
LLUÍS MESEGUER

CONVIVÈNCIA DE CODIS AL TEATRE DE JOAN BROSSA

Entre els autors del teatre català, solen predominar els literats que escriuen textos dramàtics, mentre que alguns dramaturgs fonamentals (Frederic Soler, Àngel Guimerà, Adrià Gual) han practicat també altres codis expressius del camp de l'espectacle. Potser entre els uns i els altres es troben alguns pocs autors que tenen el teatre com un conjunt de codis, però a partir de l'escriptura dramàtica. D'aquest darrer grup es pot dir que la base logocèntrica de les seves creacions conviu amb unes perspectives o possibilitats de muntatge i de representació vinculades al problema de la convivència de codis. D'altra banda, són autors que solen revelar una concepció àmplia o específica de la noció mateixa d'espectacle i una porositat als gèneres populars o no convencionals en què la iconicitat és un factor important. Aquest és el cas del poeta Joan Brossa (tal com s'ha revelat en les ponències i les comunicacions del Simposi Internacional (abril 2001), amb un posterior debat virtual *on line*, a través de la Universitat Oberta de Catalunya i la revista electrònica *Journal of Catalan Studies*).

Diversos estudiosos de l'obra de Brossa (Sacristán (1970), Gimferrer (1972, 1973), Terry (1991), Bordons (1988, 1995, 1996), Coca (1992), Vallès (1996) Permanyer (1999)...) havien coincidit a assenyalar camps constants en la complexa evolució del seu llenguatge poètic: el neosurrealisme, la quotidianitat i el compromís, el realisme experiencial, l'autenticitat, la conceptualització i la intensitat, la diversitat, la transformació... I sense deslligar-se d'aquests elements permanents, pel que fa al llenguatge

dramàtic, els coneixedors creatius o crítics (Arnau Puig dins DD. AA. 1972: 38-48, Fàbregas 1973: 5-58) hi havien destacat l'escepticisme, la cerimònia, els gèneres tradicionals, la xarada, la nosa de l'argument, el compromís, la mitologia, el surrealisme crític i els límits formals del teatre. I, tenint en compte els plantejaments de la teoria de l'enunciació, Amadeu Viana (2000) ha analitzat recentment de manera fecunda la condició no "anòmala" del diàleg brossià.

Tanmateix, aquestes anàlisis –llevat, sobretot, de Fàbregas (1973)– no analitzen el llenguatge verbal dels textos dramàtics de Brossa tenint en compte la condició multicodal de l'enunciació teatral. Dit altrament: s'hi analitza el llenguatge verbal com a missatge autosuficient, deixant els codis visuals de la representació com a context o com a indicadors pragmàtics del significat del text; és a dir, es considera text definitiu l'escrit, sense considerar la representació com un dels seus estatus necessaris.

Aquest plantejament sol ser generalitzat en les anàlisis de textos dramàtics –llegits sovint com a textos narratius, i a tot estirar, "imaginant" parcialment una possible representació–, malgrat la posició que ocupen els altres codis espectaculars en la dramaturgia i les pràctiques escèniques contemporànies. La seva debilitat s'evidencia a propòsit de creacions verbals i visuals com les de Brossa. Amb tal perspectiva, no solament se susciten dificultats de comprensió global de les propostes escèniques de l'autor, sinó que tampoc no es superen problemes com les dificultats de "representació" dels seus textos o l'estirp imaginativa i inconcreta de l'escriptura, considerada sovint com atemptatòria contra la versemblança i la narrativitat dramàtiques; o, per precisar, la versemblança i la narrativitat mimètiques o naturalistes (quant a les representacions de peces de *Poesia escènica*, veg. Planas 1993 i 1993a)).

Tanmateix, aquests aspectes bàsics es matisen i s'integren en la posició de l'autor, que cal interpretar en termes no solament pragmàtics, sinó ideològics i historiogràfics. Així, el seu coneixement del teatre de l'absurd, i d'autors com Dalí, Adamov, Genet o Brecht; però sobretot, la confessada admiració per Meierhold, i per la tradició teatral catalana (Pitarra, Iglésias, Guimerà; veg. Coca 1992), l'ubiquen dins un ventall de propostes dramaturgiques catalanes fonamentals del període de la postguerra (que inclou també les noves aportacions de l'existencialisme), coincidents en l'intent de superació del problema de la versemblança dramàtica.

