

## JOAN BROSSA: IDEES VERDES INCOLORES DORMEN FURIOSAMENT. EL SIGNIFICAT DEL TEATRE?

«“Logica” vien detta dalla voce λογος, che prima e propriamente significò “favola”, che si trasportò in italiano “favella” —e la favola da’ greci si disse anco μυθος, onde vien a’ latini “*mutus*”—, la quale ne’ tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d’oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell’articolata (...).» (VICO, 1744: § 401)

I. Experimento una sensació estranya si penso que aquestes pàgines contribuiran poc o molt a *aclarir* el teatre de Joan Brossa. És possible que no ajudin exactament a la seua interpretació. En canvi, m’agradaria que servissin de base per a una crítica de les categories corrents amb què ens acostem (com a estudiosos) a la conversació —i alhora que continuessin fonamentant el territori comú del pensament lingüístic i el pensament literari, en la mesura de l’impossible. Per a aquestes dues empreses, el teatre de Brossa em sembla especialment ben situat. Seria excel·lent no convertir-lo només en l’*objet*e d’estudi, sinó en part de l’anàlisi. En part interessada en les connexions que necessitem per abordar la conversació i el territori comú de la llengua i la literatura. Ací l’*objet*e no seria menys important que el subjecte, ni la crítica més important que l’obra. Des d’aquest angle, l’intercanvi de papers no seria pura xerrameca, sinó una condició de la investigació. Els estudis literaris podrien prendre nota de l’ús del diàleg en el teatre de Brossa, tant almenys com la teoria de la conversació podria enriquir-se amb les seues rèpliques i estratègies discursives. De la mateixa manera que la creació és pensament, el nostre pensament es veu cridat correlativament a ser creatiu.

Crec que cal encarar-se en termes semblants amb les rutines negatives. En els darrers anys s’ha consolidat (sovint de forma latent) un ús molt curiós de la teoria de la informació. Sembla que una part significativa dels estudiosos de pragmàtica i anàlisi de la conversa donen per suposada la preeminència de les regles en el comportament verbal. El comportament que no s’ajusta a les màximes o als principis és descrit com excepcional i es dediquen torrents de bibliografia a justificar

les desviacions. La qüestió interessant és que així es dona a entendre que el que signifiquen són les regles, i que hi ha poca cosa a dir fora d'aquestes. Per descomptat, tots diem coses sobre un fons de regles. Però la teoria de la informació posava de manifest que, com més es desviés un enunciat del que esperàvem sentir, més informatiu resultava. Que, com més inòida fos la frase, més destacava sobre el seu fons pressuposicional. La rutina sabuda de cada dia no reclama la nostra vigilància, ens va molt bé per relaxar l'atenció, per desentendre'ns del final de les frases i acabar-les d'omplir, si convé, amb material conegut. No podem deixar de fer cas, en canvi, quan algú s'escapa de respondre una pregunta. Bé, l'aplicació d'aquest principi elemental destaca sistemàticament per la seua absència: un manual de científisme textual com el de Beaugrande & Dressler (1997) s'obre amb la metàfora conductista del codi de circulació i les sancions, progressa a partir d'estratègies i finalitats, considera (evidentment) la literatura una desviació, i suposa (naturalment) que una seqüència purament fonètica no té cap sentit. No seria just llançar sobre el teatre de Brossa l'utilitarisme textual d'aquesta mena de pragmàtica. Si la comunicació humana s'assembla en alguna cosa al sistema de circulació, caldria pensar més aviat en una mena de semàfors mòbils amb braços elegants que s'estiren i s'arrosen, tremolen, ballen, s'exalten o s'enravenen segons el que els passa. Els dibuixos animats ací són més informatius. Una seqüència fonètica destaca encara més si és imprevisible, reclama més un lloc en la consciència i en la memòria. Si vols expressar una idea poc convencional, no en tens prou amb els dos minuts que et proporciona l'entrevistador perquè responguis amb el clixé preestablert.

Per descomptat, l'assumpte dels clixés és fonamental. Ací també bona part de l'enfocament modern menysté la qüestió. El descobriment de regles i principis normatius en la conversa ordinària ha tendit a presentar-la a partir d'un poderós aparat analític, suggerint articulació, i obviant de passada que el percentatge més alt de la conversació són clixés i rutines, esquemes preestablerts i convencions històriques. Evidentment, qui frueixi amb la comunicació ritual i els pastissos fets a casa, els clixés i els esquemes li serviran perfectament per al que vol dir, i més aviat li faran nosa les novetats. Els clixés també comuni-

quen; permeten desconnectar i són prou molestos quan hem de desfer un malentès. Correlativament, a l'altre costat de l'espectre, un superàvit de novetats obligarà a una atenció continuada, a renovar el model constantment, i exigirà un altre tipus de públic, més atent al desordre aparent.

Tot això és important en la mesura que el teatre de Brossa exigeix aquesta atenció continuada a què em refereixo. Per alguna raó, les rèpliques inesperades i les preguntes extemporànies exigeixen més temps per ser enteses. Quan abordem el tema en termes d'experimentació, ens acostem a una resposta; quan l'abordem amb explicacions racionalistes com una desviació, ni copsem de què es tracta; és simptomàtic que aquells qui compten amb esquemes preestablerts del que és racional siguin els primers a dictaminar què és l'absurd. El temps especial que exigeixen aquestes rèpliques i aquestes preguntes és el temps natural que necessitem per reconstruir la situació i trobar el nostre lloc. Hauríem de plantejar-nos també el contrari: com es fa perquè aquestes frases resultin inoïdes? Evitar els clics no és una feina fàcil, com tothom que ha tractat de sortir d'una situació complexa sap perfectament. No caldria potser considerar l'esforç conscient de construir, al límit, conversacions que s'aguantessin amb pures novetats? Quin és el lllindar de saturació que som capaços de produir? Pel que sabem, Brossa era conscient del nivell experimental dels seus diàlegs.<sup>1</sup> Independentment del seu sentit dramàtic, els diàlegs de la seua *poesia escènica* són una cosa diferent (de la resta de diàlegs i de la resta de diàlegs en el teatre), permeten ser considerats en si mateixos. La novetat és amb quina mena de principis juguen, quina mena de material fan servir per presentar les seues invencions.

Com he assenyalat, no penso dedicar-me a descriure-les com a desviacions. Si algú aconsegueix dir una cosa nova, produir una situació insòlita, ho farà treballant amb un material comú, i el mèrit serà

1. L'autor declarava, en una llarga entrevista amb J. Coca: «Crec que el teatre, sobretot aquest teatre meu en què la importància la té el diàleg, cal donar-lo d'una manera molt simple; si es fa d'una altra manera l'espectador hi surt perdent perquè l'obra queda desdibuixada». La rèplica de l'entrevistador, en canvi, posava l'èmfasi en el contrari: «Jo crec, i també Gimferrer ho ha dit, que els moments més brillants del teu teatre són les escenes mudes» (COCA, 1992: 56).

seu. La pràctica comuna de la pragmàtica i l'anàlisi de la conversa s'ha centrat en la conversa ordinària, i quan ha abordat la conversa teatral, que jo sàpiga, o bé l'ha abordat en paral·lel a la conversa ordinària, explorant el drama o la comèdia en termes etnogràfics, o emprant el sistema analític al servei de la qualitat literària del text;<sup>2</sup> o bé l'ha abordat en peces classificades com a teatre de l'absurd, descrivint-la en termes d'incomunicació i de desviació dels principis.<sup>3</sup> El problema no és si hi ha o no terme mig, sinó com és que una classificació genera l'altra. Més amunt he comentat que els qui estan a punt per reconèixer l'ordre i les regularitats decreten també impunement on comença l'absurd.<sup>4</sup> Però aquesta part de la història mereix que ens hi entrem un mica.

La conversa teatral planteja sempre el problema de la versemblança. M'imagino que una història comparada de l'evolució de les formes dialogades en el teatre ens seria d'utilitat, en la mesura que en descobriria les inflexions, els enganys o els abusos de confiança. Només conec aproximacions a la conversa teatral en termes dels sistemes d'anàlisi de la conversa desenvolupats en aquest darrer mig segle, aproximacions principalment estàtiques.<sup>5</sup> El problema de la versemblança demana parlar d'adequació, de la manera com el pla d'un discurs ordinari se sobreposa al pla dirigit de la trama de l'obra. Cal, en qualsevol cas, abandonar també el fantasma del realisme de les dades. Si assumim que sempre ens enfrontem a operacions de xifratge i desxifratge, comparar dades ordinàries amb dades teatrals serà comparar dues construccions diferents de diàleg, no pas una de més real davant una altra d'imaginària. L'excel·lent aproximació de Virtanen (1977),

2. Cf. per exemple Guillén (1994), una tesi recent sobre el diàleg dramàtic des del punt de vista exclusivament de l'anàlisi de la conversa i la interacció no verbal. Segurament les primeres idees sobre l'anàlisi teatral des del punt de vista pragmàtic són contingudes a Kerbrat-Orecchioni (1984; 1985).

3. Cf. Burton (1980), que combina tant l'anàlisi d'aquesta mena de teatre com una reflexió sobre el paper de l'etnògraf i la producció de les dades.

4. És un cas ben significatiu l'aire analític de Bobes (1992), prou afí a aquesta mena de divisions i simplificacions.

5. Una bona excepció és el treball de Kennedy (1983), atent al desenvolupament dels personatges a través del diàleg, i als canvis consegüents en les formes mateixes de produir-lo i orientar-lo.

centrada en el diàleg escrit clàssic i modern, va posar en relleu tècniques diferents d'interrogació, recursivitats temàtiques, represa de personatges, posicions polítiques o estructures de la controvèrsia, a través dels diferents modes de conversació escrita. Una cosa així sobre el diàleg teatral ens permetria estendre i consolidar la nostra base de comparacions (VIANA, 1997).

L'altra qüestió és què significa l'etiqueta de «teatre de l'absurd». Desenvolupada al principi dels seixanta, s'ha convertit a hores d'ara en un interessant assumpte historiogràfic. Si, cinquanta anys després, el públic veu altres coses en Ionesco o en Beckett, és que probablement l'etiqueta transmetia massa implícits de la seua època. No sé veure, d'altra banda, cap rastre d'una etiqueta així en el mateix teatre o en les mateixes novel·les de Beckett. Seria hora de prescindir com a públic de la interposició d'aquesta curiosa crítica «realista» (que veu simplement deformitat en la deformitat dels personatges) i desenvolupar pel nostre compte què ens suggereix *Fi de partida*, o *Tot esperant Godot*. Si convenim que les rèpliques dels personatges són intel·ligents i suggerents, ens convindrà abandonar l'etiqueta que pressuposa la desviació de la pauta normal i la deriva cap al discurs de les anomalies.

La necessitat de saltar-se la interposició de la crítica era ja el tema de Sontag (1964), que es va referir també a la diferència entre Ionesco i Beckett. Per començar, no estem parlant d'objectes homogenis. Ionesco no li sembla del tot real, i en Beckett reconeix un clàssic. Evidentment, ací descendim al que *diuen* els respectius autors, no al que se suposa que no diuen. Atenent a la seua peculiar frase poc convencional, reconeixem diferències, establim simpaties i rellegim les obres preferides. Si aquest és des d'un principi el punt de partida més saludable, no veig pas per quin motiu els lingüistes han de continuar enfocant Harold Pinter o Samuel Beckett simplement en termes de ruptura de les convencions conversacionals.<sup>6</sup> Això a hores d'ara és tan informatiu com advertir que Dante era un autor cristià. El teatre de

6. Cf. encara l'aproximació de Lakoff (1993) a la «ruptura dels principis pragmàtics» i les «anomalies semàntiques», a propòsit principalment de Lewis Carroll, un plantejament que en qualsevol cas em sembla que s'esgota en ell mateix.

Brossa no planteja pas problemes diferents d'aquests, si bé ací la crítica no ha exercit una interposició homogènia.<sup>7</sup>

La manera d'obviar l'etiqueta de «l'absurd» (la qual, d'altra banda, té poc en comú amb les descripcions més interessants del tema en lògica o en filosofia) és considerar que les rèpliques complexes dilaten el sentit i ens interroguen més enllà del moment en què són dites. Si la mateixa frase torna a sortir més endavant i cobra un altre valor, això és una propietat del sistema comunicatiu, no pas una mostra de desgana de l'autor. Llegeixo en Beckett moltes pàgines sobre la dificultat de silenciar el significat, sobre aquesta penetrant omnipresència del sentit, sobre la necessitat ineludible de narrar, però no trobo cap tesi sobre la buidor universal. Hi ha una maleta que és plena de sorra; els seus personatges són cecs, però no es neguen a veure les coses. Com va assenyalar Polanyi (1975), és molt difícil localitzar àrees de l'experiència sense sentit, perquè els sistemes comunicatius humans tendeixen a cobrir de sentit allò de què s'ocupen. Si no cessem d'interpretar, com insisteix tota la tradició de l'hermenèutica, el problema s'ha de plantejar en uns altres termes. Com, i quan i què interpretem serà part de l'anàlisi. Si Vladimir i Estragó ens informen a través dels seus diàlegs de la poca cosa que saben de debò sobre el món, aquesta és la dada que hem de tenir en compte, no pas la dada que no hi és.

Amb tot això no vull dir, òbviament, que el teatre de Joan Brossa s'assembla al de la sèrie d'autors que acabem d'esmentar. L'argument interessant seria el contrari, el de la manca d'homogeneïtat. Per descomptat, hem d'escoltar els seus diàlegs insòlits i veure què transme-

7. En l'entrevista de J. Coca esmentada abans hi ha el diàleg següent: «—En aquells anys de què parlem, Ionesco ja havia estrenat; de tu s'ha dit també que feies teatre de l'absurd... —Això és nedar i guardar la roba. Podem dir que Miró s'assembla a Klee. És evident que ofereixen uns punts de contacte, però en el sentit final no tenen res a veure (...). Ionesco sempre m'ha semblat un cant de sirena, un bufó de la «progressia» (i ara bufó acadèmic i tot!). Un amic meu opina que actualment una de les pitjors malalties és la progressia.» (COCA, 1992: 65). Unes pàgines més endavant encara és més clar: «—I del teatre de l'absurd, a part d'en Ionesco... —Res de res! M'interessen més els germans Marx i tots els pallassos (menys en Dalí). No cal muntar una especial dramaturgia, em sembla que no val la pena de carregar les tintes. L'absurd mai no pot ser un punt d'arribada.» (COCA, 1992: 82). Seria interessant, en aquest sentit, comparar el pròleg de J. Molas a la traducció de *Tot esperant Godot* amb el que més o menys per la mateixa època diuen els prologuistes d'algunes de les edicions de les obres de Brossa.

ten. Però assimilar-lo per sistema a tots els que exploren a través del diàleg els límits del que sabem fóra com ajuntar països pel sol fet que fossin petits. Les ironies de l'un, els sobreentesos de l'altre, l'opacitat especial d'un tercer, el món de fireta i titelles d'aquest altre, tot això són trets prou distintius. No cal que triem precisament aquests «companys de viatge». Com que al capdavant sabem que anirem a parar a algun sistema de classificacions, val més tenir en compte d'entrada la possibilitat de les classificacions múltiples. Fàbregas (1973) deixava insinuada una concomitància entre Joan Brossa i Lewis Carroll. Com s'ha dit, Joan Brossa trasllada a l'escena l'arquitectura de la seua poesia, fa xerrar els seus personatges amb el ritme i les analogies que havia explorat i estava explorant a través dels versos. El problema següent és veure exactament com ho fa, i què descobreix aquest procediment.

II. El meu objectiu en aquesta secció és posar els diàlegs teatrals de Joan Brossa davant per davant dels sistemes d'anàlisi de la conversació que hem anat desenvolupant durant la segona meitat del segle vint. Em va perfectament bé, per a aquest propòsit, el generós plantejament de la disciplina desenvolupat per Kerbrat-Orecchioni (1995), gens sospitós de *linguisme*, correctament dimensionat en funció del coneixement del grup, atent a les dades empíriques però suficientment obert a la consideració i la discussió d'altres menes d'universos verbals —entre altres, el teatre. La seua lectura «europea» del material analític produït durant les darreres dècades ens convida, en la mesura que en som participants, a examinar amb atenció el mateix vocabulari de les nostres descripcions, a detectar-ne les mancances, els calcs empobridors, i a reflexionar sobre les categories pròpies.

És temptador veure els diàlegs teatrals de Brossa en termes d'exercicis sobre les mateixes estructures del diàleg. En cada obra Brossa provaria amb una mena d'estructures, insistint més en rèpliques ràpides en algunes, en narracions sostingudes en unes altres, en interferències de discursos en unes terceres, sense descartar l'amalgama de procediments. En tots els casos la idea present —una idea, certament, teatral— és tenir els personatges parlant, tematitzar aquesta qüestió. Seria un error dir que no li interessa el que diuen: diuen (i mostren)

que estan parlant, i com ho fan. La mena d'associacions mentals que cada diàleg crearia en el públic, així com la mena d'enunciats (hipnagògics?) que formen part dels intercanvis són aspectes a tenir en compte. És evident que no tothom reacciona als somnis de la mateixa manera. Si suposéssim que tots els personatges de Brossa estan adormits, encara ens quedarien les estructures del diàleg per saber exactament com és que arriben a dir el que diuen.

