments de consciència»⁴⁴ que provocaran en el comte la necessitat de versificar la seva expressió i generaran, per tant, una nova cançó que, bo i sabent la incapacitat del personatge per deslliurar-se del seu poder, «solament, segons se canta, / fa esgarriar o fa enternir»⁴⁵ ja que, per defugir el sofriment particular, el pierrot es refugia en la consciència col·lectiva i, en lloc d'esdevenir «home sobrehome / que pateixes per tothom», es dedicarà a exercir la violència d'una manera socialment injustificada.

Atesa la seva condició d'autoritat, assassinant la pròpia consciència, Arnau acaba també amb la del poble perquè «jo no he somiat mai. La veritat no somia. Sóc jo qui treballo a través d'una mar infinita de mans» (p. 64); el seu nom és allò que cal protegir i l'individu n'ha de quedar al marge: «Com puc plorar? Pren la semblança. El que és de mi aprens força. Ets fusta morta? Cal córrer sempre i no vacil·lar. No puc pas oblidar qui sóc» (p. 65).

41 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 11.

42 Es tracta d'un procés invers al que caracteritza Peer Gynt, l'heroi ibsenià que, davant la negació d'una Solveig que encarna totes les aspiracions vitals del protagonista, ha d'aprendre a conviure amb la por de la pèrdua; vg. Marit AALEN i Anders ZACHRISSON, «The Structure of Desire in Peer Gynt's relationship to Solveig. A reading inspired by Melanie Klein», *Ibsen Studies*, vol. 13, núm. 2, 2013, p. 130-160.

43 H. IBSEN, *op. cit.*, p. 95.

44 M. CASACUBERTA, *op. cit.*, p. 16.

45 J. MARAGALL, *Poesia, ed. cit.*, 1998, p. 689.



En aquest moment, i durant les rèpliques que clouen el segon acte, Brossa estableix un diàleg explícit amb l'Arnau maragallià per evidenciar que si Maragall «sent la responsabilitat, des del seu espai de poeta, de trobar la salvació per a un personatge que és l'essència mateixa de la col·lectivitat»,⁴⁶ ell menysprea una actitud solipsista de conseqüències terribles per a les veritables veus de la terra perquè no és el poble qui crea el mite, sinó les accions de l'home que utilitza la violència «como último recurso para mantener intacta la estructura del poder frente a los retos individuales».⁴⁷

L'Arnau brossià sent els estrèpits, les queixes i els espetecs amb què els seus perseguïdors «cavalquen en muntures terribles. Legions d'ànimes passen amb la tempesta. Fastes o nefastes» (p. 66). Les veus de la terra que en Maragall clamen constantment a Arnau el Dolor «que en tot pit d'home es fa sentir» i que el desesperen «perquè vol dir-lo i no el sap dir»;⁴⁸ en aquest cas són les autèntiques ànimes damnades que genera la nova voluntat del comte, expressada en la cançó que neix arran de la mort d'Adalaisa:

Jo tinc els ulls oberts, i jo sé quan
la roca immòbil vol emparar l'ombra.
Cap al futur i al pic del temporal
jo corro sempre.

Jo sempre corro i sóc qui més ressurt,
jo faig girar els camins a gran altura;
ho digui el meu programa ençà i enllà,
arreu on passo.

Dins el corrent perpetu he de fer més,
més, arrelar encara més a la terra.
No vull morir. Ha d'oblidar el meu pas
el dormir d'ella. (p. 66)

Així doncs, Arnau tria el mal nom que l'eternitzarà⁴⁹ –fins i tot per a les seves filles, que «dibuix[en] el seu retrat de memòria» (p. 74)– gràcies a l'arrelament d'un poble silenciats que es veu obligat a recolzar les institucions d'un país, una ajuda que «no es nada más que la prolongación del asentamiento que, para empezar, determinó la existencia de las leyes».⁵⁰ El tercer i darrer acte de la peça no fa sinó evidenciar aquesta situació i pren com a protagonista la muller del comte.

46 Jordi CASTELLANOS, «El comte Arnau», dins *Maragall, alguns poemes: lectura i comentaris d'autor*, ed. de Lluís Quintana, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 35.

47 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 64.

48 J. MARAGALL, *Poesia, ed. cit.*, p. 805.

49 Assistim, per tant, a la creació de la dansa mitològica a partir d'un personatge que representa un estament del qual la col·lectivitat depèn, tal com glossa la cançó primigènia; vg. J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 26.