L'espectacularitat de l'escriptura de Brossa apareix a *El saltamartí*, però és una activitat paral·lela a la poesia ja des del 1954 i constitueix, segons l'autor (Coca 1992: 98-99), una evolució del tercer dels tres "canals diferents i paral·lels" per a la seva poesia: "tradicional", "essencial" i "visual". Manifestada també al cinema, a les cortinetes de transició per a televisió, a les instal·lacions, a la fotografia, a l'ús dels colors (veg. Fàbregas 1973: 13), aquesta és l'autèntica "quarta dimensió" de l'escriptura de Brossa (Coca 1992: 33 i ss., i 50). Dit altrament: l'anàlisi del teatre brossià s'ha de practicar amb un model discursiu intregrador de la relació entre verbalitat i iconicitat dramàtica.

Al costat d'aquesta posició històrica dins l'escriptura teatral, cal tenir en compte la relació de Brossa amb el surrealisme (Foix), la plàstica (Miró, Joan Prats, Tàpies, Cuixart), els autors de poesia visual (Guillem Viladot, Albert Ràfols Casamada), la música (Mestres Quadreny, Carles Santos (veg. Permanyer 1999: 114-115, Coca 1992: 89) o el cinema (Carles Santos, Pere Portabella). En tots aquests àmbits, es combina un treball basat en materials fixats en la cultura amb la col·laboració de llenguatge verbal i llenguatge visual. En aquest sentit, l'activitat dramàtica de Brossa és complexa, tant si s'entén l'enunciació teatral com a llenguatge específic o com a síntesi o summa de codis.

El text brossià resulta resistent a la seva plasmació escenogràfica; és a dir, es reserva una part molt important del sentit de l'obra. Pel que fa a les dificultats i l'apassionant repte dels muntatges sobre el teatre de Brossa, abans dels temps recents –en què n'han sovintejat, però no n'han segregat una crítica amb perspectiva–, basten els testimonis de Brossa (Coca 1992: 8-12, i 120-121, Permanyer 1999: 159-160); i del dramaturg Frederic Roda (DD. AA. 1972: 58-63) sobre el muntatge d'*Or i sal* l'any 1961.

Tanmateix, les dificultats de representació no provenen del text en tant que text sinó de la complexitat del tractament de la relació entre codi verbal i codis visuals (que traeix, segons convenció tradicional, les relacions entre text i representació i, més en general, entre literatura i espectacle). En aquest sentit, cal distingir, dins el corpus brossià, dues possibilitats: obres amb llenguatge verbal i obres sense text verbal (més ben dit, construïdes només amb “text secundari”). El text primari i el secundari –en el fons, l'escriptura i la representació– no presenten en el teatre de Brossa fronteres estilístiques notables, mentre que part dels textos primaris contenen una explícita voluntat metateatral o paròdica, i fins i tot les obres i actes sense text revelen una dependència d'algun text implícit o bé una escriptura imaginativa: per a una “representació imaginada”.

Totes dues opcions –sense text primari o amb text primari– tenen conseqüències sobre dos àmbits essencials de la representació:

- (a) les relacions entre verbalitat i iconicitat en seqüències concretes;
- (b) els mecanismes de construcció de situacions i de personatges a través d'aquestes relacions.

A. LES RELACIONS ENTRE CODIS

La visualitat dels textos brossians revela una notable capacitat de creació del que es poden considerar fraseologemes o metàfores visuals o situacionals. Així, en l'excel·lent *Sord-mut. Peça en un acte* (1973-1983, vol. I: 127):

y

ACTE ÚNIC

Sala blanquinosa. Pausa.

TELÓ

La multiplicitat visual d'un text tan breu és enorme, malgrat que només es pot muntar com una mena de didascàlia referent a una il·luminació tènue i un fosc posterior. En canvi, les possibilitats de derivació del text secundari són molt àmplies:

- El personatge "Sordmut" és definit *a posteriori* per un enigmàtic espai blanquinós: la vista hi substitueix l'oïda i la parla, és a dir, els dos sentits vinculats al llenguatge verbal.

- La repetició de la brevetat de l'obra (al títol i al text) és demostrada per la unicitat del color i el fosc.

- El color representa el tema, i a continuació, el temps elidit ho és per l'absència de color, aparentment l'única possibilitat de "pausa".