Veuríem bé la sintonia entre el joc estructural i les associacions mentals si érem capaços de traslladar el teatre de Brossa en prosa narrativa. M'imagino que caldria un exercici intel·ligent de transformació per convertir *La son del gall* (1964) o *Nocturns encontres* (1947) en discurs narratiu, en la mesura que són els principis mateixos del gènere dialogat el que hauríem de tenir en compte en la transformació.<sup>8</sup> El meu interès analític se centra principalment en aquesta mena d'obres de difícil transformació. Brossa té obres com *El saltamartí* (1962) o *El sarau* (1963) que serien més acomodables en forma narrativa, tot i que també ens hauríem d'encarar a l'estil. Ací prescindiré d'aquestes obres amb unitat temàtica, i més generalment, d'aquelles on els personatges ancoren les seues intervencions en rutines populars (encara que diré alguna cosa a la darrera secció sobre el «naturalisme» conversacional). Prescindiré també, per raons simplement metodològiques, de les *Mascarades*, del *Postteatre*, dels *Monòlegs*, de l'*Strip-tease* i el *Teatre irregular*, i de les *Accions musicals*.<sup>9</sup> Del que dic es desprèn que no

8. Pel que podem arribar a saber, Brossa escrivia els seus diàlegs de forma bastant fluïda, sense detenir-se especialment en cada rèplica. Això no vol dir que cregués més o menys en alguna mena d'unitat semàntica com a rerefons de les seqüències conversacionals —vol dir simplement que sembla que no s'atenia a un pla fixat a la bestreta. La relació entre la manera de construir els monòlegs i la manera de construir els diàlegs també faria alguna llum sobre aquest tema de les possibles transformacions.

9. Es tracta o bé de monòlegs de diverses menes o bé d'obres sense paraules (o sense diàleg). Sobre el teatre irregular i les diverses accions, cf. VALLVERDÚ (1996). Aquesta tria em deixa amb cinc volums de teatre dialogat, en realitat amb quatre, perquè prescindiré ací del volum quart, que conté els seus experiments més «naturalistes», o més «denotatius» (i també més «polítics»). Dels quatre volums restants, he seleccionat vint-i-cinc obres (que almenys esmento en aquest article), en funció del joc que em permetien amb les variables conversacionals. D'aquestes vint-i-cinc obres (que representen aproximadament un trenta per cent de la totalitat d'obres dialogades), presento ací un corpus de quaranta-quatre fragments conversacionals, de llargària, constituït



m'ocuparé frontalment del valor dramàtic de la *poesia escènica* de Brossa,<sup>10</sup> que seria l'aspecte pertinent per a un espectador, per a un teòric del teatre, o per a un historiador de la literatura. Sé que els diàlegs que vull examinar, tot i constituir una part crucial del suport teatral, són part alhora del joc dramàtic, amb unes lleis pròpies i unes conseqüències específiques (i només parcialment previsibles). No entraré ací a considerar aquesta segona qüestió, però m'agradaria, en benefici de la coneguda complementació, que aquestes notes sobre el diàleg poguessin ser emprades, en el marc de la discussió sobre categories estilístiques, pel teòric del teatre o per l'historiador.<sup>11</sup>

---

ció i propòsits diferents, al voltant dels quals gira la meua anàlisi. Identifico les obres pel títol i per l'any (i els fragments per la pàgina), essent fàcil de localitzar cada cosa a partir de les agrupacions cronològiques dels volums de *Poesia escènica* relacionats en la bibliografia; *Repartiment de la vida*, del 1958, és inclosa al volum III; les obres que esmento de l'any 1962 i l'any 1964 (on també podrien sorgir problemes d'adscripció), pertanyen, respectivament, als volums III i V (excepte *El saltamartí*, que ací no comento, que pertany al volum IV).

10. És un treball molt diferent el de R. X. Rosselló (1997) sobre Pedroló, evidentment centrat en aspectes dramàtics. En un altre ordre de coses, i pel que fa a les comitànies dramàtiques, sembla que fou X. Fàbregas qui creà l'associació (tènue) entre Pedroló, Brossa i Serra i Fontelles (FÀBREGAS, 1984a; 1984b).

11. En el curs de la meua anàlisi, he mirat de respectar, sempre que ho he cregut significatiu, la cronologia creativa de l'obra de Brossa, i en faig algunes referències, encara que no és el meu objecte principal. La fragmentació amb què presento les converses és una necessitat pròpia de l'anàlisi. Deixo, en qualsevol cas, volgutament de banda la imbricació dels fragments en la totalitat de la peça teatral. El treball de Malé (1997), que he conegut quan ja havia començat el meu, s'aproxima bastant a l'anàlisi que desenvolupo ací, però Malé recorre a la *glossemàtica* (per què?) i no diu res del que (segurament) li podria convenir més, la pragmàtica o l'anàlisi de la conversa. En qualsevol cas, la seua nota (pionera) mostra, crec que correctament, moltes de les qüestions que jo també he anat trobant pel camí. M'han estat especialment útils les pàgines de Bordons (1988: 90-106) sobre la *poesia escènica* i sobre l'activitat creativa de Brossa en general. A ella i a Enric Gallen els agraeixo les atencions bibliogràfiques i l'interès pel treball en curs. Per abordar el tema del diàleg teatral, des d'una perspectiva més àmplia del que ací considero, són, efectivament, interessants el capítol tercer de Bentley (1964) i el setè de Jacquart (1974) —dedicat específicament al *théâtre de la dérision*— i el quart de Ryngaert (1991). Renuncio a comentar en aquest article (perquè no sé què haurien fet amb mi els editors d'aquesta revista) els possibles resultats de la comparació entre els diàlegs de *Calç i rajoles* (1963) i *Les garses* (1906) d'Ignasi Iglésias, un d'aquells temes que ajudarien a aclarir el que fa Brossa amb la conversació, prou exactament. Entre la bibliografia imprescindible sobre el teatre de Brossa, hi ha el número 16 d'«Estudios Escénicos»— (1972) i el monogràfic de «(Pausa.)» (1992), a més de l'article de Fàbregas (1973).

El pla que seguiré en la meua anàlisi és relativament senzill: examinaré *procediments* a partir de *nivells estructurals* en la conversa, de major a menor abast; començaré per les escenes valorant el grau més o menys alt d'organització discursiva; seguiré per les seqüències considerant el grau de creació de les rèpliques; examinaré el nivell de l'intercanvi en funció de diverses menes d'adjacència i dels canvis de tema; valoraré les intervencions per la seua capacitat d'organitzar el marc (=frame); i examinaré en els enunciats la manera de construir metàfores.

Escenes, seqüències, intercanvis, intervencions i enunciats serien equivalents dels cinc nivells d'anàlisi estipulats per Kerbrat-Orecchioni (1995).<sup>12</sup> Per *escenes* entenem l'organització de la situació comunicativa; per *seqüències* una sèrie d'intercanvis amb una unitat (temàtica o d'interlocutors); per *intercanvis* l'estructura binària del diàleg pròpiament dita; per *intervencions* una part d'aquesta estructura; per *enunciats*, finalment, la matèria que forma part de les intervencions. Com se suposa generalment en anàlisi de la conversa, els nivells (i les regles) comuniquen, de manera que tal o tal altra frase voldrà dir això o allò altre en funció (també) de la mena d'estructura de la qual interpretem que forma part.

#### a) *Escenes: l'organització*

Les primeres obres teatrals de Brossa no tenen suport narratiu. És simpàtic, a aquest efecte, esmentar *El capità* (1947), ja que enmig

12. Ací he fet un esforç conscient d'adequació de la terminologia —adequació, en primer lloc, al nostre sentit comú. L'empobriment produït per la traducció (simplement dolenta) de la (ja naturalment massa) reduïda terminologia pròpia de l'anàlisi de la conversa és impressionant. Traduir *move* per *moviment* (en un diàleg) és una distorsió innecessària, entre moltes altres. He seguit tant com he pogut les excel·lents indicacions del recent *Diccionari* de Pérez Saldanya (1998) pel que fa a la distinció de nivells conversacionals, introduint *escena* com a sinònim d'*interacció*, conjunt de seqüències conversacionals amb una unitat. Que aquest mot provingui del teatre m'alegra: el primer servei a l'anàlisi de l'estructura conversacional el van fer els autors de teatre clàssic, el segon els novel·listes del segle dinou amb les acotacions al diàleg. En l'anàlisi, he procurat aprofitar els termes comuns que coneixia (de les novel·les, o de la pròpia conversació), això sí, emprant-los de forma tan rigorosa i sistemàtica com he pogut. La meua pretensió és que el lector passi per damunt de la terminologia que empro amb els mínims problemes possibles.

d'uns diàlegs (familiars?) més o menys desordenats algú narra una història compacta que al·ludeix al títol de l'obra. Tot és molt breu, però ens serveix per introduir el tema de l'organització discursiva de les escenes. Idealment, ens imaginem que la unitat escènica dels diàlegs pot oscil·lar entre un màxim d'organització (incloent-hi la narració o l'argumentació) i un màxim d'espontaneïtat (incloent-hi digressions i contrarèpliques). La franja més atractiva és la mitjana, les escenes semiespontànies, que permeten calibrar el grau de (des)organització discursiva que toleren els interlocutors. Brossa estava interessat (entre altres coses, naturalment) a explorar aquestes dimensions, acceptant que prescindia de la continuïtat narrativa per construir les escenes (i en realitat, les obres). Estava interessat també a introduir-hi experimentació, a partir d'altres variables del diàleg, com veurem. El fet que cap als anys seixanta anés construint obres amb un fil dramàtic precís no va impedir que continués explorant les possibilitats organitzatives de les escenes.

Començaré amb exemples del final dels cinquanta en què la diversitat organitzativa és essencial en la trama: a *Objecte principal* (1957), *El sabater* (1957) i *El rellotger* (1957), unes cambres entrant i sortint de la cuina, una dependenta d'una botiga de pirotècnia atenent els clients, i un rellotger en la mateixa funció, respectivament, permeten alternar discursos organitzats a partir d'uns papers socials amb personatges nous que es reconeixen només per l'originalitat del que diuen. Tot i així, l'organització de la interacció és diferent en cada obra: en el primer cas, l'entrada i la sortida de les cambres comporta el manteniment de la conversa malgrat les interrupcions, sense cap marca especial; en el segon cas, el sistema de salutacions i comiats va variant segons l'interlocutor, així com la permissivitat en les digressions. En el tercer, els clients desenvolupen discursos autònoms, diferenciats, i la professió de rellotger (i el temps) és en algun cas tema mateix de conversa. Veig típicament espontània la primera situació, i més organitzada la tercera. Examinem un diàleg de la segona obra:

[1] [*El sabater*, 1957: 197]

- 1 VELL: Almenys que ni un sol núvol enterboleixi la nit.
- 2 MULLER: Tem alguna tempestat?

- 3 VELL: Digui?
- 4 MULLER: Si tem vostè per la mort d'algú?
- 5 VELL: Ja pot enretirar les estovalles, jo sí que sopo ben poc... Aquesta nit no he dormit gens, tip de donar voltes i més voltes. Ara ja veig les coses d'un altre color. Això és hereditari. (...) Vostè creu que poden continuar així les coses. No, això no són coses de cuina.
- 6 MULLER: La pirotècnia?
- 7 VELL: Sigui el que sigui, el cas és que el meu germà continua torturant-se. Els focs sempre han estat el número indispensable per anunciar el començament d'una festa, oi? I de globus aerostàtics, en tenen? Què sé jo! No estic al corrent dels costums actuals.

Ací prescindiré d'assumpes de coherència interna o de llenguatge figurat per fixar-me en el que organitza l'escena, la relació entre la botiguera i el client. A 2 i a 4 la botiguera s'interessa pel comentari del client (1), encara que reorganitza significativament la pregunta. A 5 el client respon amb arguments personals (més o menys al voltant de les preguntes anteriors, però aquest no és el tema ara), de manera que aquesta part de la seqüència és exclusivament particular, no transaccional. La pregunta de 6 torna als aspectes transaccionals, però d'una manera ambigua: com a pregunta eco d'un tema que hagués sorgit abans. El marcadador discursiu de 7, acceptant a mitges la intervenció anterior, introdueix una explicació que té dues parts contigües (=juxtaposades): la primera, personal, la segona, transaccional. Quan s'acaba l'explicació, una pregunta permet tornar al discurs transaccional que organitza l'escena, però uns comentaris finals (personals) sobre el propi desconeixement mitiguen la mateixa demanda d'informació. Si l'assumpte (en les escenes de les tres obres esmentades) és la connexió entre el transaccional i el particular, el que varia en cada cas és la manera com aquestes connexions tenen lloc. La botiguera s'interessa obertament pel comentari del client, i després pregunta d'una forma que alhora torna i alhora no torna a la transacció. El client, en la seua resposta, duplica també la seua intervenció, i clou amb una pregunta que torna (mitigada) als afers transaccionals. Aquest esquema potser no es repetirà, però sí l'exercici (amb un altre client) sobre fins on pot anar la botiguera amb les seues preguntes. El darrer que entra a la botiga és el seu amant.

Entre les provatures d'experimentació pura amb les escenes m'agradaria esmentar-ne almenys tres, el diàleg del ventríloc sobre el seu futur a *El ventríloc* (1953), un interrogatori introduït dins una conversa amorosa, també a *El ventríloc*, i la conversa amb llenguatge inventat a *El torrer* (1953). L'experiment de la primera és convertir un diàleg de fireta (l'artista i el seu ventríloc) en una mena d'examen de consciència. Fins ací res de nou (això ja ho fan els ventrílocs). La conversa conté elements per dubtar que es tracti simplement d'una actuació (com en les bones escenes de ventrílocs), però convindrem a afirmar que la mateixa situació de diàleg d'un ventríloc és canònicament experimental. La tercera escena treballa amb fórmules fonètiques en termes de preguntes, respostes, ordre i rèpliques:

[2] [*El torrer*, 1953: 417]

- 1    MARIT: Són aquí per protegir i ajudar.
- 2    OFICIAL: Lassau lacau zer zam.
- 3    MARIT: Us posa sota la seva protecció, ajudats per la llei.
- 4    NAUFRAG: Com dius que diu?
- 5    OFICIAL: Cau au zer lassau iu zem lassau lacau.
- 6    MARIT: Lacau zam?
- 7    OFICIAL: Cau lassau cau sau lassau, zer zam cau lassau.
- 8    MARIT: Ha de ser així. Ell no sap res, a part el que ha dit.

A 3 i a 6 el marit fa d'interpret i demana aclariments. En l'experiment interaccional (els militars parlen una llengua pròpia), es respecten fidelment les seqüències comunicatives i els intercanvis acaben amb intervencions de resum, com 8. Si ací el joc és purament formal, al ventríloc era típicament situacional. El cas de l'interrogatori és diferent, perquè introdueix obertament distància (el cas màxim de preguntes i respostes ordenades) en una situació espontània en què les preguntes i les respostes prossegueixen en ordre de contigüitat. Vegem-ne un fragment:

[3] [*El ventríloc*, 1953: 344]

- 1    DAVID: Et puc fer unes preguntes?
- 2    ROSA: Pots.

- 3 DAVID: Quina frase evoques de tot el que t'acabo de dir?
- 4 ROSA: (*Pensa uns moments.*) «Arrangeu aquesta qüestió entre vosaltres.» I també: «Fruïta amb peixos.»
- 5 DAVID: Què hi ha al primer calaix de la taula?
- 6 ROSA: Paper de carta, un llapis i una goma d'esborrar.
- 7 DAVID: Què medites darrerament?
- 8 ROSA: Els quilòmetres que deu haver recorregut en Roger amb el circ durant aquestes hores. També medito sovint sobre els incalculables bilions de trilions d'estrelles.
- 9 DAVID: I quina prefereixes?
- 10 ROSA: Sírius.
- 11 DAVID: Què et proporciona més consol?
- 12 ROSA: L'aigua de la pluja, quan pica monòtonament als vidres.