50 H. ARENDT, *op. cit.*, p. 56.

Al llarg del monòleg que obre l'acte, Elvira reflexiona sobre la transcendència, la inesgotable recerca d'un cim absolut amb què l'home es condemna a l'ambició, i evidencia «el contrast del món de baix i les estrelles de dalt» (p. 68). La consideració d'un ideal amb ecos d'un inabastable etern retorn és vista pejorativament per una muller condemnada a «una espera perpètua» (p. 72), deutora d'un amor que l'ha obligada a viure en un rang social incòmode (vegi's també una elevació mitològica atès que, ara ja sí, Brossa, ha creat la cançó de l'home adúlter inconseqüent): «Com més pugues muntanyes, al darrera se n'apareixen d'altres, i pugues encara més i se n'apareixen d'altres, i la cadena no s'acaba mai. Sempre darrera el cim que has aconseguit n'hi ha un altre de més alt, més bonic i més difícil d'assolir. És com el camí de la perfecció» (p. 68).

A continuació, Isabel apareix per dir a la mare que ha trencat el compromís que tenia amb en Pere, un obrer, perquè vol «conservar una il·lusió, una aparença» (p. 70) de classe que «no voldria morir mai» (p. 71) i per això «no dirà mai tota la veritat» (p. 71) si la lluita social no l'afavoreix. La denúncia política és evident.

L'entrada de la segona filla, Margarida, en canvi, permet a Elvira de recordar que «un dia l'objectiu de la meua vida va ser ajudar-lo [Arnau] amb totes les meves forces» (p. 72). Una redempció impossible perquè el crim del constructor no és només particular i egoista, sinó que presenta una dimensió col·lectiva que la impedeix mentre la societat no canviï: «Sento la llibertat dintre meu, però les lluites del món no me la deixen fer tangible» (p. 73).

Tractant de «salvar del mal una veu que em parla d'eterna llibertat i que em fuig» (p. 72), Elvira s'ha convertit en una morta en vida –talment la senyora Solness, supeditada a l'incendi de tot el seu passat– quan l'Arnau públic ha suplantat l'Arnau individu i «així visc del que no li he pogut donar» (p. 74). Per a Brossa, la muller és, en conclusió, un altre *Wanderer* incapaç de reparar una ferida dolorosa perquè Arnau, com a autoritat que és, no pot reconèixer la debilitat que representa el trau causat per l'assassinat de la jove Adalaisa.

Ens trobem davant d'un tipus de teatre «de missatge; vull dir, amb un missatge concret, polític o degut a unes circumstàncies concretes»,⁵¹ i si *El comte Arnau* de Maragall és una al·legoria nacionalcatòlica sobre «l'aspecte espiritual»⁵² d'un pecador patriòtic, entès com una figura cristològica –això és, llegendària–, les aparicions del comte a la poesia brossiana obeeixen a la voluntat del poeta de palesar mitjançant «una resposta estètica més clara i adient a les inquietuds ideològiques que l'afecten»,⁵³ l'opressió franquista durant la postguerra. La presència arnaldiana forma part d'un al·legat polític que, a diferència de Maragall, confegeix una distinció vitalista –en la seva consideració nietzscheana– al personatge d'Adalaisa, que no és altra cosa que la representació icònica del coratge entès com la predisposició a experimentar la por, tot parafrasejant Ezra Bayda; en el cas brossià, una por social d'esdevenir lliures i autònoms que «ve de no haver-t'hi habituat» (p. 55).

51 Antoni BARTOMEUS, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, 1979, p. 93.

52 G. CASALS, «Cant espiritual», dins J. MARAGALL, *Poesia, ep. cit.*, p. 811.

53 E. PLANAS, *op. cit.*, p. 323.



I aquesta temença és l'eix vertebrador d'*El déu del tant per cent*,⁵⁴ la darrera peça que Brossa dedica a la figura d'Arnau. En aquest cas, l'expressió poètica se'ns presenta en forma de monòleg de transformació dins d'un volum de peces curtes com és *Fregolisme* (1965-1966), un homenatge al centenari de la naixença del transformista italià Leopoldo Fregoli.

Les conseqüències de posar en dubte el funcionament del poder i les seves corresponents autoritats són el nexa que permet la juxtaposició dels cinc quadres que conformen el vuitè dels monòlegs de transformació; escenes en què els personatges apareixen d'un en un, ja que han estat escrites per ser interpretades per un únic actor –condició tècnica d'aquest gènere de varietats espectacular, sorprenent i exhibicionista.