- El teló es carrega d'una connotació vinculada a la sordesa i la mudesa, és a dir, al tall en la comunicació.

Aquesta voluntat de síntesi, d'intensitat, d'evidència, es basa no solament en la idea de poesia de l'autor, sinó en l'aprofitament de tals característiques en els codis visuals. D'altra banda, cal tenir en compte que alguns gèneres de la *Poesia escènica* de l'autor, com l'*strip-tease* o els ballets, prioritzen per definició els procediments de visualització, i situen el text en una posició coadjuvant o dilatòria del missatge. Si ja en general es pot destacar la capacitat dels textos de Brossa per a l'essencialitat, i per a processos de relació com la transgressió, l'oposició o la paràfrasi (veg. Vallverdú 1996: 88-96), la visió els construeix de manera convincent.

Ja a les *Accions musicals*, escrites majoritàriament entre 1962 i 1968, Brossa havia assajat correspondències entre so i visualitat, entre espectacle-concert i espectacle-teatre. Ara bé, la utilització del codi sonor –no el llenguatge verbal ni la música per separat– sol delegar també en la representació la decisió sobre la corporeïtat i el sentit del so. Així, en la següent seqüència de *Les plomes encolades*:

Home III: Fa.

Home IV: Ut.

Home III: La nit precedeix la nit.

Home IV: T'he pres el cap.

Home III: T'he pres el cap.

Home IV: Sí.

Home III: Ut."

La complexitat del fragment –l’obra va ser representada, sota la direcció de Josep Centelles, a la casa de J. Morera a Matadepera– és notable, i no resolta per cap didascàlia. D’una banda, hi ha l’ús de la repetició dins de frase (“nit...nit”) i entre dos personatges (rèpliques quarta i cinquena). Sobretot, però, les notes musicals –“ut” equival, com és sabut, a “do”–, poden ser dites o bé “entonades”: i s’hi descobreix, en les dues rèpliques finals, un detall inexistent per a una oïda verbal: el text “acaba”, és a dir, finalitza amb nota tònica, si el monosíl·lab “sí”, a més d’afirmatiu, és entonat com a nota musical, i, és clar, s’entona l’“ut” conclusiu. Més encara: les dues notes les emeten dos personatges amb possessió diferent a quatre rèpliques abans. És a dir: sobre un fons d’ús de la repetició, s’erigeix una expressivitat definitiva del so: tot això transcendeix el codi verbal per fer-lo esdevenir obra.

El maneig de la relació text-representació presenta dos èmfasis extrems: l’acció sense mots i la multiplicitat de jocs verbals en una acció simplificada.

El camí, subtitulada com a “tragicomèdia en tres actes i dos quadres”, es basa en un primer acte (1973-1983, vol. I: 317-320), subtítulat “pantomima”, amb un text secundari, una seqüència referida que incorpora el llenguatge verbal “traduït” a la gestualitat i a l’escenografia. Heus-ne ací el final, l’“escena V” (amb alguna simplificació tipogràfica):

Les mateixes; el Comte i la Noia, de bracet, entren per l’esquerra. Ella és sensual i morena, d’uns vint anys; va extremada.

El comte resta petrificat davant l’espectacle; les senyores li mostren els diners i amb llurs accions mímiques li tiren en cara el seu egoisme. A més, la senyora primera reconeix en el dit de la noia el seu anell i intenta d’arrabassar-l’hi. El comte embogeix de ràbia i esclata. Tumul. La noia se’n desempallega, llença l’anell i se’n va per la dreta, fons, despectivament, mentre cau el teló.

Tots els aspectes de la construcció de la seqüència es resolen amb aquesta mescla d’indicacions –vinculades a les tècniques d’acotació del cinema mut–, amb la sola exclusió del llenguatge verbal. A l’altre extrem, es trobaria el principi de la primera escena d’*El dia del profeta* (1973-1983, III: 289-290), analitzada per mi mateix en un altre lloc (2000: 373-388): un conjunt de repeticions i comentaris, adobades amb unitats fraseològiques, i consistent en una ingeniosa disseminació d’un marc eminentment visual: la foscor. L’escena és una conversa de tres lampistes. El text inclou l’acotació inicial: “Foscor completa”. Després, cada cop que s’encendrà de cop la llum, serà comentada pels tres lampistes, cadascun amb una blasfèmia pròpia. I l’escreix verbal consistirà a comentar i multiplicar els elements significatius de la foscor i l’“absència de foscor”, és a dir, la representació.