1 i 2 introdueixen convencionalment el que podria ser un aclariment sobre un tema. Sabem (pel prec d'1) que l'aclariment prendrà forma interrogativa, però no sabem el tema que serà objecte de l'aclariment. La sèrie de preguntes (de 3, 5, 7, 9 i 11) ens hauria de permetre inferir (implícitament) el que s'aclareix, però manifesta una altra cosa; les respostes de 4, 6, 8, 10 i 12 ajuden a confirmar de quina altra cosa es tracta. A través del canvi en l'ordre *organitzatiu* de l'escena, Brossa transforma la petició d'aclariment en un interrogatori, en una enquesta que alteraria les relacions entre les preguntes i la finalitat de les preguntes. Aquesta deriva organitzativa, encara que funciona seqüencialment (dins una escena de diàleg amorós), situa els canvis a nivell genèric, treballa sobre l'organització (més o menys argumentativa, més o menys casual) de qualsevol diàleg. Amb l'ordre estricte de les preguntes (i amb respostes que se cenyeixen també al que es demana), es cancel·la la possibilitat de la inferència directa, i s'insinua que el resultat final depèn de la traducció de les preguntes i les respostes a un sistema d'avaluació no relacionat per contigüitat amb la resta del diàleg. El sistema d'avaluació no se'ns presenta (l'interrogatori evoluciona gradualment cap al diàleg casual, en intervencions posteriors que no donem ací; una resposta com 4 no cita, com podria fer, frases anteriors), de manera que el tall entre organització i conversa casual, queda, en rigor, en suspens.

Podríem demanar-nos si suspendre aquest tall és més o menys important que fer-lo palès, com a [1]. Construir-lo de forma ambigua, amb respostes (com d'examen) tan concretes a preguntes genèriques com 11-12, amb subpreguntes d'aclariment com 9, o amb intercanvis tan suggerents com la demanda d'informació de 5 (què vol saber realment David, el que hi ha al calaix o el que sap Rosa?), és, per descomptat, molt efectiu. L'ambigüitat informa sobre les possibilitats que deixa en suspens. Tant si prenem [3] com una seqüència d'aclariment (i ens esforcem en la relació vertical entre preguntes, 3, 5, 7, 9 11, i un tema) com si despengem la sèrie d'intercanvis de la matriu casual i l'examinem com un sondeig abstracte, estem considerant l'organització discursiva i per tant el gènere. Estem convidats a esbrinar si això que sentim respon a un ordre latent estricte, l'ordre imperatiu dels qüestionaris, o si, alternativament, respostes dobles i generoses com 4 i 8 podran encabir-se en la casella 4 o la casella 8 o són, en canvi, suficients com a aclariments per al manteniment del diàleg dels personatges.

El nivell d'organització pot operar experimentalment, com a [3], transformant una seqüència, o pot estructurar l'escena sencera, com a *Gran guinyol* (1957), a través d'un diàleg amb refranys. Ací el contrast entre *rígid* i *làbil* és manifestament el guió de la interacció. L'amant i la muller enraonen amb un marit que no sap «enraonar sinó amb proverbis»:

[4] [*Gran Guinyol*, 1957: 292]

- 1    MARIT: Mal consell torna contra aquell que el dona.
- 2    AMANT: (*A la MULLER.*) Lliga bé els termes, eh?
- 3    MULLER: (*Furiosa.*) Voldria que m'hagués carregat d'insults.
- 4    MARIT: Qui bé es conhorta, bé s'esforça.
- 5    AMANT: També és cert.
- 6    MARIT: Tothom arreu porta sa creu.
- 7    AMANT: Ja ho pot ben dir.

Els dos interlocutors del marit es veuen comminats o bé a mantenir intercanvis paral·lels, com a 2-3, o bé a comentar les intervencions tancades del primer, com a 5 i a 7. Com abans a [3] amb les preguntes,

la sèrie de refranys d'1, 4 i 6 pot introduir un ordre lateral, però només si abandonem la flexibilitat a què ens convida la participació dels altres interlocutors. I com abans també, les dues possibilitats queden obertes. El contrast entre 1 (amb un enunciat general tancat, bímembre) i la rèplica de 2 (referint-se obertament a l'argumentació conversacional) manifesta bé l'opció rígida davant l'opció làbil. Si l'objectiu era explorar el grau d'organització discursiva que toleren els interlocutors, aquest marc interactiu, aquest marc escènic, col·labora perfectament en la producció dels resultats. La novetat ací és el context conversacional en què interpretem els proverbis. La pertinència prèvia de la pragmàtica és que no hi ha mai frases soltes. Al llarg d'aquesta escena de *Gran Guinyol*, els refranys van cobrant valor argumentatiu en funció de les altres intervencions. 5 i 7 també són enunciats tancats, convencionals. Però com a confirmació argumentativa de les intervencions precedents suggereixen tant el lligam lògic entre 4 i 6 com el seu valor com a informació nova. De manera que un diàleg amb un interlocutor atrapat pel mode sentencios es transforma en un dubte sobre la mateixa organització discursiva.

Al costat d'aquests casos, el teatre de Brossa conté molts exemples interessants del que podríem dir-ne organització conversacional simple, casual o espontània, que examinarem més detingudament en les seccions següents. Això inclou des de converses d'un grup d'amics i amigues al costat d'una cambra on es desenvolupa una acció lateral —que no coneixerem fins al final— (*L'anell sota el guant*, 1957), fins les característiques xerrades informals entre amics «abans que avanci l'acció» (com a *Or i sal*, 1959), o les escenes mantingudes només amb aquesta mena de diàlegs informals (com a *La son del gall*, 1964).<sup>13</sup> Ací, com abans, també sabríem distingir-hi la pressió de l'acció al costat del diàleg casual. Com sempre, els procediments a través

13. Brossa empra també la conversa informal en obres diguem-ne més «naturalistes», com *El sarau* (1963), on l'acció pràcticament no avança, però ací la novetat del diàleg de les altres obres és substituïda per rutines de base popular estudiades i depurades (que, en qualsevol cas, ací no analitzo). L'acció no avança tampoc en escenes d'altres obres més misterioses com la de l'entrada massiva de personatges a un recinte a *Xeix* (1965), però ací l'acumulació de personatges confereix un sentit obertament fantàstic a la repetició de seqüències conversacionals simples (com ara salutacions i preguntes rituals).



dels quals mantenim la conversa són claus. Mantenir una acció sostinguda en una cambra contigua, sobre la qual es fan comentaris tangencials, és una forma tènue (si es vol) d'organització. Mantenir la conversa per ella mateixa, escapant sistemàticament a la progressió temàtica, al que coneixem com a narrativitat, en el sentit d'Ochs (1997), és una altra cosa, més difícil. Brossa explora en moltes obres la conversa casual estricta com a introducció de personatges, abans d'avançar un fil temàtic, i hi torna de tant en tant enmig de les escenes (cf. *Olga sola*, 1960), cosa que confereix a les presentacions un aire extraordinàriament poc ritual, que és un altre dels seus guanys genèrics (o escènics).

L'altre gran bloc organitzatiu el perfilen les intervencions narratives i la presència del debat. Quan les intervencions narratives són objecte de discussió per part dels participants, ens inclinem cap al debat, més o menys sistemàtic. Quan les intervencions narratives cobren relleu propi, l'organització és el monòleg. A diferència dels casos anteriors, ací actua sobre les escenes un guió previ que és sotmès a consideracions específiques. Podem començar amb exemples extrems de les dues possibilitats, un debat *in medias res* i una escena amb dos monòlegs narratius independents. El primer és la discussió sobre les tres grans religions (cristianisme, islamisme i budisme) a *Mala estrella* (1958), duta a terme per tres velles que representen una sola posició però que alternativament s'entretenen a presentar cadascuna una de les religions, figurant-se contrincants imaginaris. Una de les qüestions interessants ací és l'eliminació de qualsevol vestigi expositiu: les tres grans religions són *ja* objecte de comentaris sense cap preparació contextual. Aquesta tendència a *bolcar* la narrativa a través de la discussió, a presentar els mites en forma de diàleg ordinari, com s'ha assenyalat alguna vegada, és un dels trets formals del teatre de Brossa, i un dels que permeten enfocar amb més claredat el tema de l'organització discursiva dels seus diàlegs. Una vegada més, entre la narració dels mites matisada simplement per confirmacions o rèpliques de l'interlocutor (com a *Or i sal*, 1959: 89-91), i la discussió de les tres grans religions, en què totes tres participants *prenen part* en el debat, hi ha una diferència en l'organització: encara que les tres *prenguin partit* per la mateixa (religió), l'estructu-

ra del debat, amb la presentació d'arguments de parts contràries, és el guió de la interacció.<sup>14</sup>

L'escena dels monòlegs narratius independents és a l'altre extrem de l'espectre: ací dos amics entren a poc a poc en sengles intercanvis narratius independents, que desenvolupen mentre un dels interlocutors s'adorm quan parla l'altre. Això ens permet fixar-nos en dues accions alhora, la pròpiament narrativa per un costat, sense un fil temàtic seguit i sense correspondència argumental amb l'altre interlocutor, i la interactiva, que consisteix tant en crides a l'altre com en mostres d'acceptació del discurs anterior, i al capdavant, en l'acord —explícit i implícit— sobre la dissensió:

[5] [*No era ara*, 1965: 181]

- 1 HOME 1: (...) Els monuments m'agrada més que estiguin quietos i no es moguin de lloc que no pas que es moguin. Tu és possible que opinis el contrari, però, en canvi, veus?, jo comprenc bé que passi així. Res més que això. Em sembla que tots dos tenim la nostra raó. La gent hauria de vetllar més per la seva pròpia educació. Per exemple, tu i jo per què tenim aquest diàleg? (*L'HOME 2 ronca amb el cap penjant.*) Ei, tu! (*El sacseja.*) Ei, Peret! Què opines?
- 2 HOME 2: (*Es desperta*): Ja t'ho he dit. I t'asseguro que el transatlàntic té salons de lectura i de joc amb capella i tot. I aire acondicionat a totes les cabines. (...)

A 2 l'home 2 repren, efectivament, com indica el marcador discursiu *ja t'ho he dit* el fil narratiu de la seua intervenció anterior (so-

14. La sorpresa ve quan considerem més detingudament els modes discursius presents en el debat, ja que no hi ha intervencions argumentatives pròpiament dites. El mode predominant és l'admiratiu —i l'escena acaba en una sèrie d'exclamacions que esdevenen pràcticament pregàries i jaculatòries, seguides d'elogis sobre la religió cristiana. La presentació d'arguments de les parts contràries és filtrada per la forma referida (*Diuen que són religions fundades pels mateixos homes*, 431), que permet obertament pressuposar-ne el rebuig («però jo no ho crec»), per la forma negativa (*Als temples no hi ha quadres ni figures*, 430), o simplement per la juxtaposició d'una exclamació (*Jesús!*, 431) que funciona obertament com un rebuig. Hi ha algun altre procediment més, però la idea és que tot és comentable si pot ser perfectament descartat. Aquesta és la funció de l'acumulació de proves i les exclamacions subsegüents. Però aquest debat amb contrincants imaginaris, amb apoteòsis en comptes d'hipòtesis (que diu Lluís V. Aracil) és l'estructura pròpiament dita de l'escena, i el que li confereix presència i sentit.

bre viatges i vaixells). El marcador discursiu és ambigu: en tant que resposta a la pregunta anterior, i en tant que represa del tema; per tant, ens permet oscil·lar entre les dues dimensions, la interactiva (la pregunta final d'1 crea el canvi de torn; el marcador n'és la resposta) i la narrativa. Però suposar que el fragment anterior de l'home 2 (no present a [5]) pot respondre globalment a 1 (si és això el que pregunta *Què opines?*) implica que 1 no representa informació nova: i evidentment, no és informació nova per al desenvolupament del tema dels viatges i els vaixells. Alternativament, la pregunta que crea el canvi de torn es pot referir al tema específic de l'acceptació de la dissensió (sugerida potser en forma retòrica amb *Per exemple, tu i jo per què tenim aquest diàleg?*), amb la qual cosa no contestar negativament o no presentar objeccions pot significar acceptar els termes de l'altre (*Em sembla que tots dos tenim la nostra raó*). De manera que, a través de l'ambigüitat del marcador discursiu i de la pregunta que el precedeix, la dimensió narrativa i la dimensió interactiva es mantenen distintes i alhora es corresponen. Els dos amics mantenen monòlegs independents i alhora estan d'acord a mantenir el diàleg (un dorm i ronca, l'altre el desperta). Aquesta és la lliçó organitzativa de l'escena. Tallar la correspondència entre les dimensions equivaldria a tallar el sentit —a destruir el que Brossa construeix a través del diàleg.

Al costat d'aquests diàlegs extrems (un debat on se suplanten els arguments —*cf.* n. 14—, dos monòlegs sostinguts), Brossa assaja fórmules narratives amb diversos graus de participació dels interlocutors i amb fonts temàtiques curioses: a *Repartiment de la vida* (1958), un ferroviari reflexiona sobre transports i invents per al transport; a *Al Canigó ja no hi ha àguiles* (1965), un tema sotmès a discussió és l'existència de Sherlock Holmes; i més endavant, en la mateixa obra, s'introdueix narrativament l'argument d'una pel·lícula. Pel que fa al debat, *L'emplaçament del rellotge* (1964) conté una discussió extraordinàriament àgil sobre «el títol de l'obra», que en presenta d'alternatius i els valora en el curs mateix del diàleg. Són també matèria de debat i de monòlegs narratius diferents jocs de circ, jocs amb cartes o trucs de màgia, que tenen una lectura sobre el sentit del mateix teatre.

b) *Seqüències: creació*

Les seqüències són sèries d'intervencions amb algun grau d'unitat, nivells intermedis de l'anàlisi de la conversa. Brossa començà explorant les seqüències a partir de la repetició. La repetició simple (cf. TANNEN, 1989) és l'entrada en la dimensió oral i el mecanisme de fixació bàsic del discurs; per això mateix, sembla el primer esquema disponible per produir unitat. A *Una noia passa les vacances amb un comte...* (1947) i a *La mare màscara* (1948), trobem seqüències amb sèries d'intervencions repetides que alternen entre els personatges i intervencions repetides amb canvis i ruptures sintàctiques. Samuel Beckett va assajar procediments d'aquest estil en el procés de depuració formal del seu teatre, més de vint anys després. Brossa fins i tot s'atreví amb onomatopeies musicals (a *Les plomes encolades*, 1948), i repregué més tard el procediment a *La careta colgada* (1959) oscil·lant entre la mera repetició discursiva (coherent) i l'artifici formal que coneixia bé:

[6] [*La careta colgada*, 1959: 52-53]

- 1 MARIT: Les cartes amb orla negra encara són per fer. No n'hi ha.
- 2 MULLER: «... Encara són per fer...»
- 3 MARIT: Però aquests són els preferibles.
- 4 MULLER: «... No n'hi ha...»
- 5 MARIT: Amb orla negra les cartes semblarien esqueles.
- 6 MULLER: Oh, ja fores capaç, ja. «Semblarien esqueles... semblarien esqueles...»
- 7 MARIT: Sí, semblarien talment esqueles.
- 8 MULLER: Em decideixo a dir-te que vigilis que no s'apagui el foc.
- 9 MARIT: La vida és un immens alè.
- 10 MULLER: Que no s'apagui el foc.

La repetició és creativa no només en la mesura que alterna entre participants, sinó també perquè posa en relleu temes que poden ser reconsiderats. És la base formal de la memòria oral i no podem més que lamentar el trist tractament que acostuma a tenir (com a redundància molesta) contemplada des del punt de vista de la pràctica escrita. A [6] Brossa explora el possible enllaç entre la repetició i la imitació. El resultat és la paròdia, com saben bé els xiquets que juguen

a repetir el discurs anterior. El resultat és també un producte formal nou, on la tolerància a la imitació contrasta amb la necessitat de la variació. Si és així com aconseguim produir significats nous, explorar això des del punt de vista de la conversació té algun sentit. 10 sembla una repetició discursiva, però 2, 4 i 6, que recuperen discontinuament elements anteriors, seguides de 7, una altra repetició discursiva amb canvi d'interlocutor, semblen una paròdia. 9 i 10, que tanquen la seqüència, resumeixen metafòricament el joc d'alternances del diàleg.

Brossa és capaç d'introduir missatges paral·lels a través de la repetició. A *La son del gall* (1964) sembla que és la recitació compartida d'un poema la matèria de la repetició (BORDONS, 1988: 103); ho sembla si ho sabem, perquè els enunciats i l'encadenament dels enunciats no apunten en cap moment cap al discurs poètic, sinó precisament cap al més pur llenguatge denotatiu, convertint l'exercici conversacional en ambigu:

[7] [*La son del gall*, 1964: 66]

- 1 DONA 1: Fes un favor de repetir això que dic: aquí hi ha una porta.
- 2 HOME 3: Aquí hi ha una porta.
- 3 DONA 1: La porta dóna al menjador.
- 4 HOME 3: La porta dóna al menjador.
- 5 DONA 1: Al menjador hi ha una taula.
- 6 HOME 3: Al menjador hi ha una taula.
- 7 DONA 1: Damunt la taula hi ha un gerro de flors.
- 8 HOME 3: Damunt la taula hi ha un gerro de flors.