El primer quadre obre amb un drapaire al qual la guàrdia civil ha barrat el pas i que, sorprès per aquest fet, proclama des de la ironia la flaqueza d'un règim que s'ha apoderat d'allò que no li pertoca: «Quina poca confiança que corre amb els del poble! ¿Que potser es pensa que un pobre drapaire ha de prendre el dot a qui la llei mana que en tingui?» (p. 93). I, encara al primer quadre, el control militar esdevé visible quan Claris, un jove obrer, salta des dels dalt de l'escenari i fuig d'un guàrdia que el persegueix armat tot cridant «¡De aquí no sale el que quiere!» (p. 94).

Per al segon quadre, Brossa situa en una sala luxosa un mutilat sense cames que s'empeny amb les mans a terra mentre arrossega un carretó –una imatge que pot fer-nos pensar, no de manera gratuïta, en la parella de progenitors tolits de la beckettiana *Fin de partie* (1957)– i constata les «excuses per a no pagar» (p. 94) amb què el Senyor se'l treu de sobre, talment en una relació feudal basada en la por d'uns i la sort dels altres. L'entrada del Senyor va precedida de l'aparició d'un criat amb lliurea que, a banda de palesar la depravació moral d'una classe aristocràtica que ha de mirar pel forat d'un pany per realitzar el desig sexual, porta una butaca estil Lluís XVI que exercirà de pedestal per a les «àguiles [que] demanen carn» (p. 95), personificades en el Senyor, hereu d'una fàbrica que fa la seva rèplica en batí de seda i amb una escopeta de caça per establir un correlat entre les possibles actituds amb què el poble pot actuar contra les autoritats i les maneres que tenen els coloms de caça de fugir de la gàbia:⁵⁵

Per mi, de coloms, n'hi ha de bons, de normals i de dolents, segons les dificultats que tinc per a matar-los. A mi, que ja he adquirit molta experiència, m'interessa que els coloms volin força, o prou almenys perquè les proves no se m'arribin a fer pesades, tal com passa quan fas servir ocells dolents. [...] N'hi ha d'altres que, en obrir-los la gàbia, es queden parats. El que és aquests em fastiguegen sobre manera perquè haig d'esperar que volin per a disparar l'escopeta. (p. 96)

54 J. BROSSA, *Poesia escènica*, vol. X, Tarragona, Arola, 2016, p. 91-100.

55 Val a dir que aquesta comparació és habitual en la poesia brossiana; de fet, a la ja esmentada *La llenya viva* els burgesos concuren per caçar-los i troba un exponent clar en el llibre de bibliòfil, en col·laboració amb Antoni Tàpies, del mateix 1965, *Novel·la*, encapçalat per un fragment del *Reglamento de la Federación Española de Tiro al Pichón*: «El colom ferit que vagi a parar dins el recinte es considerarà com a bo quan caigui a les mans de l'empleat de la societat que s'encarregui de recollir-lo o el gos el capturi amb la boca, encara que després se li escapi»; vg. J. BROSSA, «Novel·la», *Prosa completa*, *op. cit.*, p. 253.

L'entreteniment cruel que deriva d'aquesta metàfora, explícita quan hi connotem el comportament passiu del poble, lliga amb l'ambició de suplantar aquells que menen els designis de l'aristocràcia: «Però el que jo ambiciono és de capturar a la llum del dia una àguila reial. Ho podré aconseguir?» (p. 96).

En contraposició amb aquest univers, Clarissa, la filla del Senyor i promesa de l'obrer del quadre primer –només remarcar la base shakespeariana del procediment amb què, entre cartes i anells, la parella s'ha promès i que, atesa l'actitud combativa de la noia, podem remetre a la Júlia de *The Two Gentlemen of Verona*–, representa una generació d'ideals proletaris capaç d'entendre que «la foscor és deguda a un ocell que ve volant cap on som nosaltres i ens priva de veure el sol» (p. 96) i que, per tant, possibilita una revolta civil.⁵⁶

Ara bé, un cop el criat enretira la butaca, un teló negre baixa a manera de guillotina per donar pas al guàrdia civil, portador d'una llarga corda que, un cop l'home ha travessat l'escena, continua tibada fins que «apareix el Jove, sense cap, lligat a l'altra punta. Tanca la comitiva un Confessor tot llegint un breviari, amb un cigarret a la boca» (p. 98). La imatge, efectiva i violenta,⁵⁷ denuncia la realitat política del franquisme i presenta un seguit de concomitàncies amb l'esclavatge de Lucky a *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett com a representant del mutisme social que, perpetuant la ceguesa de l'autoritat –Pozzó–, impedeix el lliure desenvolupament dels individus⁵⁸ i és tan repressor com aquelles institucions a les quals, durant el quadre quart, el cap sense cos del jove obrer Claris haurà d'obeir i lloar a contracor:

El món, no l'haig de voler canviar, perquè tot el que faci en aquest sentit és inútil. La justícia ens empara a tots per igual. La propietat és justa. El dret no és un privilegi dels més rics. Jo he d'acatar les ordres dels superiors perquè Déu ho vol així. La religió oficial és la veritable. La justícia és completa. La distribució de la riquesa és justa. (p. 98)

Brossa aprofita aquesta retòrica per evidenciar l'engany i la manipulació amb què les autoritats s'expressen i desenganyar l'espectador perquè aquest sacrifici individual tingui una repercussió col·lectiva: «derrotat: no vençut» (p. 99). Aquest clam esperançador és el que dona pas al comte Arnau, la rèplica del qual constitueix el darrer quadre de la peça.

La intervenció d'Arnau, aquest cop, no té la profunditat amb què el poeta havia dotat el constructor sinó que Brossa se'n serveix per encarnar en una figura popular i reconeguda el déu del tant per cent, una

56 Si bé Brossa defensava el marxisme perquè podia ser «l'eina menys desfavorable per a l'evolució de la societat», un tret d'esquerres habitual a l'època, el poeta era conscient que «ens caldria un altre Marx que l'adaptés al nostre temps» perquè es tractava d'un discurs que n'instrumentalitzava els elements constitutius i, doncs, es basava en l'engany. Per a una definició, des d'una concepció caricaturesca, del que avui anomenem metarelat, vg. J. BROSSA, «El marxisme...», *Prosa completa, op. cit.*, p. 503.

57 J. LONDON, *op. cit.*, p. 76.

58 És clar que hi ha reminiscències sartrianes en la concepció brossiana d'actuar en favor de la societat, però la voluntat del poeta el convertia més en un restaurador de la cultura sepultada que no pas en un existencialista a la francesa. Per a més detalls, vg. Arnau PUIG, *Dau al Set, una filosofia de la existència*, Barcelona, Flor del Viento, 2003, p. 106-107.



divinitat pagana que consagra «totes les unglés» a «la batalla que perd l'amor» (p. 99). Aprofitant la seva condició llegendària, Arnau fa gala del seu poder sobre els agents repressius amb què controla el proletariat, uns corbs que «responen des de tots els castells mentre cau l'aigua de la vida» perquè «el llustre de l'or té una figura alta, i amb l'empenta que porta deixa mudes les llengües» (p. 99-100). Brossa denuncia així la corrupció d'un sistema el lema del qual no és altre «que el pensament sigui un setrill de dòlars i veureu com tots els gossos us llepen» (p. 100).

El vincle amb la mitologia tradicional s'explicita quan el comte, des d'una ideologia protofeixista, exposa que maltracta els empleats i els punxa amb esperons perquè l'únic valor de l'època és el rendiment econòmic: «La creixença d'un negoci important no és altra cosa que el resultat d'una selecció natural que elimina els dèbils i conserva els més aptes» (p. 99). El poble esdevé, per tant, peó dels interessos comercials de les classes benestants.

El procediment que el poeta ha utilitzat aquí per exposar la denúncia d'un poder mal exercit, a partir d'un imaginari popular i de connexions immediates amb el públic al qual s'adreça, no és pas menys interessant que la densitat conceptual amb què Brossa treballava les peces anteriors. A *Fregolisme*, però, el poeta es mostra directe en les seves reivindicacions i omple de contingut civil un gènere catalogat com a parateatral per accedir de forma planera als espectadors en una combinació pròpia de pressupòsits futuristes i surrealistes que s'escauen amb «la recerca de noves formes amb una filosofia de la dissolució».⁵⁹

En tot cas, el recorregut per les aparicions del comte Arnau a la poesia brossiana no fa sinó palesar una màxima del poeta que justifica tant l'exploració de recursos dramàtics com el compromís ideològic que caracteritza els textos analitzats i que, al capdavall, sempre mostra el comte com una figura tirànica, com a revulsiu social per despertar una consciència col·lectiva revolucionària, deutora d'una pròpia individualitat rebel perquè «no hi pot haver veritable cultura sense afany de transformació i llibertat d'acció».⁶⁰

Rebut el 22 de juny de 2016
Acceptat el 17 de novembre de 2016

59 Joaquim MOLAS, *La literatura catalana d'avantguarda (1916-1938)*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1983, p. 21.

60 J. BROSSA, «A partir del silenci», *Prosa completa, op. cit.*, p. 554.