L'exemplari de procediments irònics o metafòrics basats en la relació entre el joc verbal i els codis dramàtics seria amplíssima. Només a tall de mostra, se'n poden considerar els següents:

- Els jocs tipogràfics i manipulacions de signes i codis: lletres i majúscules (1973-1983, I: 420-422), els números (1973-1983, I: 155-157 (el número tres), 161-162 (l'un, el quatre, el dotze, el tretze)), el llenguatge musical (1973-1983, I: 145-146)...

- L'ús paròdic de llengües i de registres: el llatí com a factor ritual (1973, II: 205-206), l'anglès i el castellà com a elements irònics: els militars parlant una llengua pròpia en *El torrer* (1973-1983, I: 416-419); els guàrdies civils parlant anglès, i Son Excel·lència i Son Eminència en castellà, en *El dia del profeta* (1973-1983, III: 204-209); per l'anglès, veg. també una conversa telefònica amb interlocutor absent, 1973-1983, II: 176-177)...

Tot amb tot, els factors decisius del teatre de Brossa són els trets lingüístics i pragmàtics del diàleg. Tal com va assenyalar Fàbregas (1973: 51-52), la seva riquesa contrasta amb la manca de construcció teatral, l'estatisme de l'acció i la simplicitat dels elements. Jordi Malé (1997: 111-118, arran d'*Or i sal*) ha comentat la importància dels usos verbals inhabituals, els "diàleg de sords", el predomini de les estructures damunt el sentit, el qüestionament de la comunicació dialogal i els canvis de registre.

L'anàlisi d'Amadeu Viana (2000) hi destaca la suspensió de l'argument: les interaccions i escenes no s'inclouen en una història canònica, i el diàlegs renuncien a ordenar-se segons el fil lògic, i multipliquen les associacions i els temes. Així, a través de monòlegs autònoms i de rutines col·loquials obertes a la figuració i la disparitat, el text crea noves formes de diàleg, amb efectes contextuais positius i produint models propis diferents de la conversa habitual. Viana remarca encertadament que la noció de pertinença (rellevància) de Sperber-Wilson està pensada per a la comprensió "en general" i tendeix a invalidar-se davant contextos "anòmals"; crec que caldria afegir-hi encara la pressió arxitektural: la del teatre com a conjunt de codis, i elements més concrets com ara la diversitat de marcs temàtics en què es basa l'anomenat "teatre de l'absurd".

Hi ha una abundant i rigorosa tradició d'aplicació dels principis de la conversa al diàleg dramàtic (Burton 1980, Kennedy 1983, Kerbrat-Orecchioni 1984 i 1995, Tannen 1989, Bobes 1992). Tanmateix, segons Keir Elam (1980: 178-184), cal tenir en compte quatre aspectes que en limiten aplicació:

- L'ordre sintàctic (en el text dramàtic, sotmès al conjunt de l'obra)
- La intensitat informacional (en l'enunciació dramàtica no hi ha comunió fàtica)
- La puresa il·locutiva (sotmesa a la caracterització dels personatges)
- El control del torn de conversa (molt dependent del context; per exemple: la condició de protagonista en la interlocució).

De cadascun d'aquests quatre aspectes, n'hi ha mostres evidents en els textos brossians. I en tots quatre, hi intervenen els altres codis de la representació. Així, es pot comprovar en les enumeracions, repeticions lèxiques i manipulacions de l'ordre sintàctic (per exemple, 1973-1983, I: 141-142, IV: 51); els monòlegs desproporcionats (per exemple, en les diverses aparicions del personatge Batafra) i les contradiccions o contrastos entre el registre verbal emprat i les característiques del personatge a qui s'atribueixen (per exemple a l'inici del primer acte d'*El dia del profeta*).