L'alternativa a la repetició<sup>15</sup> és la construcció de seqüències que s'aguantin amb un alt nivell de creació conversacional. Un dels pri-

15. Brossa continuarà explorant variacions sobre la repetició en obres tardanes, com *L'emplaçament del rellotge* (1964), on un matrimoni (que després sabem que s'està barallant) engega una llarga seqüència de preguntes creuades de tema fonamentalment econòmic i matemàtic —en realitat, com si fossin preguntes d'un examen—:

[*L'emplaçament del rellotge*, 1964: 103]

HOME 1: Com dividir un nombre enter per un trencat?

DONA: ¿Com ho farem per dividir un nombre enter per un altre?

HOME 1: Com dividir un nombre trencat per un altre?

mers exercicis en aquest sentit és el diàleg entre una dona enamorada i una empleada d'un urinari de dones, que assumeix el paper d'una *parca* i intervé donant consells, a *Cortina de muralles* (1951):

[8] [*Cortina de muralles*, 1951: 190-191]

- 1 EMPLEADA: Usa careta només quan t'hagis de protegir.
- 2 DONA: (*Desesperada.*) Les hores tenen una durada insofrible.
- 3 EMPLEADA: Apa; domina't.
- 4 DONA: (*Es domina.*) Suposo que per a ell no m'enfosquiré mai del tot.
- 5 EMPLEADA: Amb més aplom.
- 6 DONA: (*Amb aplom.*) Encara que suposar no és afirmar.
- 7 EMPLEADA: Amb vivacitat.
- 8 DONA: (*Vivament.*) Ah, em devora la impaciència!
- 9 EMPLEADA: Amb eco de gran tristesa.
- 10 DONA: (*Trista.*) Porto una màscara a l'esquena.

A [8] els consells de l'empleada esdevenen, pel comportament de la dona, acotacions conversacionals. La seqüència trasllada el que hi ha fora dels parèntesis a 3, 5, 7 i 9 als parèntesis a 4, 6, 8 i 10. Sense perdre l'empleada el paper de consellera, la dona esdevé una figura teatral, i les intervencions de 4, 6, 8 i 10 es converteixen en un discurs autònom discontinu. Conseqüentment, els consells de l'empleada no s'adrecen a les intervencions de la dona, sinó al marc comunicatiu d'aquest discurs autònom. La seqüència següent funciona sobre el llenguatge figurat:

[9] [*Cortina de muralles*, 1951: 191]

- 1 DONA: Avui he trobat una planta d'una forma estranya.
- 2 EMPLEADA: El sol, quan ha de ploure, es tanca com una flor.
- 3 DONA: ¿I no t'has fixat en l'herba, amb les seves flors en forma d'estrella obrint-se al sol?

---

DONA: Com reduïrem fraccions decimals a trencats comuns?  
(...)

HOME 1: Què són les mesures monetàries?

DONA: Quina és la unitat de les mesures monetàries?

HOME 1: Què és la pesseta?

DONA: Quantes mesures de moneda hi ha?

- 4 EMPLEADA: De vegades les plantes són engolides per una vaca nocturna.
- 5 DONA: La nit és una vaca nocturna.
- 6 EMPLEADA: Sí. No redueixo els signes del pensament a una anotació seca, a això que aquests en diuen avui «comprendre». Ells comprenen que ells comprenen que comprenen. Tot per rutina.
- 7 DONA: Però el sol expulsa la nit.
- 8 EMPLEADA: De nit, velles inflades es transformen en arbre.

Ací m'interessa destacar dues coses que tenen a veure amb la unitat de la seqüència: la construcció compartida de la metàfora *la nit és una vaca nocturna* i l'argumentació sobre la comprensió com a comentari de la metàfora. Els intercanvis d'1-4 constitueixen el rerefons (el fonament, en podem dir també) de l'asserció de 5. Aquest rerefons consta d'una presentació amb introducció del tema (1), una afirmació adjacent (2), una pregunta que obre el tema en una altra direcció, d'acord amb la intervenció precedent (3), i una rèplica (4) que introdueix un contrast en l'ordre temàtic anterior. 5 tanca la sèrie amb una proposició assertiva que inclou i resumeix alguns dels elements temàtics precedents: podem dir que es tracta d'una metàfora (que no existia abans que fos enunciada), d'una asserció en llenguatge figurat. En aquests intercanvis, la dona ha anat fornint elements discursius i l'empleada, en el seu paper, hi ha fet les remarques oportunes. En la intervenció següent (amb dues parts, l'adverbi que corrobora la intervenció anterior, i l'argumentació, desenvolupada en tres proposicions) l'empleada desenvolupa una explicació sobre el procés interpretatiu, tal i com ella l'entén (argumenta en primera persona, davant uns *ells*). L'explicació afecta la possible interpretació de 5, de fet la suspèn, si hem de creure el que argumenta l'empleada. La seqüència es tanca amb la represa d'aspectes del tema (7), en forma argumentativa (*però*), i una cloenda en forma de nova metàfora (8), tan fantàstica com 5, produïda en aquest cas per l'empleada, cloenda que es converteix en una col·laboració al procés iniciat de la construcció compartida del llenguatge figurat. Trobo especialment interessant la manera com [9] presenta aquesta construcció compartida, evidentment (així, o d'una altra manera) existent en el registre col·loquial, tot suggerint que les metàfores són part també d'un procés d'enunciació; i destaco també la

intervenció 6, a mode d'instrucció sobre què fer amb el llenguatge figurat (dins el paper de l'empleada de guiar i donar instruccions), com a mostra de procés reflexiu coherent amb el tema de la seqüència.

L'obra continua amb una sèrie d'intercanvis que presenten un contrapunt. Les intervencions asseveratives de la dona són respostes per l'empleada amb frases desideratives (en subjuntiu, amb *que*) i la seqüència es clou amb una admiració directa (*Ah, nit maternal!*), ampliada tot seguit, també en forma exclamativa, per l'empleada. Conservant els papers, les formes de l'intercanvi varien. Segueix a això una sèrie d'asseveracions simplement contigües:

[10] [*Cortina de muralles*, 1951: 191-192]

- 1 DONA: L'ànima no té peus, però el sol té una mà d'or.
- 2 EMPLEADA: Grans figures es remouen foscament.
- 3 DONA: De nit, el sol dorm en una pomera.
- 4 EMPLEADA: També la lluna és un arbre de tronc molt llarg.
- 5 DONA: De nit, el sol perd la seva barqueta d'or.
- 6 EMPLEADA: Però la navegació no ha quedat mai interrompuda per les herbes.
- 7 DONA: Estic tancada en un castell d'or al cim d'una muntanya de gel.
- 8 EMPLEADA: Dignes: de quin arbre el sol és poma?

En les seccions següents m'ocuparé de l'adjacència (=contigüitat) i dels enunciats metafòrics. Ací vull assenyalar en què consisteix la coherència seqüencial (tot i que els talls que establim no siguin precisos; és una coherència segmentada en diverses variables). Els enunciats d'1-5 es construeixen en temps present; el primer és bímembre, unit amb un nexa adversatiu, que apareixerà també a la intervenció 6. Es tracta d'enunciats descriptius (sobre representacions possibles) relacionats isotòpicament, amb lexemes recurrents (*peus-mà; figures; foscament-nit-dorm; pomera- arbre; sol-lluna; barqueta-navegació; etc.*). 2, construït en plural, apareix com una represa d'1; 4, precedit de *també*, pressuposa la pertinència respecte de l'enunciat anterior; el marcador temporal *de nit*, repetit en posició inicial a 3 i a 5, situa per un igual els enunciats (incloent-hi 4); el marcador adversatiu de 6 implica l'enunciat anterior; fins ací les correspondències. Fixem-nos que



6, que marca la transició (introduint una objecció), és construït en pretèrit indefinit, trencant la descripció anterior. 7 abandona la descripció, en favor d'un enunciat en primera persona; i 8, finalment, suspèn l'estructura descriptiva, canviant completament la forma proposicional. La manifestació d'estat personal de 7 és coherent amb els papers de la interacció i alhora amb les isotopies precedents; la pregunta de 8, també coherent amb les isotopies anteriors però forçada sintàcticament, pot ser interpretada com una forma de joc, com una endevinalla. Donades les descripcions anteriors, i la manifestació de 7, 8 transforma les expectatives presentant un missatge encapsulat, en forma d'enigma (que no cal resoldre; la seqüència continua amb un altre enunciat descriptiu, divergent temàticament).

Aquesta anàlisi mostra dues coses: que ací la coherència seqüencial s'obté a nivell d'enunciats (i d'estructura d'enunciats), per un costat, i que, sense alterar els papers interaccionals (qui aconsella pot proposar enigmes) ni l'ordre temàtic, la transformació de les expectatives, en aquest cas, un joc conversacional inesperat, contribueix a la creativitat de la seqüència. Aquest model, la interrupció de les expectatives amb un joc conversacional, és freqüent en el teatre de Brossa i indica en què consisteix la seua idea d'estructura seqüencial. La pista interessant és que els enunciats i les intervencions s'utilitzen per explorar diverses formes de creativitat. Si la sèrie d'1-5 ens obliga a fer un treball extra d'interpretació, a partir de l'adjacència, la pregunta de 8 transforma el treball interpretatiu en un altre mode discursiu. Dit d'una altra manera: la coherència temàtica no seria res si encara havíem de plantejar-nos una endevinalla.

Tot el diàleg que comentem presenta una llarga sèrie de seqüències encadenades alternant sorpresa i rutina conversacional, tot conservant els papers de la interacció. Fixem-nos en el fragment següent:

[11] [*Cortina de muralles*, 1951: 193]

- 1 EMPLEADA: No et dobleguis mai sota el pes de tu mateixa.
- 2 DONA: El sol i la lluna s'alien per empènyer-me a l'acció.
- 3 EMPLEADA: La meva acció prepara el teu pensament.
- 4 DONA: (*Pausa.*) El núvol que trona i el llamp que brilla donen aparença de diàleg a un monòleg.

- 5 EMPLEADA: Jo sóc la contradictora necessària del teu diàleg.  
 6 DONA: (*Es posa una mà al front.*) Sóc i no sóc. Trànsit terrible!  
 7 EMPLEADA: Veig que desdobles el teu personatge.  
 8 DONA: Sí; em sé partida en dos personatges.  
 9 EMPLEADA: Aquesta és l'evolució normal.

La intervenció 1 enllaça amb altres del diàleg en forma de consell o d'avís. 2 recorda un de les isotopies aparegudes, els sistemes de la natura i com són interpretats per la dona; ací, concretament, com els dos grans elements del sistema natural intervenen en la seua acció (i això pren la forma d'una proposició asseverativa amb un pronominal en primera persona). El tema comú a les dues intervencions, que ja havia aparegut en enunciat anterior, és la voluntat de la dona. 3 introdueix un canvi: presenta una reflexió sobre la interacció entre l'empleada i la dona, i la seua relació amb el tema de l'intercanvi, la voluntat —i això es presenta, marginalment, a través d'una repetició lèxica (*acció*), que és justament el correlat explícit del tema de l'intercanvi, la voluntat. Observem que la repetició oberta d'un lexema és ací un element més de la coherència seqüencial: la trobem com a mínim a 2, 3, 5, 7 i 8. Començada la reflexió a 3, 4 hi alludeix només en part: 4 reprèn el tema dels elements naturals, però introdueix en la segona part una reflexió sobre el diàleg. 4, per tant, tant continua 2 com comenta 3 —això, en principi, no té res d'especial. La qüestió és que la intervenció 5 torna a situar el tema al mig dels dos personatges: és una intervenció obertament metacomunicativa (m'ocuparé d'això al penúltim apartat d'aquesta secció), que en aquest cas remarca el paper de l'empleada en aquest diàleg «terapèutic»; però també té valor argumentatiu, en la mesura que replica la intervenció anterior que suspenia la credibilitat sobre el diàleg —i indirectament, sobre el mateix diàleg «terapèutic». Apunta encara cap a una altra cosa, més interessant encara, i per això 5 sembla el clímax argumentatiu de la seqüència: assenyala que l'empleada és «contradictora necessària» (i, per tant, part de la interacció), d'un diàleg que possiblement la dona *ja* manté (*el teu diàleg*). Aquestes tres coses, el valor metacomunicatiu, el valor argumentatiu, i la informació nova que suggereix estructuren a partir d'ací el curs dels intercanvis. El gest de 6 suggereix la intensitat i la sorpresa d'aquesta reestructuració; els dos enunciat, una descripció

personal i una exclamació, responen a la informació nova suggerida: la dona abandona el vocabulari de la natura i s'autodescriu en termes dobles (i, qualifica emotivament tot seguit la mateixa descripció). El tema ara sembla ser no ja la voluntat, sinó l'experiència doble d'ella mateixa. Bé, la qüestió és que el tema de la doble natura, ara patent, era latent en els intercanvis anteriors: des del mateix consell d'1, passant per la represa isotòpica de 2, fins al comentari de 4. Les intervencions següents desenvolupen aquest nou subtema, fins la cloenda de 9, acceptant els fets, tornant-los a la normalitat. 7 és introduïda per un verb de percepció que situa l'enunciat com una observació de l'empleada, en funció de consellera. 8, correlativament, és introduïda per un marcador discursiu d'acceptació de l'afirmació precedent, seguida d'una mena de repetició de l'observació anterior. Ara: la qüestió és que l'observació i la repetició no diuen ben bé el mateix, i això fa més creativa encara la cloenda (enunciativament convencional) acceptant els fets descrits. L'observació de 7 parla de *desdoblament*; la repetició de 8, de *partir-se*. Si desdoblar-se és partir-se, les dues parts tenen raó, però no podem reduir l'una a l'altra. En la inversió de termes de 8 pot haver-hi comicitat, però hi ha també una manera de representar el tema del diàleg interior (la doble natura) diferent de com la representa 7. Per tant, aquests comentaris sobre 6 diuen més del que indiquen els seus respectius marcadors discursius.

Ací hi ha diverses coses interessants sobre la creativitat seqüencial. Una, la mateixa segmentació de les seqüències: sovint no només no sabem com agrupar les intervencions (quina va amb quina), sinó com agrupar els intercanvis, perquè els temes es reprenen de formes diferents moltes línies més avall, o perquè s'ha de fer un treball especial d'atenció per recuperar les isotopies. Dues, les coherències a diversos nivells: a [11], la duplicitat latent primer i patent després, el subtema de la voluntat vist a través de l'acció, o la repetició trucada i la cloenda d'acceptació, al final; naturalment, també la coherència purament formal de la repetició. Tres, la capacitat de mantenir diversos nivells enunciatius alhora, sense recórrer precisament al llenguatge figurat: a [11] també, les al·lusions al diàleg i al monòleg, pertinents tant dins el discurs (de la dona) com fora (en el discurs de l'empleada), i que permeten finalment el gir temàtic de 5. Quatre, el recurs a la metacomuni-

cació com a desencadenant de situacions noves. Cinc, la consistència de l'argumentació dins el diàleg, sovint més latent que patent: els personatges saben si es contradiuen o no, si confirmen la intervenció anterior o no, sense recurs a sistemes argumentatius explícits.

Aquests aspectes configuren bona part del sistema de seqüències del teatre de Brossa, convenientment enriquits segons les situacions i els temes de les obres. Brossa empra també els canvis d'interlocutor o els salts entre interlocutors diferents com una forma de creativitat seqüencial, així com les entrades i les sortides de personatges o en alguna ocasió l'acumulació simple (cf. especialment *La son del gall*, 1964, una de les darreres). Empra especialment la digressió, de forma calculada o de forma sistemàtica, com a transformació d'expectatives (cf. el que dèiem abans sobre [10]). No empra els mateixos sistemes de la mateixa manera: tan aviat en una discussió els participants no s'interessen pel tema, com discuteixen sense que sigui fàcil seguir els termes de la discussió; tan aviat els diversos nivells d'enunciació permeten un canvi temàtic, com suspenen totes les expectatives de trobar un tema simple; tan aviat la metacomunicació desencadena noves situacions, com a [11], com és simplement ignorada. Tot això converteix la creativitat dels diàlegs de Brossa en un tema susceptible de ser examinat (i apreciat). Com més ens endinsem en nivells conversacionals de menor abast més interessant resulta aquest examen i més fructífer.

### c) *Intercanvis: adjacència i temes*

Com deia Lévi-Strauss sobre els models de parentiu diferents als nostres, ací també l'organització més senzilla resulta ser la més complexa. Com més espontània sigui la conversa, més complexos els mecanismes de control i de supervisió que fem servir per al seu manteniment, el problema clau. El sistema més senzill de construcció d'intercanvis és el que es coneix com adjacència o contigüitat. La forma més prominent perceptivament d'adjacència és la parella pregunta-resposta, però la forma més elemental d'adjacència és l'adjacència pura i simple, la contigüitat estricta: allò que Bakhtin (1986: 92) en deia «la irregularitat sintàctica» de dues frases enunciatades per interlocutors diferents.

Voldria començar esmentant un exemple interessant d'una de les primeres obres de Brossa, *Nocturns encontres* (1947), en què la mateixa parella pregunta-resposta és examinada com a patró formal. Hi ha un joc escènic pel mig, que ací no tinc en compte: l'home III fa una pregunta alhora que apunyala la dona; en això travessa l'escena una cambrera, que dóna unes instruccions de cuina, i la dona (morta) s'aixeca; l'escena es repeteix però ara la dona contesta la pregunta i no és apunyalada:

[12] [*Nocturns encontres*, 1947: 105]

- 1 H. III: Apa, tornem-hi. (*Branda el punyal enlaire.*) Qui era aquell home, o dona, disfressat de cotxer?
- 2 DONA: (*Ràpida.*) Era el metge, l'advocat, el professor i el jutge.

Aparentment es tracta d'una pregunta múltiple, però el fet que la persona objecte de la pregunta anés disfressada restitueix la lògica de l'enunciació (pot ser home o dona). La resposta, en canvi, insòlita, prescindeix d'aquesta justificació i aboca quatre possibilitats de forma conjunta. Són quatre disfresses? És l'únic cas de resposta múltiple en Brossa, però ofereix una idea de la mena de provatures que estava disposat a fer amb els intercanvis. Més endavant en la seqüència, l'home III torna a fer-se la pregunta per a si mateix (*pensarós*, diu l'acotació), suggerint, potser, que la resposta quàdruple l'havia deixat igual?

Quan explorem simplement l'adjacència prescindim, d'alguna manera, del patró formal. Brossa va considerar en les seues primeres obres l'adjacència simple a través de la circulació de personatges (passant, dient el que sigui), fórmula que abandonà uns anys després en favor de la conversa sostinguda. Com que la parella pregunta-resposta també funciona per adjacència estricta, això li va permetre considerar des del principi les tensions del patró:

[13] [*Nocturns encontres*, 1947: 103]

- 1 H. I: (*A la VELLA.*) ¿Ja heu encarregat el matalàs de ploma?
- 2 VELLA: Els anells, els rellotges, els claus, els cucs dels gossos o l'anella d'una pilastra qualsevol poden ser la causa de la caiguda d'un llamp.

És molt difícil interpretar 2, construïda com una explicació, com una resposta a 1, que requereix un marcador de polaritat (*si/no/etc.*). La qüestió crucial ací és l'adjacència estricta. Estem obligats per un costat per l'esquema, i convidats a abandonar-lo al mateix temps per la pressió de les dissonàncies. Tenim el patró i el que crea tensió en el patró. Quina altra mena de relació poden tenir 1 i 2? Si hom hagués volgut construir un exemple en què la resposta (o la rèplica) fos relativament rellevant per a la pregunta, no hauria triat una pregunta tancada i una explicació complexa (que en els mateixos termes de causació és intrigant). És possible, naturalment, construir exemples més oberts en què la rèplica sigui una digressió, toleri alguna forma d'interpretació indirecta:

[14] [*Nocturns rencontres*, 1947: 105]

- 1 H. III: (*Brusc.*) Digues: ¿ja has trobat el teu cor a l'últim? [es refereix a l'últim pètal, segons una pregunta anterior]
- 2 DONA: Atansa't a la finestra per contemplar la neu.

[13] i [14] mostren les dificultats parcials per construir dissonàncies. Cal un treball especial per deslligar el que exigeix el patró (la forma de l'enunciat) del que representa la contigüïtat, la tensió per connectar dues intervencions com un intercanvi. Aquestes coses no són simples. La possibilitat d'interpretar cada intervenció per separat, en funció de discursos alternatius dels participants, ens assalta cada dos per tres. Però tot i així necessitaríem algun criteri per saber per què en alguns casos les digressions, la contrarequesta o la resposta enigmàtica són possibles, i en altres les intervencions no es relacionen. *Pregunta-li-ho a ma mare* pot ser una resposta o una rèplica rellevant, o relativament impertinent, o còmica, o les tres coses alhora, en funció del perfil del diàleg. La conclusió és que tenim patrons per coordinar les intervencions, i l'adjacència és la base de l'edifici.

A [10] teníem una sèrie d'enunciats adjacents. És possible emparellar-los, o construir sèries ternàries, al marge de la seua estructura temàtica. Les parelles constitueixen unitats mínimes a partir de les quals muntem els intercanvis. Intervenir en aquest nivell és alta cirurgia, o microanàlisi. Vegem-ne uns casos:

[15] [Or i sal, 1959: 88]

- 1 HOME PRIMER: I quin pollastre que estàs fet, Felip!
- 2 HOME SEGON: Exigir una prova, jo diria, és declarar-se vençut.
- 3 HOME PRIMER: No sé pas com t'ho fas perquè els gegants et robin!
- 4 HOME SEGON: No fent el titella.
- 5 HOME PRIMER: (*Para un moment i se'l mira.*)
- 6 HOME SEGON: M'entens? Tres i quatre després de dues i una. La naturalesa ho ensenya.
- 7 HOME PRIMER: Sí, sí, però així i tot hi ha molts homes perquers...
- 8 HOME SEGON: Pots veure com jo no dormo mai dins una caldera.
- 9 HOME PRIMER: Poques llavors trobaràs en una caldera.

Els intercanvis de [15] poden emparellar-se amb alguna facilitat: 1-2, 3-4, 5-6-7, 8-9. L'exclamació d'1 (construïda com una qualificació de l'interlocutor, amb apel·latiu inclòs) ve seguida d'un comentari personal (en forma d'aclariment, amb un marcador verbal intercalat); la remarca de 3, encapçalada per marques modals (*no sé pas com t'ho fas*) apunta (metafòricament, d'això no en parlem ací) cap a un aspecte nou de la descripció de l'interlocutor, i és resposta literalment a 4 (a través d'una frase feta); 5 expressa admiració (o perplexitat, o alguna altra cosa) en forma no verbal —i això és interpretat com una demanda d'explicacions, que són satisfetes a 6 (introduïdes pel marcador de cooperació), i replicades a 7 (*sí, si* accepta les explicacions, *però* introdueix l'argumentació i *així i tot* el contrast)—; 8 presenta una conclusió a partir de marcadors de cooperació (*pots veure*) —que contrasten amb la rèplica anterior, que havia quedat interrompuda, i després és objectada directament a 9 (a través d'una deducció seguint el joc metafòric). Fins ací les parelles —i les ternes.

El treball interpretatiu continua en una altra direcció. Si hem pogut establir l'estructura subjacent, ens toca decidir què intercanvien 3 i 4. La primera qüestió és la interpretació de les metàfores, però cal delimitar on comença el llenguatge figurat (amb *gegants?* Amb *robar?* Amb la frase interrogativa indirecta?). En segon lloc cal contrastar la figura construïda a 3 amb la frase prefabricada de 4. Una de les possibilitats ací, explorada per Brossa sistemàticament, és que les metàfores xoquin: ací sembla bo que els gegants et robin, no fer el titella és la

manera. Els enunciats de [15] semblen parlar tots d'una altra cosa, però no ho fan seguint un ordre temàtic. A diferència del que vèiem a [10], ací cada intercanvi és autònom, juga un joc diferent. Si unes metàfores xoquen a 3-4, un enunciat descriptiu com 6 és objectat a 7 per l'existència d'homes perruquers. Aquesta generalització introdueix la sorpresa en la descripció. Als perruquers, no els esperàvem i no sabem quin paper poden tenir. Com contrasten amb les sèries de la naturalesa? Introduir el que no sabem és un dels mèrits d'aquest intercanvi. I encara, què és dormir en una caldera? Tornem al llenguatge metafòric? En aquest diàleg, com en tants altres, no podem buscar referències extratextuals. Brossa ens ofereix l'intercanvi completament depurat, sense adherències directes del que pressuposem i el que donem per descomptat. La intervenció de 9 sembla que col·labori sobre pressuposicions comunes, però recordem els gegants i els perruquers. Eliminar la possibilitat d'anar saltant de pressuposició compartida en pressuposició compartida és una de les conseqüències de l'exploració sistemàtica de l'estructura dels intercanvis.

És possible reconstruir altres intercanvis a partir de pressuposicions compartides, mitjançant el treball interpretatiu:

[16] [*Or i sal*, 1959: 89]

- 1 HOME PRIMER: Els homes fan els llibres, però la naturalesa fa les coses, Felip.
- 2 HOME SEGON: ¿En què et fundes per dir que l'amor no té diccionari?
- 3 HOME TERCER: En té, però no com el que els ases van repartint.

Ací 3 és una resposta al que afirma la darrera frase subordinada de 2, concretament una negació de la seua pressuposició seguida d'una matisació adversativa; respondre així és una de les possibilitats rellevants. Però 2 interroga sobre una implicació secundària d'1, no deduïble directament de l'enunciat: l'amor surt de la naturalesa, i per tant no té pas un llibre, concretament un diccionari, que és allò que fan els homes. A [16] la primera part de l'intercanvi (1-2) comporta una reconstrucció de les pressuposicions, mentre que la segona (2-3) presenta un contrast argumentatiu.



Podem considerar, en paral·lel als casos vistos fins ara, sèries on l'adjacència estricta reclama atenció, independentment ara de la construcció de parelles (o ternes). Vegem, per exemple, els intercanvis següents:

[17] [*La son del gall*, 1964: 67]

- 1 HOME 2: Després em faltaran les forces que ara em sobren. No heu vist mai com un afamat devora un tros de pa?
- 2 DONA 1: Els petons també reanimen.
- 3 HOME 2: ¿No t'has posat mai vora una porta per sentir el trot d'un cavall?
- 4 DONA 1: I tu, no has posat mai oli en un llum?
- 5 HOME 3: M'agrada sentir els cavalls a mitja tarda.
- 6 DONA 1: Doncs a mi m'agraden més els llocs per on solem passar.

[17] ocorre dins una seqüència de conversa espontània. La primera opció és interpretar 2 com a comentari de la primera frase d'1, més que de la segona; l'adjacència obliga a desencadenar pressuposicions compartides entre 1 i 2, però fixem-nos que, en qualsevol cas, 2 evita respondre en la direcció que apunta 1 (*No heu vist... ?*). 3 és una pregunta, com la segona part d'1, repetint el patró i canviant el tema; 4 és una contrarequesta, imitant (lèxicament) 3 i tornant a introduir un tema nou. A 5, el canvi d'interlocutor serveix per distribuir els elements anteriors d'una altra manera: reprenent el tema del cavall, però canviant la modalitat de la frase; i 6, finalment, indica l'adjacència sintàcticament (*Doncs a mi m'agraden...*), però torna a alterar el tema del discurs. [17] ensenya com l'adjacència estricta, el sistema bàsic per connectar dues intervencions, pot ser emprat en la forma més simple per construir creativitat. Hi ha exemples més radicals encara. Unes frases més endavant en la mateixa conversa trobem la terna següent (3 reprèn un tema que havia eixit uns quants intercanvis abans, però 2 i 1 semblen informació nova):

[18] [*La son del gall*, 1964: 67]

- 1 HOME 3: Si saps girar, les plantes tenen espera.
- 2 HOME 2: El fang no pot ser arriurat.
- 3 DONA 1: Però, de vegades, la pinta cau a terra.

Jo no diria que l'intercanvi [17] consta de tres intervencions sense relació, sinó que la relació s'estableix a partir d'elements coherents que causen sorpresa. *Plantes- fang-terra* tenen continuïtat semàntica. No sé si això és prou per mantenir la coherència en una conversa convencional, però ací les intervencions exploren una altra cosa: es tracta de buscar el fons de l'enunciat i fer-lo saltar com a tema a l'enunciat següent. El fons pot ser qualsevol element no percebut com a temàtic en l'enunciat en qüestió. Per a Brossa, cada element de la intervenció pot ser pres com a punt de partida: la modalitat, el lèxic, la quantificació, les qualificacions, etc.; això té com a resultat la dispersió temàtica a nivell de microestructura, l'altre tema d'aquest apartat. Evidentment, el tema constitueix un dels factors d'unitat de les seqüències, com sabem, però a Brossa li interessava construir seqüències d'altres maneres. Ací la qüestió és que el tema pot ser objecte de reconsideració en cada intercanvi, que cada element del fons de la intervenció anterior que passa a tenir relleu obliga la intervenció següent a apuntar en una direcció diferent. El joc pot ser tan espectacular com en la sèrie d'intercanvis següents:

[19] [*La son del gall*, 1964: 61]

- 1 HOME 1: Segons de quina manera les miris, les medalles són fetes a la inversa.
- 2 HOME 2: No facis el viu.
- 3 HOME 1: Jo?
- 4 HOME 3: Les coses tenen un patró natural.
- 5 HOME 1: I qui és el patró dels notaris?
- 6 HOME 2: Em faig creus que en tinguin, aquests.
- 7 HOME 1: Ah, si els cavalls enraonaven!
- 8 HOME 3: Què dius ara de la llei seca?
- 9 HOME 1: Apa, no parlem més dels tres tombs.
- 10 HOME 2: Que vols dir que els autos mengen garrofes?
- 11 HOME 3: Diantre! M'han explicat que hi ha un castell esplèndid, però no m'han sabut dir on està situat.

Ací hem de prescindir, per un costat, d'isotopies de més llarg abast recurrents a nivell de seqüència, i per l'altre, de la descripció genèrica de la interacció (una conversa informal). La sèrie de [19] s'obre i es tanca

amb dues intervencions (1 i 11) temàticament desconnectades, diferents. En l'endemig tenim diverses estratègies d'organització temàtica i diversos patrons d'adjacència: la remarca de 2 amb la pregunta de 3; la informació de 4 (proporcionada per un altre interlocutor) i la pregunta (com una deducció) de 5, seguida de la resposta; l'exclamació de 7, interrogada per 8, i tancada pel mateix interlocutor; i la pregunta que queda sense resposta de 10. Quatre intercanvis i més de quatre temes, descomptant les intervencions d'1 i 11. A banda de les estratègies formals de cada intercanvi, i del que comporta l'adjacència estricta (les preguntes de 8 i de 10 sorprenen perquè es presenten com a comentaris de les intervencions anteriors), l'espectacle ací també consisteix en l'element del fons que pren relleu en la intervenció següent: si l'home 1 fa el viu amb el que acaba de dir, què és un patró, els cavalls que enraonen i els tres tombs, i l'alimentació dels cotxes. En cada cas, ràpidament, una deducció inesperada forma l'enunciat següent. La deducció és inesperada perquè treballa sobre implicacions d'un element lingüístic que no són exactament considerades en l'enunciat de partida. Els significats es disparen, es multipliquen. Això conforma una mena de *converses-objecte* en què cada intervenció és presa fora de l'anterior, i replicada al seu torn. Com hem vist, les preguntes intervenen com a patró dins d'aquest joc, aprofitant tota la combinatòria possible. En l'exemple següent, [20], la primera pregunta és replicada per una altra pregunta que tampoc és resposta, però totes dues fan parella com a interrogació mútua, davant les apreciacions personals d'1 i 4 (que també són un contrast):

[20] [*Collar de cranis*, 1962: 352]

- 1 DONA: Que malament que em trobo! Jo sóc més desgraciada que tu!
- 2 HOME: Dignes: a quin indret cal anar a beure?
- 3 DONA: Me n'haig d'anar?
- 4 HOME: Tu ets feliç només de seure vora unes brases. No et tinc enveja.

Els intercanvis com a elements de creació temàtica són la base de moltes de les converses informals o casuals a obres com *El circ dels galls* (1958), *La careta colgada* (1959), *Olga sola* (1960), o *No era ara* (1965),

entre altres que hem vist ací. A *Collar de cranis* (1962) el recurs dels intercanvis com a creació temàtica té lloc en una sabateria entre un matrimoni i la dependenta, combinant l'acció d'emprompar-se sabates amb el diàleg a tres bandes. És possible rastrejar el recurs en altres escenes d'obres amb una acció dramàtica més precisa, però fer-lo servir al costat d'una activitat no únicament verbal (com emprompar-se una sabata), com fer-lo servir exclusivament per mantenir la conversació, com assenyalem, permet posar-lo en relleu per ell mateix i donar-li dimensions.

Amb el que portem examinat, tenim elements per distingir aquestes operacions discursives de la mera juxtaposició alternativa d'intervencions, en què cada interlocutor construeix un text separat i autònom, però discontinu, davant els altres interlocutors. Podem resistir-nos a la temptació d'assimilar tots els casos, a partir dels criteris de coherència que reclama cada sèrie d'intercanvis. [21] pot ser l'exemple típic d'intervencions autònomes (en aquest cas, emprat en el context de la introducció d'un personatge):

[21] [*La son del gall*, 1964: 66]

- 1 HOME 2: (*Entra. Des d'ara, sempre amb un paraigua al braç*): Un home que mor a setanta anys només ha viscut en realitat onze anys.
- 2 DONA 1: Jo també crec que el pentinat és un art.
- 3 HOME 3: Creus que les mosques són enemics nostres?
- 4 HOME 2: Un terç de la vida ens el passem dormint.
- 5 DONA 1: El pentinat té ritmes i harmonies pròpies.