B. ELS MECANISMES DE CONSTRUCCIÓ DE SITUACIONS I DE PERSONATGES

Els personatges de Brossa –no construïts o motivats per l'acció, fins i tot desproveïts de “tendència psicològica”– solen construir-se a través del llenguatge, i paradoxalment la finalitat del component verbal no és llur definició dramàtica. En aquest aspecte, els mateixos noms dels personatges constitueixen una demarcació semàntica de l'ús dels llenguatges dramàtics, tal com revela la següent tipologia:

- Noms genèrics numerats: Home 1, 2, 3 etc...
- Noms genèrics d'edat i de gènere (a l'ús del surrealisme, l'expressionisme, del teatre de l'absurd): Home, Dona, Jove, Vell, Vella (en aquests darrers casos, contaminats per la tradició rondallística oral)...
- Noms genèrics de base psicològica: Transeüent, vagabund, naufrag...
- Noms de joc mitogràfic: Berna, Capadòcia, Neptúnia...
- Noms de joc enigmàtic, simbòlic, ritual: Batafra, Arromoc...
- Noms procedents de la tradició teatral i literària: Arlequí, Colombina, Pierrot, Tristany, Isolda...
- Noms del camp del transformisme, el fregolisme o el circ: Barbut, clown...
- Noms d'oficis populars: Paleta, manobre, lampista, carreter, cambrera...
- Noms vinculats al món burgès o a l'economia: Empresari, agent d'assegurances, burgés, actiu...

Resulta difícil abstraure cada tipus de registres orals ben determinats; tanmateix, vanament s'hi buscaria correspondència versemblant entre personatge i registre verbal. Sobretot, la definició de cada personatge descansa damunt la visualitat de la representació, amb dues opcions: mimètica i no mimètica, és a dir, naturalista o simbolista. En la primera predomina l'adopció d'un estil verbal i visual de caire “patrimonial”; en la segona, l'estil s'usa amb contrast respecte a l'expectativa oberta pel nom o bé s'hi opta per la metaforització i el to sentenciosos o d'associació lliure seguint, per exemple, el model surrealista.

No es pot deixar de tenir en compte el fons satíric de sentenciositat crítica, que no exclou ni la teatralització de convencions (sobretot, si procedeixen de rituals fossilit-

zats). Així, el *Discurs per als Jocs Florals de Barcelona 1982* (apud Bordons 1995: 217-222), que comença així:

Autoritats, senyores i senyors:

D'entrada, la celebració dels Jocs Florals em sembla com entestar-se a continuar el Temple terriblement expiatori de la Sagrada Família; és obstinar-se a viatjar en diligència en plena era atòmica o anar de cacera amb un trabuc. Els Jocs Florals fan tuf de naftalina. Avui no crec pas que representin res, tret de l'enyor del passat o del record funerari d'unes determinades circumstàncies. (Fins i tot el mot "gai" té avui una connotació diferent).

En aquest fragment llegit en veu alta, de to satíric i discurs paròdic continuat al llarg de la resta del parlament, l'autor representa amb escenes imaginades l'anacronisme del propi acte: un anacronisme vinculat a la societat que el convoca i a l'imaginari popular o burgès. La condició oral i còmica no solament hi optimitza una jocunda al·literació ("els jocs florals fan tuf de naftalina") sinó que hi juga amb l'apart irònic sobre el mot "gai".

De vegades, les variacions dins un intercanvi, sobre una mena d'immobilitat o rutina de la visualitat de la seqüència, emmarquen diversos nivells d'enunciació, com, per exemple, l'automatització del tòpic del "raig de lluna", tan literari i tan visual, però evidentment vinculat a una peça musical, en aquesta seqüència (*Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon*, dins I: 131-132):

Home 3: La lluna
Home 1: La lluna promou
Home 2: La llum de la lluna
Home 3: Un raig de lluna
Home 2: Resplendor de lluna
Home 2: Partint de la lluna.

Aquest "raig de lluna", i la seua plasmació en la representació, resulta com com si fos la visualització d'un símbol, o com si l'exigís.

En general, la integració de cada unitat metafòrica o fraseològica al context visual de la situació és fonamental en aquests tipus de contrastos i nivells enunciatius. Se sol produir amb dos procediments: (a) la seqüència com a "representació visual" d'una unitat fraseològica, i (b) la unitat fraseològica com a "representació verbal" de la seqüència. Així, en *La xarxa* (I: 377) Tristany i Isolda (que en una altra versió del text no duen aquests noms literaris) remetent a una crisi de parella amb els següents intercanvis d'al·lusius:

ISOLDA: Quina necessitat furiosa d'aire sa!
TRISTANY: És qüestió de salvar-ho. Estic perdut. No sé què fer.
ISOLDA: M'accontento de ser una dona; l'última de les dones.
TRISTANY: El carro va pel pedregar.
ISOLDA: Sóc feliç per primera vegada.
TRISTANY: Oh infortuni! Aviat, també.