#### d) *Intervencions: el marc*

En el teatre de Brossa hi ha operacions inverses de contextualització i descontextualització. Frases que surten del seu marc precis d'enunciació i rèpliques que contextualitzen l'enunciació en una direcció inesperada. El sistema se suspèn alternativament (a una contextualització li segueix una descontextualització i a la inversa), de manera que sembla que els personatges pugnen per un tema, per una resposta, per una metàfora, per mantenir la conversa, per una coherència a més

llarg termini, o per totes aquestes coses alhora. En realitat estan parlant, encara que no sàpiguen com (com tothom). La qüestió és que bastant sovint aquest darrer enunciat apareix en escena. Descendint al nivell de les intervencions, descobrim la capacitat de posar en evidència la pròpia activitat.

Ací m'ocuparé de dues menes d'intervencions sobre el marc: les que afecten els intercanvis i les que reflecteixen la mateixa interacció. Les primeres semblen intrateatral; les segones, obertament interteatral. Entenc per intervencions que afecten els intercanvis casos com el següent:

[22] [*El ventríloc*, 1953: 349]

- 1 NINOT: Per carnaval vaig veure com una dona, que semblava una perfecta planxadora, es treia la careta i portava un gran mostatxo.
- 2 VENTRÍLOC: Quina farsa més estranya!
- 3 NINOT: (*Cantant.*) A setze, a setze, a setze el vi. El pobre Carnestoltes s'acaba de morir. Sí, sí.
- 4 VENTRÍLOC: Si et burles de certes coses demostres no tenir seny. Deixem-ho córrer. De debò.

A [22], 3 suspèn l'estructura de l'intercanvi verbal per introduir una cançó. Les intervencions que suspenen el marc d'enunciació poden ser ignorades, preses en consideració, objecte de crítica, o qualsevol altra cosa, com qualsevol altra intervenció. Els marcs d'enunciació no són a «fora», són fets pels mateixos enunciats i canviats a través d'enunciats (GOFFMAN, 1974; TANNEN, 1993). Les crides al silenci (pel motiu que sigui) en una conversa, per exemple, són intervencions d'aquest estil. El pas d'una conversa sobre un tema a una referència concreta a una activitat material que s'hi estigui desenvolupant alhora (com ara emprovar-se una sabata) és un canvi de marc, que pot no anunciar-se verbalment (no cal dir *canviant de tema*). L'humor és l'entrada en un marc característicament indefinit, la negació dels marcs. Les exclamacions de sorpresa (com *vaja!*) enfoquen el marc i permeten subsegüentment discutir-lo o valorar-lo conversacionalment. Les referències al valor de veritat del que s'ha dit són, igual-

ment, intervencions sobre el marc d'enunciació, com també les referències a la incomprensió dels enunciat:

[23] [*El rellotger*, 1957: 256]

- 1 JOVE: T'has cregut tot el que t'he dit?
- 2 RELLOTGER: No t'ho ha semblat?
- 3 JOVE: M'ha fet aquest efecte. Ets un home tan afortunat com jo.
- 4 RELLOTGER: He entès «endeutat».
- 5 JOVE: El teu bon criteri ja deu haver comprès que no he dit «retardat», sinó «disfressat».
- 6 RELLOTGER: «Embrutat?»
- 7 JOVE: «Envejat».

En Brossa aquesta mena d'intervencions participen de la resta d'estratègies conversacionals, i per tant cobren valor segons la mena d'intercanvis en què s'inclouen. La interrogació sobre el valor de veritat a [23] queda en suspens amb la contrarequesta i el comentari següents (1-3); l'aclariment de 4 serveix per encetar un joc verbal (més llarg que el que reporto ací). La forma en què es presenten aquestes intervencions pot variar. Per exemple, una referència a la coincidència en el discurs (com ara *això mateix anava a dir jo*), típicament metacomunicativa, pot aparèixer com 4, ací mateix:

[24] [*Mala estrella*, 1958: 429]

- 1 VELLA 2: Un gos és incapaç de competir amb els ocells.
- 2 VELLA 1: I, en canvi, els homes han inventat l'aeroplà.
- 3 VELLA 3: Sí; està ben fresca la cavalleria.
- 4 VELLA 1: El mateix anava a contestar-te la meva veu.<sup>16</sup>

Naturalment, la referència més o menys directa a la necessitat de canviar de tema o a la modalitat de l'enunciació són casos típics d'in-

16. Per cert, contestar a qui? Una intervenció sobre la coincidència en el discurs com 4 suposa respondre a A en els termes en què ha respost B. De manera que la mateixa intervenció sobre el marc va més enllà del que diu. La vella 1 a 2 ja ha contestat a la vella 2. La vella 3 o contesta 2 o contesta 1. Aquesta no és pas una dada trivial en l'ús de Brossa de les intervencions sobre el marc.

tervenció sobre el marc, enllaçats precisament a [25] (la primera referència, molt indirecta, amb els dos enunciats de 4; alterada per l'adjacència de la segona referència, a 5, comentada a 6, també en termes d'intervenció sobre el marc):

[25] [*Repartiment de la vida*, 1958: 25]

- 1 DONA SEGONA: Les fàbriques no marxen pas soles.
- 2 HOME PRIMER: Això mateix: hem de traçar projectes per a viure.
- 3 DONA SEGONA: Som així. És l'amor propi!
- 4 HOME PRIMER: M'agradaria portar-ho tot en un altre terreny. Una altra mena de llibres.
- 5 DONA SEGONA: No em puc estar de fer-te una pregunta.
- 6 HOME PRIMER: Fa massa estona que no ho feies.
- 7 DONA SEGONA: ¿És cert que, de jove, vas inventar una taula plegable de viatge?

Les intervencions que reflecteixen la interacció són més substantives, en el sentit que orienten la interpretació del que estan fent els participants. La remarca de l'empleada a [11:5] era un bon exemple. En aquests casos no només s'assenyala el marc d'enunciació, sinó que cobra relleu l'activitat que s'està duent a terme. En Brossa l'objectiu és o bé la representació o bé la conversa mateix. Com sempre, són interessants els intercanvis ambigus perquè permeten la commutació entre l'enunciació i la reflexió. A [26] la localització espacial es transforma en interpretació escènica, la intervenció sobre el marc esdevé reflexió sobre la interacció:

[26] [*El circ dels galls*, 1958: 370]

- 1 DONA: Aquí, hi ets present.
- 2 HOME: (*Irònic, assenyalant la sala.*) Punt de mira, el del públic.

Les intervencions sobre el teatre sovint són respectuoses amb la mateixa convenció, recordant (abruptament, com a *El circ dels galls*, 1958: 370) que l'obra és propietat del seu autor, preguntant (com a *L'emplaçament del rellogte*, 1964: 174) quants actes té la comèdia, o discutint-hi llargament i amb arguments sobre el títol possible de l'o-

bra (*L'emplaçament del rellotge*, 1964: 107-109). En cada cas la intervenció sobre l'escena contrasta d'una manera amb el marc d'enunciació vigent. La discussió sobre el títol de l'obra s'integra, en tant que estructura argumentativa, amb les altres seqüències, a diferència de la intervenció ambigua sobre els actes de la comèdia o el tall abrupte d'*El circ dels galls*. La intervenció sobre la interacció també pot ser una conseqüència de l'acció escènica, com a [27], en què el desconcert dels personatges acaba produint l'afirmació 5:

[27] [*Xeix*, 1965: 210]

- 1 HOME 5: El fet és que som aquí.
- 2 HOME 7: No sé, jo he seguit els meus camins.
- 3 HOME 1: No imagino pas quina hora deu ser...
- 4 HOME 4: Què?
- 5 HOME 2: Jo només sé que sóc al bell mig de l'escenari.

Independentment ara del seu valor dramàtic, les intervencions sobre la representació m'interessen perquè manifesten el vaivé entre contextualització i descontextualització. Recordant que els personatges representen, l'activitat s'enuncia com el marc pertinent, però això suspèn al mateix temps les expectatives ordinàries sobre el mateix intercanvi. Anant i venint de la representació a la conversa, les intervencions exploren la frontera difícil del seu propi context. El sentit del teatre? El forat del pany:

[28] [*La careta colgada*, 1959: 44]

- 1 NOIA: El forat del pany és el millor escenari.
- 2 HOME 2: Iniciem una nova comèdia?

Qui veu a qui i qui interpreta què semblen les preguntes pertinents ací. Com que són preguntes pertinents sempre, fetes a través de la comparació latent (com a 1) o fetes directament com a [27] (abans que els actors es presentin amb els seus noms reals), estem obligats a considerar-nos participants també de la conversa. No cal dir com aquest punt ha estat menystingut en els enfocaments, diguem-ne, realistes de l'anàlisi conversacional. Que el parlant sempre s'escolta a si mateix, que l'a-



nalista escolta com a analista i com a observador, que cap conversació pot prescindir de la reflexió, tot això són aspectes passats per alt massa precipitadament. He anomenat reflexives aquestes intervencions perquè posen en relleu l'auditori, el company que no manca ni al mateix monòleg. Que aquest aspecte reflexiu (l'observació de la pròpia activitat) sigui destacat a través del teatre em sembla (en aquest punt de la meua anàlisi) una circumstància: la circumstància mitjançant la qual aquests intercanvis manifesten la seua contingència. Que destaquin qui veu a qui (i qui interpreta què) és el que els acosta als dubtes i les esperances amb què convivim en la mateixa conversa ordinària.

No he insistit en les caracteritzacions del col·loquial en termes d'actors i papers, à *la Goffman*, que seria una manera massa fàcil de retre compte de les ambigüitats en aquest nivell. *Apa: ha de continuar la funció*, per exemple, forma part de les metàfores que hem assumit de la interacció en tant que representació. La meua tesi és que ací hi ha més coses, que aquestes metàfores assumides són emprades per posar en crisi la idea d'intercanvis neutres, precisament vistos com a *representació*. Ací és on la connexió entre les reflexions purament conversacionals i les reflexions escèniques cobra sentit. L'escena és diàleg —en el mateix sentit en què el diàleg forma part de la construcció de la realitat. Crec que això és el que mostra [28]:

[28] [*Collar de cranis*, 1962: 352]

- 1 HOME: Uf! El diàleg és la manera com els autors feien garlar els personatges.
- 2 DONA: No enraono pas perquè sàpiga on m'haig de refugiar.
- 3 (*Cau una altra sabata a la pila*)

Les intervencions sobre la conversa mateix apunten en aquesta direcció. No s'hi val a dir que cadascú fa el seu paper i prou. És amb aquest paper que hom ensopega una i una altra vegada:

[29] [*El circ dels galls*, 1958: 370-371]

- 1 HOME: Després vindràs corrent i plorant.
- 2 DONA: No.

- 3 HOME: Ja no et recordes de com vam quedar?  
 4 DONA: Enraona, parla del que vulguis.

4 invita a la fluctuació indefinida de papers, però també, fixem-nos, invita a mantenir la conversa en aquests termes. Aquesta segona qüestió em sembla important. Això es pot vehicular a través d'una intervenció oberta com 4, o a través de la contradicció (no exempta d'ambigüitat) en un intercanvi com [30]:

[30] [*El circ dels galls*, 1958: 372]

- 1 DONA: (*Insisteix.*) Què encén el foc dels teus ulls?  
 2 HOME: (*S'aparta.*) Continuem la conversa.  
 3 DONA: T'atures, oi?  
 4 HOME: No; ara no.

A 2 la crida a continuar la conversa implica alguna forma de ruptura. Això és el que destaca 3, negada dues vegades a 4. Què és la conversa? Què és el que continua i el que es trenca a [30]? Quin és el referent d'*ara* a 4? Aquestes intervencions sobre la comunicació posen en escena les paradoxes. Si dic *callo* estic parlant. Si dic *ara no*, vull dir aquest moment mateix de l'enunciació. Les paradoxes indiquen la reflexió, no la distribució regular de papers. Els participants, com creiem que ha de ser, no poden evitar estar pensant alhora. Són també els seus propis interlocutors. Enraonen per saber alguna cosa, no pas perquè sàpiguen alguna cosa per endavant. S'aturen (s'aparten) però no deixen de ser-hi. Accepten que l'altre descobreixi les seues frases, les seues negatives en positiu. D'alguna manera, no desconfien dels mots, sinó de l'ús que en solem fer. Com diu l'home 3 a *La son del gall* (1964: 60), *la informació, noi, no la busquis dins cap ampolla*. La vellíssima metàfora del *container* és una mala metàfora. La qüestió no és (semblen dir aquests intercanvis) com et trasllado a tu la informació, sinó quina mena de realitat és expressable a través del discurs (compartit). *És així com sabem els pensaments*, diu l'home 3; i replica la dona 1, *De debò?* (*La son del gall*, 1964: 66).

Com hem assenyalat, l'ambigüitat de les intervencions accentua la possibilitat de copsar paradoxes. L'exemple [31] és significatiu: l'ho-

me 2 es replega cap a si mateix quan hauria pogut donar una explicació, sense que sapiguem si no la sap donar o no convé donar-la:

[31] [*La son del gall*, 1965: 67]

- 1 HOME 2: Em satisfà que hakis dit això.
- 2 DONA 1: Per què?
- 3 HOME 2: No t'ho puc dir.

*No t'ho puc dir, o no sé què contestar-te* (*No era ara*, 1965:179) van més enllà del que diuen els seus enunciats, en virtut de l'intercanvi de què formen part. Anuncien el negatiu (fotogràfic) de la conversa, precisament mantenint-la. Brossa intervé sovint en la mateixa tècnica de manteniment, a través de remarques sobre els torns de paraula, sobre la mateixa continuïtat o sobre el valor de la repetició (amb una bonica figura, a [34: 2]), com mostren els fragments següents:

[32] [*Collar de cranis*, 1962: 352]

- 1 HOME: (*S'aixeca.*) Tu no preparaves pas el que ha passat. La nit que tot es va enfonsar eres una víctima més. (*Pausa.*) Et toca d'enraonar a tu. ¿Què em dius de contesta?

[33] [*La son del gall*, 1964: 69]

- 1 HOME 1: (*Entra.*) Això s'encalla. Hem perdut moltes barbes i molts bigotis.

[34] [*Collar de cranis*, 1962: 331]

- 1 MARIT: No oposo cap rèplica. D'aquí. M'estreny d'aquí. [Per les sabates]
- 2 MULLER: Quin bosc t'ha ensenyat de repetir les paraules?

Aquests intervencions no són només «teatre dins del teatre» o «conversa sobre la conversa»: són part de la trama. Els personatges enraonen a partir del que tenen a l'abast, de les estructures que coneixen. Els canvis de torn, la continuïtat o el valor de la repetició són

elements que poden intervenir en el sentit. Ells els fan servir; fan el que sembla, l'exercici, l'acrobàcia. El valor estètic o dramàtic d'aquestes accions és un tema paral·lel que caldria considerar en les seues dimensions correctes. Però és decididament molt negatiu pensar en la metacomunicació en termes de situació especial, com si només sobrevingués quan hi ha problemes. Ocorre per crear-ne, per examinar-los, per mostrar-se agradable amb l'altre, per interrogar-se, per censurar o per riure. Són enunciats que invoquen el seu propi marc. El caràcter *inservible* (fàtic?) amb què sovint els presenten els nostres manuals és part d'una història més àmplia, la de la metàfora del *container*.

Dur aquesta recerca en paral·lel a la recerca dramàtica és un altre dels guanys dels diàlegs de Brossa. Que aquests elements crítics serveixin també per anunciar la pròpia interacció, la representació teatral, i que ho facin sense abandonar les rutines conversacionals exigeix un equilibri difícil. Quan a *Al Canigó ja no hi ha àguiles* (una de les darreres obres dialogades) Brossa fa servir un enunciat digressiu com a anunci de l'obra, condensa perfectament la crisi del marc i l'apel·lació a la representació. L'enunciat esdevé críticament pertinent, en funció de la mateixa estructura d'interacció en què interpretem l'intercanvi. No hi ha frases soltes:

[35] [*Al Canigó no hi ha àguiles*, 1965: 231-232]

- 1 AMIC: Un monument no ha de ser pas com una tauleta de fira. Si hi ha lleons, doncs han de ser ben acabats, i ben original la col·locació dels pedestals. Un monument, per petit que sigui, no l'hem de destinar mai a un racó gaire amagat.
- 2 MARIT: Al Canigó ja no hi ha àguiles.
- 3 AMIC: Vet aquí el títol de la comèdia. Però jo a casa tinc un gos, caram. I que la terra avança, t'ho podrien citar dotzenes de persones.

#### e) *Enunciats: metàfores*

Disfrutem, sense cap dubte, quan una bona explicació és coronada per una metàfora simpàtica, fins i tot en el tractat més sec. Ens

agrada que una figura vingui a representar, amb un cop d'efecte, les associacions que ha creat el sillogisme, o l'entimema. La qüestió és si estem igualment disposats a admetre el valor cognitiu de la metàfora, la seua producció de sentit. Ací els estudiosos de la literatura es distancien prudentment dels col·legues de lingüística. Si per a aquests darrers la metàfora és un eclipse solar, els primers empren eficaçment la llum indirecta. Les recerques sobre pragmàtica (ORTONY, 1997) haurien de poder enfocar aquest terreny comú i reduir els partits presos. Una altra vegada, l'ús de la figuració a través del diàleg en les obres de Brossa pot servir-nos d'ajuda.

El tema d'aquest apartat és el desxiframent dels enunciats. Les intervencions es xifren en enunciats concrets, sovint en més d'un. Desxifrar els enunciats és un pas previ a la seua situació com a actes enunciatius. És obvi que no podrem donar el segon pas si no sabem com prendre els enunciats. És important tenir en compte que aquesta dificultat abraça també les menes d'adjacència, el sentit dels intercanvis o el tema de les seqüències. Ací el darrer nivell no és pas el més petit. És possible que aquest sigui un assumpte que calgui considerar en unes dimensions més àmplies: que les metàfores hagin de ser interpretades en funció de contextos seqüencials, de partitures més llargues. Aquesta és una de les conseqüències de treballar amb metàfores conversacionals, enunciades tal vegada per a l'ocasió, comentades en la conversació, rebatudes per altres metàfores. Sigui quina sigui l'avaluació que ens mereixi el problema en el teatre de Brossa, el fenomen de la producció conversacional de metàfores no és pas el cas especial. Quan el xiquet a la sortida de l'escola abans d'obrir el paraigua diu *no plou* i la mare li retruca *Ah no? I què cauen, flors?* el segon personatge s'embarca en un exercici de la mena que estem indicant ací.

El primer problema dels enunciats és el seu reconeixement com a llenguatge figurat. Un enunciat descriptiu com 1, més avall, produït en la presentació d'un personatge, no disfressa la seua condició de figura:

[36] [Nocturns *encontres*, 1947: 102]

1 VELLA: (*Per la dreta.*) El llamp és una serp voladora.

Requerirà més o menys atenció per ser desxifrat, per ser inclòs en l'estructura posterior dels intercanvis, però té la forma d'una metàfora canònica. La qüestió és que la figuració no s'acaba en enunciats tan clars com aquest, ni en la seua inclusió en una estructura posterior. Brossa recorre sistemàticament a formes creatives per a l'enunciació més elemental. Això crea una saturació sintàctica especial, difícil de valorar. La temptació és fàcil: si tot són metàfores, aleshores tot queda obert, i res és extraordinari. Crec que cal adoptar un altre punt de vista per considerar el llenguatge figurat dins el diàleg, allunyat del simbolisme generalitzat. La saturació sintàctica diu altres coses: la dificultat essencial de la interpretació en uns casos, la digressió en altres, la metàfora creativa en altres, l'allusió en uns darrers, la descodificació del conegut en uns últims; i l'equívoc, també, per què no, i l'ambigüitat, que ja hem trobat en altres estructures.

Evidentment, una pista fiable són les intervencions de què formen part els enunciats. La figuració pot participar com a part i com a conclusió en un argument, com mostra l'exemple següent:

[37] [*El sabater*, 1957: 199]

- 1 CAPELLÀ: Magnífica perspectiva! Oi que la calefacció escalfa molt? No li agradaria d'ocupar un lloc a les nostres taules?
- 2 MULLER: Li responc que sí i que no. Si alguna vegada em veig en algun moment crític, o que les muntanyes no em tornin l'eco, llançaré al mar tots els decrets.

Pot formar part de la pregunta i d'un comentari, convenientment associats, com a [38] (tothom participa d'un joc d'escriptura; la pregunta d'1 i el primer comentari de 4 semblen figurats; al mig, 2 i 3 són, respectivament, un comentari del joc i la resposta a 1):

[38] [*L'anell sota el guant*, 1957: 217-218]

- 1 MARIT: (*A la MULLER, que escriu.*) Apa, noia, ¿et deixes caure damunt una tortuga?
- 2 AMIC PRIMER: L'atzar serà el mestre.
- 3 MULLER: (*Acaba. Plega el paper i el dóna al MARIT, que es posarà a escriure.*) Sí; ja ho hàviem fet alguna altra vegada.

- 4 AMIGA: (*Fuma.*) Sí? Res no falta al mar. Jo també ja fa temps que ho sabia. De casa la Valeta; (*a l'AMIC PRIMER*) te'n recordes, Miquel?

A [37] i a [38] els intercanvis ajuden a conèixer on comença i on acaba la figuració, el recurs a la metàfora. Són aquests intercanvis també els que orienten la interpretació: si *les muntanyes no em tornen l'eco*, es tractarà d'un moment crític, o d'alguna variant d'això; *deixar-se caure damunt una tortuga* ací pot ser repenjar-se en el joc d'escriptura, o en la imaginació lenta de l'escriptura; *res no falta al mar* pot ser *jo també conec el joc* o *això és una cosa coneguda de tothom* o variants d'això. És possible també que aquestes metàfores parlin d'una altra cosa, i que les variants literals siguin la nostra reducció convencional. Els passos argumentatius necessaris per anar de *res no falta al mar* a *això és conegut de tothom* són produïts pel context enunciatiu, no pas per cap regla formal. Com sabem a propòsit de qualsevol frase feta, l'analogia ha de ser construïda abans de ser interpretada. Almenys ha de ser pressuposada pel parlant. Ací els passos de *res no falta al mar* ens poden dur igualment a *jo també conec el joc*, i a altres proposicions (*el que no sàpigues tu no ho sap ningú*, per exemple). Hi ha també el problema de la figuració per a l'ocasió: si aquestes metàfores només es refereixen a les ocasions de [37] i [38], com podríem obtenir informació lateral suficient per desxifrar-les?

Amb aquests dubtes no vull dir que no tinguem pistes per abordar la figuració, sinó que totes les pistes són als fragments esmentats. *Deixar-se caure damunt una tortuga* pot referir-se també a algun tret particular de l'escriptura de la muller, o simplement al fet que és lenta escrivint. Tant si aprofundim en les implicacions de l'enunciat com si ens mantenim en la superfície, els passos ens duen del context enunciatiu a l'enunciat en qüestió. Necessitem saber què associem amb *tortuga*, i què associem amb *l'eco de la muntanya*. El significat literal dels enunciats ha de ser sotmès a escrutini, mancats d'altres pistes. Si aquestes frases ens semblen metàfores és perquè no tenim indicis de rellevància directa amb els enunciats precedents i següents.

Una de les qüestions que sorgeix també és que ens trobaríem més segurs amb formes canòniques. [36:1], més amunt, o [39: 2], ací mateix, tenen l'aparença de metàfores conegudes:

[39] [*Repartiment de la vida*, 1958: 24]

- 1 HOME PRIMER: Ell no és fet pas a propòsit per a això. I són tants i tants els qui es troben així!
- 2 DONA SEGONA: A cal sabater ningú no té vestit suficient.

Però hi ha alguna cosa més que el clixé: les metàfores haurien de pertànyer al nostre patrimoni. En els diàlegs de Brossa els clixés no corresponen exactament a fórmules conegudes. Com aquelles famoses cites tallades del teatre de Beckett, les frases fetes són reconstruïdes per a l'ocasió de l'enunciació. La sorpresa és que l'estructura coneguda queda en suspens: *A què treu nas?* (*El Ventríloc*, 1953: 351), *M'has deixat verda* (*Mala estrella*, 1958: 431) o *Poso el dit al cel* (*La careta colgada*, 1959: 44) escapen al que hom hauria de sentir com a frase figurada. Això complica el panorama interpretatiu, però alhora ens dóna una orientació de la mena d'operacions a què són sotmesos els enunciat.

Els primers estudiosos de l'anàlisi de la conversa van parar esment en l'ús de màximes i sentències més o menys figuratives (noves) en la conversació ordinària. Conscients del pes dels clixés, es van interessar per les situacions d'enunciació i per l'encadenament del llenguatge figurat. Una aproximació senzilla al tema seria que els parlants introdueixen fórmules no literals en les intervencions, que són considerades al seu torn en les intervencions següents com a part del treball interpretatiu. Ningú ha dit d'entrada com hem d'interpretar *rellotge*, o *mar*, en un enunciat donat. Veure com construïm proverbis en la conversa corrent seria la conseqüència d'aquestes observacions. La seqüència [9] sobre la *vaca nocturna* és un exemple extrem d'aquesta construcció.

Mentre preparava aquestes pàgines m'he imaginat desenes de psicòlegs desembarcant en els diàlegs de Brossa per examinar quines possibilitats tenim a l'abast per interpretar el llenguatge figurat. La invenció pura i simple de fórmules figurades no és pas una dada petita ací:

[40] [*La careta colgada*, 1959: 42]

- 1 HOME 1: No amaguis les joies.
- 2 HOME 2: Són pierrots els qui ocupen tots els vehicles. Vendre fanals porta raons, amic.



[41] [*La careta colgada*, 1959: 44]

- 1 HOME 2: Anem-nos-en de seguida. El sentit serà el mateix.
- 2 NOIA: Núvol damunt núvol?
- 3 HOME 2: Les racions són tan dolentes...

El segon enunciat de [40: 2] i [41: 2] semblen bons candidats a construccions figurades. La dificultat interpretativa en primera instància sembla el desencadenant de la interpretació metafòrica. L'aparició d'una estructura sintàctica nova, correlativa de la dificultat, indicaria que es tracta d'una fórmula tancada. La recurrència conversacional d'algun element (si és el cas) ajuda a crear un context semàntic adequat per a l'argumentació sobre la metàfora. M'interessen especialment els casos en què la mateixa fórmula és suggerida només com a part del diàleg, com el següent:

[42] [*La careta colgada*, 1959: 42]

- 1 NOIA: Abans no duies bigotis?
- 2 HOME 2: Eren les meves mans. I tu, on ets, busques petroli?

*Els bigotis eren les meves mans*, diu, de forma discontinua [42]. Però diu també que no hi ha metàfora fins que no és enunciativa, i paral·lelament, que no hi ha fórmula fins que no és tancada en una estructura sintàctica més o menys especial. *Núvol damunt núvol o vendre fanals porta raons* no pertanyen al patrimoni conegut. El problema de la seua rellevància es planteja exactament com si hi pertanyessin, en funció del sentit conversacional. Com hem dit, l'allunyament de la sintaxi convencional és una de les dades pertinents (però no l'única, com veurem). Brossa explora sovint aquest allunyament, a través de formes enunciatives diferents: *Les ales d'una embarcació són les veles*, *No em vulguis coronar amb diademes de verdura*, *No has escrit mai el teu nom damunt una llavor?*, *Me'n vaig abans que el rellotge em pengi d'una costella* (*La son del gall*, 1964: 68-69). Ací tenim enunciats descriptius, refutacions, preguntes, indicadors temporals, i la sèrie podria seguir. La novetat respecte d'altres usos lingüístics en altres gèneres literaris són les seues im-

plicacions conversacionals. Si les metàfores són, efectivament, enunciades per algú, intervenen com a part del discurs. El seu contrast amb les fórmules corrents de la conversa ordinària i amb la literalitat és part de la trama.

Això ens duu al segon gran aspecte que cal considerar quan examinem les nostres incerteses sobre les converses més o menys figurades. Què significa el segon enunciat de [42: 2]? I [40: 1], o el primer enunciat de [40: 2], o [41: 3]? Què vol dir *buscar petroli*? Què significa *Són pierrots els qui ocupen tots els vehicles*? El problema creix si hem d'incorporar al nostre dossier el llenguatge literal. Una de les qüestions més interessants desvetllades per l'anàlisi pragmàtica és la construcció de sentit alternatiu amb enunciats literals. *On són les sabates?* és una ordre per afanyar-se per al xiquet que ha d'eixir cap al col·legi, una censura davant un dibuix mal fet, i una instrucció còmica en una sabateria. Si els segons sentits són els primers, és perfectament possible construir sentit figurat amb enunciats perfectament ordinaris. En principi, això és el que fan naturalment les tautologies, des de fa molts anys. *Jo només tinc dues mans* és una fórmula fixada, encara que no entri als nostres repertoris de refranys. La qüestió és si podem dur l'assumpte un pas més enllà i suggerir que les frases enunciatives simples poden ser preses en un altre sentit, sistemàticament. Això és el que produeixen contextos conversacionals com els que examinem ací.

*Buscar petroli*, en termes de rellevància conversacional, pot ser vist com una altra cosa, tant si forma part del nostre repertori com si no. Això obre també la porta a considerar canvis de sentit per a frases fetes o màximes conegudes, a examinar col·lisions entre metàfores (si altero inesperadament el sentit —o la forma— d'una frase feta convencional, em puc trobar amb el contrari del que volia dir), o a enfrontar-se amb equívocs curiosos (si prenc com a figurat el que és literal, o a la inversa). Vam apuntar una possible col·lisió de metàfores més amunt, a [15]. L'equívoc (i l'ambigüïtat) entre el literal i el metafòric és l'objecte de moltes reconsideracions temàtiques entre intercanvis, en els diàlegs que estudiem. Els canvis de sentit de frases conegudes són només suggerits per l'encadenament mateix d'enunciats, però l'aspecte que té un pes específic i que constitueix una novetat es-

tractural, per la seua recurrència sistemàtica, és la descontextualització d'enunciats literals.

Més amunt he assenyalat que em distanciava de la idea del simbolisme generalitzat. La manera com la literalitat és abordada a través dels intercanvis i de la formació de seqüències reforça la meua impressió. Crec que es pot dir que en pragmàtica no hi ha dos enunciats literals iguals. Considerem l'intercanvi següent:

[43] [*La copa del sol*; 1959: 124]

- 1 HOME SEGON: Marxaria de seguida d'aquest lloc, si hi veia una escala que baixa.
- 2 HOME PRIMER: Bah! Potser sí, potser no.
- 3 HOME SEGON: No m'agrada trobar la forquilla fora de lloc en asseure'm a taula.

La intervenció 3 en la terna de [43] sembla una digressió absoluta, perquè no hi ha cap tema abans ni després amb què puguem relacionar-la. Deixa de ser-ho obrint les possibilitats de la interpretació figurada. 3 conté un enunciat perfectament intel·ligible en qualsevol context, si li apliquem el sentit alternatiu corresponent. El nostre psicòleg atent descobrirà que no cal esforçar-se massa en la interpretació perquè la negació i el verb d'experiència que encapçalen l'enunciat (*no m'agrada*) ja encaminen el sentit: *si una cosa no m'agrada, no m'agrada*. Això fa de *la forquilla fora de lloc* un element decoratiu, de manera que potser caldria buscar també altres opcions. En qualsevol cas, ací tenim l'enunciat, a punt per ser interpretat en segona instància, més o menys en profunditat, o més o menys en la superfície.

L'intercanvi següent presenta altres coses:

[44] [*Collar de cranis*, 1962: 332]

- 1 DEPENDENTA: ¿Ja sap el gran paper que han tingut les grutes i les cavernes?
- 2 MARIT: Jo em complac amb els números imparells.
- 3 MULLER: Acaba ja amb la flauta.
- 4 DEPENDENTA: Els encantaments poden fer baixar del cel la lluna.

1 i 4 són intervencions vagament relacionades amb el món primitiu, un dels temes de conversa (de la dependenta) de la seqüència i de fet un tema recurrent de l'obra. Ara: 2 pot ser vista com una resposta indirecta a 1 (la interrogació versa sobre un parell de mots) o, alternativament, com un cas de figuració, on puguem aplicar alguna estratègia deductiva (pel que sembla, bastant indirecta). En la mesura que es tracta d'un enunciat perfectament regular, la interpretació dependrà de la seua rellevància en l'intercanvi. 3, en canvi, apunta obertament cap a la figuració, fins i tot com a fórmula (en l'escena, la muller s'interposa tant com pot en la conversa entre la dependenta i el marit); però es tracta d'una reconstrucció formulària, perquè ni és estranya sintàcticament ni pertany (exactament) al patrimoni de frases fetes. És el cas típic de construcció conversacional, que ací a més a més contrasta amb la intervenció anterior, aparentment ambigua. Molt bé: resulta que 4 pren (lateralment) l'enunciat de 3 com a literal, i l'incorpora al tema de conversa mantingut per la dependenta, desenvolupant informació nova. Hem parlat en un altre apartat de la represa lateral d'intervencions anteriors. El que veiem ací és l'aprofitament temàtic de l'equívoc entre el literal i el metafòric. L'intercanvi de [44] resumeix molt bé les diferents estratègies que hem anat descrivint.

Crec que no es pot dir que no interessa el que diuen els personatges dels diàlegs de Brossa. Ens podem sentir més o menys a gust amb la saturació sintàctica i amb els efectes contextuais, però això és el producte de la mateixa recerca sobre el significat i sobre el significat a través de la conversació. Els personatges diuen molt sobre el que coneixen i més encara sobre el que poden segurament tan sols intuir. Sacrificar el fil narratiu (i no sempre) té com a contrapartida aquesta exploració ininterrompuda. I així estan les coses.

III. En aquesta darrera secció alguns temes que ja han aparegut empalmaran amb altres temes. Per començar, seria interessant per un moment recordar el Gombrich d'*Art and Illusion* (1960) desenvolupant les connexions entre l'art modern i l'art primitiu. L'historiador pot estar especialment ben situat per assenyalar les operacions de les avantguardes per despullar les tècniques i recórrer a les impressions

originals —i descobrir aleshores com s'interposen els mecanismes de filtratge i s'obtenen resultats diferents. Precipitar la coherència dels poemes en seqüències de diàlegs (i en escenes senceres) produeix un resultat d'aquesta mena. El concepte de *poesia* que recorre aquestes operacions no sembla pas un concepte especialment modern. Me l'imagino més lligat a l'art primitiu, desconnectat de les adherències del seu segle, relacionat amb la creació a partir de la diversitat d'elements, a partir de les diverses mirades. La pintura, l'escultura, la *performance*, mirades així, són part d'aquesta *poesia*, que considera, com volia G. B. Vico (1744), l'origen mateix de les formes creatives. És obvi que en aquest origen no hi ha fronteres definides, ni tan sols usos. El quadre és la mirada del quadre. La paraula és el que ella mateixa pot fer i dir. Les converses del teatre de Brossa són *objets trouvés*. Si impugnen alguna cosa, són els esquemes racionalistes sobre la conversa ordinària desenvolupats durant la darrera meitat del segle vint, a gran escala, i amb alguna tenacitat filosòfica: el funcionalisme estricte i la pressió de la lògica. Seguint-los, creuríem que hi ha una cosa per dir en cada moment i que el significat és una qüestió d'empaquetar i desempaquetar. Explorar les formes de diàleg possibles és explorar la construcció del coneixement compartit, i ací, com solia recordar Chesterton, l'objectiu no pot ser l'eficàcia. És el moment en què la paraula abandona les rutines i les necessitats immediates. Si això és important en la conversa ordinària, és igualment pertinent davant els exercicis creatius amb què Joan Brossa munta els diàlegs de la seua *poesia escènica*.

Podríem portar l'experiència d'aquests diàlegs més enllà de l'anàlisi i considerar almenys dos temes que se'n desprenen: els efectes contextuais i les conseqüències de l'antinarrativa. Les conseqüències de l'exclusió de la narrativitat pivoten sobre la noció d'argument. Els dos sentits diferents en què el mot és pres en literatura i en lògica són il·luminadors ací. En literatura l'argument és el fil a través del qual es narra i s'entén una història. En lògica, l'encadenament de proposicions que duen a una conclusió o a la refutació d'una conclusió en un diàleg. En l'antiga discussió sobre el diàleg i la diegesi, sobre la interacció i la narració, la definició d'un argument és l'element comú i alhora separa els dos nivells. Qualsevol diàleg progressa a través d'un

argument i al mateix temps desenvolupa una història. Alternativament, qualsevol història inclou alguna forma de diàleg i d'intercanvi.

La manera com Brossa suspèn els dos sentits paral·lels de l'argument és interessant. Per un costat, les interaccions —les escenes— no s'inclouen (sempre) en una història canònica. Expliquen coses diferents, executen tant com poden la seua disparitat. Per un altre, els mateixos diàlegs renuncien a ordenar-se segons el fil lògic, multipliquen les associacions i els temes. Fins i tot les discussions més organitzades se sostreuen a la pressió de l'argumentació explícita, a la necessitat de conclusions, o a la refutació lògica. Són discussions on els mateixos recursos són exposats a la crítica. Tot això col·labora a l'elaboració d'una antinarrativa molt paradoxal en el discurs. Un dels resultats, em sembla a mi, és la separació pròpiament dita entre diàleg i diegesi, que mostraria fins a quin punt Brossa està interessat en l'origen d'aquestes formes. El diàleg, com hem vist, explora les seues formes estrictes, prescindint de la pressió del guió. Alternativament, la narració es desplega en la seua forma antiga, relativament desvinculada de la interacció. Els personatges del teatre de Brossa es llancen a narrar mites (clàssics), històries de deesses, una pel·lícula, enmig del diàleg ordinari. La participació de l'altre és limitada; al mateix temps, la història (com devia ser) no apareix suspesa sobre una pàgina blanca, sinó insertada dins una conversació. Podem examinar el mite com a mite, en la mesura que és objecte de preguntes i de l'interès de l'oient, i escoltar-lo en la seua intensitat. Aquest és l'únic moment en què la noció d'argument cobra algun sentit: però es tracta sempre d'una història narrada per algú, no pas construïda a través de la interacció. D'altra banda, si l'espectador està interessat en les accions com a tals, o en monòlegs autònoms, no precisament narratius, pot acudir a altres formes teatrals: una altra vegada la depuració dels materials (*cf.* VALLVERDÚ, 1996: 90-93).

Això ens duu a la segona de les qüestions que volíem examinar: els efectes contextuals. Hi ha una sèrie d'obres que no he analitzat ací que treballen fonamentalment sobre rutines col·loquials i que fan progressar lentament l'acció. Aquesta mena de «naturalisme» conversacional contrasta una mica amb els exercicis de disparitat que hem vist més amunt. El que voldria assenyalar ara és l'efecte crític dels contextos en cada cas. Si agafem un fragment de conversa «natural» i el suspenem

de la seua matriu d'interacció, si «tallem» un fragment i el presentem com a tal, el resultat és la suspensió de l'argument i la perplexitat. Si tota l'obra treballa sobre aquestes rutines sense que l'argument cobri autonomia el resultat és el mateix. Aquests fragments «naturals», com els enunciats literals que vèiem més amunt, fora del seu context, s'obren a la figuració, a la interpretació metafòrica. Són fragments de conversa (*objets trouvés*) que poden ser presos per una altra cosa. L'operació precisa de descontextualització explica que puguin continuar representant converses ordinàries i alhora sigui intrigant la seua finalitat i la seua relació amb la resta de seqüències.

Aquesta és només una part del que podem anomenar prou precisament efectes contextuais. L'altra part és més interessant encara. L'operació inversa consisteix, lògicament, a incloure la disparitat en un rerefons interpretatiu. Ací les frases més atractives són tornades a la normalitat en les intervencions següents o en rèpliques encara més creatives. Incloure en una estructura seqüencial frases com *Tu què prefereixes: un moro penjat o una coca calenta?* (PERMANYER, 1999:11) és prov(oc)ar la matriu del sentit. De la mateixa manera que les metàfores són produïdes per processos d'enunciació, les frases aparentment disjunts s'integren en la mateixa estructura conversacional recuperant un rerefons per ser interpretades. Ací els efectes contextuais actuen en positiu, produeixen sentit a partir de les rèpliques i les associacions laterals. Com he dit més amunt, la contextualització i la descontextualització se succeeixen, de manera que, quan aprenem una de les tècniques, hem d'estar atents a l'aparició de l'altra.

A mi em sembla que no hi ha *fora*. Tot el que diem és en algun lloc. Polanyi (1975) insistia en la presència persistent del sentit (com a tret típicament humà) en relació a la percepció i a la metàfora. Insistia precisament amb l'exemple dels lingüistes, *Colorless green ideas sleep furiously*, segurament el vers més famós sense poema que l'acompanyi. La qüestió és que les frases es resisteixen a aparèixer soles. No sé si Brossa té enunciats tan compactes, però la idea d'incloure enunciats així en companyia d'altres és la que m'interessa comentar. La frase de les idees verdes incolores acompanyada d'un abans i un després situa la conversació com a productora de sentit. Això seria veritat sobre qualsevol frase aïllada, però ací la nostra perplexitat és més patent.

Independentment del fet que les metàfores necessitin (o no, segons els casos) un temps especial per ser interpretades, segur que ens les hem d'haver amb rèpliques, comentaris o preguntes (sobre el desconcert relatiu). Dins d'una seqüència conversacional, en la mesura que nosaltres participem, les frases són objecte de reinterpretació i origen de la nostra curiositat. Esbrinar si es tracta de llenguatge figurat o no és part de la tasca dels participants. Proporcionar la rèplica o el comentari és la base de la continuïtat, del manteniment de la conversa com a fet crucial —segurament més enllà i tot del lloc material en què aquesta ocorre.

La pregunta que segueix a tot això és si podríem dir de qualsevol fragment de diàleg que es tracta d'una conversa. La resposta no és fàcil. En primer lloc caldria abandonar l'esquema realista que pressuposa l'autonomia de les dades. Per saber si aquest o aquell fragment conversacional compleix el que entenem que és una conversa (i no una altra cosa) hauríem d'estar atents al model que produeix. Les converses dels metges amb els malalts abans d'una operació difícil poden abordar alguns temes d'una manera que cap dels dos no faria fora d'aquelles circumstàncies. L'estructura dels intercanvis, les metàfores, seran peculiars a aquella situació crítica. Crec que més aviat hem de parlar de models contextuals que produeixen les seues pròpies regles. Tenim una noció formal de pertinència (SPERBER & WILSON, 1986), elaborada amb la intenció que sigui independent de les situacions, que expliqui com funciona la comprensió justament *en general*. Aquesta noció no és incompatible amb la idea que en alguns casos la pertinència és immediata i rutinària, i en altres es dilata, es difereix, com si el sentit hagués de ser copsat hores o dies després. Aquesta comprensió *en general* treballa sempre dins d'algun esdeveniment, d'alguna història en curs. Podem acostar-nos també a les històries en curs i veure com produeixen el seu ordre particular. Els diàlegs de Brossa, amb els seus exercicis inversos i ràpids de contextualització i descontextualització, desenvolupen especialment la pertinència, li exigeixen que s'adapti a situacions canviants. Els diàlegs entre xiquets de quatre anys (per esmentar un altre exemple) encara l'estan explorant. La dilatació del sentit representa la situació adulta. La pertinència d'Sperber & Wilson és explicativa també (i no pas únicament) en contextos en què les rèpliques possibles continuen molt de temps després d'haver aca-



bat de parlar. Que es tracti d'una noció formal és el que permet acarar-la al flux irregular dels esdeveniments.

Sense els diàlegs de Brossa, aquestes operacions alternatives de contextualització i descontextualització no existirien. És important saber que assistim a la creació de noves formes de diàleg, com va ser important la transcripció de converses ordinàries per conèixer les regles subjacents, que és el que va impressionar més els primers investigadors. En qualsevol cas, l'analista ha d'estar atent al material que se li presenta. Prendre nota d'aquesta mena d'operacions perquè deixen constància d'usos nous és part de la feina. Crec que tot això reclama una mena d'història dels usos conversacionals —una història en el sentit estricte, que contempli els aspectes evolutius, les imitacions, les novetats o els temes recurrents. La constitució de *parelles de diàleg* és una de les qüestions que pot ser abordada en aquests termes. Des de ben antic, el diàleg (com a gènere, escrit i oral) ha constituït parelles contextuais típiques, que avui són sovint explorades en termes de *contextos d'interacció*, des dels treballs d'E. Goffman. Un detall interessant és que les parelles de diàleg de Brossa no s'anuncien amb noms propis, sinó genèrics (*home 1, dona 2*, com hem vist). Les seues *velles* són candidates ideals a formar part d'aquesta història dels usos conversacionals que apunto. Ací les parelles de diàleg no ho serien per l'especificitat dels personatges (que no es busca), sinó precisament per la manera com xerren. Que dos (o més) personatges puguin caracteritzar-se per la manera com mantenen i animen la conversació és un aspecte que mereix la pena ser tingut en compte. Crec que podem parlar ací de constitució de parelles de diàleg, en els mateixos termes en què ho fariem en models escrits clàssics com el mestre i el deixeble o l'il·lustrat i la senyoreta, o en models ordinaris contemporanis com els que he esmentat del metge i el pacient o els xiquets. Si tot això demana una recerca comparativa que inclogui dades interessants procedents de l'etnografia, o de la psiquiatria, no haurem desconnectat el teatre de la resta de coses. Les tradicions respectuoses amb l'oralitat han comptat des d'antic amb excel·lents dramaturgs i els han tingut en consideració en els repertoris de la mena de coses que calia aprendre.

## BIBLIOGRAFIA

- M. BAKHTIN (1986): *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, University of Texas.
- R. A. BEAUGRANDE & W. U. DRESSLER (1997): *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel.
- E. BENTLEY (1964): *The Life of the Drama*, Nova York, Atheneum.
- M.C. BOBES (1992): *El diàlogo*, Madrid, Gredos.
- G. BORDONS (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62.
- J. BROSSA (1973): *Poesia escènica*, I (1945-1954), Barcelona, Edicions 62.  
 — (1975): *Poesia escènica*, II (1955-1958), Barcelona, Edicions 62.  
 — (1978): *Poesia escènica*, III (1958-1962), Barcelona, Edicions 62.  
 — (1980): *Poesia escènica*, IV (1962-1964), Barcelona, Edicions 62.  
 — (1983): *Poesia escènica*, V (1964-1965), Barcelona, Edicions 62.  
 — (1983): *Poesia escènica*, VI (1966-1978), Barcelona, Edicions 62.
- D. BURTON (1980): *Dialogue and Discourse*, Londres, Routledge.
- J. COCA (1992): *Joan Brossa. Oblidar i caminar*, Barcelona, La Magrana. *Estudios Escénicos*, «Cuadernos del Instituto del Teatro», núm. 16 (desembre 1972), Barcelona.
- X. FÀBREGAS (1973): *Brossa en terra de meravelles*, dins *Poesia escènica*, I, ps. 5-58.  
 — (1984a): *El teatre d'avantguarda*, dins *Història de la literatura catalana*, vol. 3, Barcelona, Edicions 62/ Edicions Orbis, ps. 237-248.  
 — (1984b): *Joan Brossa, Manuel de Pedroló i Jaume Serra i Fontelles*, Teatre, dins *Història de la literatura catalana. Obres seleccionades*, Barcelona, Edicions 62/ Edicions Orbis, ps. 161-162.
- E. GOFFMAN (1974): *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*, Nova York, Harper and Row.
- E. GOMBRICH (1960): *Art and Illusion*, Londres, Phaidon.
- V. GUILLÉN (1994): *El diàlogo dramàtic i la representació escènica. Aproximació pragmàtica al estado de los procesos de interacción verbal y no verbal*, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- E. C. JACQUART (1974): *Le théâtre de la dérision*, París, Gallimard.
- A.K. KENNEDY (1983): *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge, Cambridge University Press.
- C. KERBRAT-ORECCHIONI (1984): *Pour une approche pragmatique au dialogue théâtral*, «Pratiques», núm. 41.  
 — (1985): *Le dialogue théâtral*, dins *Mélanges offerts à P. Larthomas*, París, 1985.  
 — (1995): *Les interactions verbales*, 3 vols., París, Armand Colin.

- R.T. LAKOFF (1993): *Lewis Carroll: subversive pragmaticist*, dins «Pragmatics», vol. 3, núm. 4, ps. 367-385.
- J. MALÉ (1997): *Algunes consideracions sobre el llenguatge d'Or i sal, de Joan Brossa*, dins «Els Marges», núm. 59, ps. 111-118.
- E. OCHS (1997): *Narrative*, dins *Discourse as Structure and Process*, Londres, Sage, ps. 185-207.
- A. ORTONY (ed.) (1997): *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- «(PAUSA.)», «Revista de la Sala Beckett», núm. 12 (juny 1992), Barcelona.
- M. PÉREZ SALDANYA et alii (1998): *Diccionari de lingüística*, Oliva, Colomar Editors.
- LL. PERMANYER (1999): *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana.
- M. POLANYI (1975): *Meaning*, Chicago, University of Chicago Press.
- R. X. ROSSELLÓ (1997): *Anàlisi de l'obra dramàtica de Manuel de Pedrolo*, Tàrraga, Ajuntament de Tàrraga.
- J.P. RYNGAERT (1991): *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.
- S. SONTAG (1964): *Against Interpretation*, dins *Against Interpretation and Other essays*, Nova York, Octagon, 1982.
- D. SPERBER & D. WILSON (1986): *Relevance*, Oxford, Blackwell.
- D. TANNEN (1989): *Talking voices. Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (ed.) (1993): *Framing in Discourse*, Oxford, Oxford University Press.
- M. VALLVERDÚ (1996): *Del strip-tease al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Brossa*, «Els Marges», núm. 55, ps. 88-96.
- A. VIANA (1997): *Història natural de la conversació*, dins *Raons relatives*, Lleida, Universitat de Lleida, ps. 19-79.
- G. B. VICO (1744): *Principi di Scienza Nuova*, dins *Opere*, 1, A. Battistini (ed.), Milà, Mondadori, ps. 415-971.
- R. VIRTANEN (1977): *Conversations on Dialogue*, University of Nebraska at Lincoln.