D

No cal insistir en la capacitat de contrast de la locució “anar el carro pel pedregar”, sobretot en la representació.

A l'extrem màxim de l'escala de complexitat, es pot trobar la col·laboració de diversos procediments alhora quan s'hi pot aïllar un context mínim d'interpretació, si no es tenen en compte els elements visuals. És a dir: el text va disseminant signes coincidents en la seva capacitat metafòrica o un to estilístic predisposat a acollir determinades unitats textuais; i en canvi, aquells signes o aquestes unitats no les trobem al text sinó, en tot cas, a la representació. Així, en *Or i sal* (III: 87-120), la multiplicitat de referències del text proposa una sèrie de reptes que, per al seu muntatge, resumí el seu director Frederic Roda (dins DD. AA. 1972: 58-63): en considerar-la una “peça simfònica” i haver-la de manejar d'acord amb una unitat “escènica”, abans del muntatge va consultar Brossa per si l'obra contenia alguna trampa; aquest li va respondre que no. A partir d'ací, la summa d'elements emfasitzats pel muntatge van ser els següents: elements “còmics”, “ideològics”, “d'imatge”, “populars” i “enumeratius o de prosa administrativa”. El resultat volia ser el d'una certa voluntat de diversió (per exemple, amb la muller dalt d'una llarga escala de pintor) tot servant l'ambigüitat general del text. Ara bé: al text coincideixen un to sentencios marcat per expressions de certesa (frases fetes utilitzades), i moments d'intensitat (marcada per l'allunyament de cada frase del context immediat i per l'autonomia de les intervencions). Sobretot, però, amb l'ús de símbols metonímics al·ludits pels personatges al tercer acte: el drac (= sant Jordi) i el fil (=Ariadna, Penèlope).

És aquest darrer element, possiblement, una “clau o trampa” d'aquelles que l'autor havia negat al director del muntatge. Així, en començar el tercer acte, hi ha aquests intercanvis:

Cortina blanca. La MULLER seu cosint. Pausa.

MARIT: (*Arriba molt eufòric*) Salut, Vicenta!

MULLER: Ets tu? Salut, Emeri.

MARIT: Ja està.

MULLER: Vejam, què? Quina cosa, si et plau? I doncs, què vols?

MARIT: Per fi ja estic en disposició. Em vols escoltar?

MULLER: On, on ets?

MARIT: Sé com **venceré el drac**.

MULLER: Com venceràs el drac?

MARIT: Acabaré d'informar-te.

D

Com es pot comprovar, els dos elements assenyalats amb negreta són l'un visual i l'altre verbal. Tanmateix, tenint en compte l'absència d'altres indicacions, la decisió sobre la funció del rerefons mitològic de Penèlope i de sant Jordi respectivament pertany únicament al muntatge, ja que l'autor els anomena Vicena i Emeri. I tal decisió

modifica del tot els elements textuais pròxims (per exemple, l'enigmàtica pregunta "On, on ets?") tant com el vestuari i, és clar, el moviment dels actors.

Aquest exemple, i els altres adduïts, reforcen la necessitat d'acabar l'anàlisi dels textos brossians tot tenint en compte els codis "no verbals" de l'espectacle teatral i la pressió contextual –dialectal, popular, històrica, arxitektual– damunt els procediments literaris. Lluny d'una estilística defectiva o irracional, la majoria dels procediments de la *Poesia escènica* de Brossa arrosseguen la consciència de la convivència de codis per a la construcció espectacular.

LLUÍS MESEGUER
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BOBES, María Carmen (1992): *El diálogo*, Madrid, Gredos.
— (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62.
BORDONS, Glòria (1995): *Estudi introductori*, dins BROSSA, Joan: *Poesia i prosa*, València, Tres i Quatre.
— (1996): Ressenya de Vallès (1996), *Els Marges* 57, pp. 117-120.
BROSSA, Joan (1970): *Poesia rasa*, Barcelona, Ariel.
— (1973-1983): *Poesia escènica*, 6 vols., Barcelona, Edicions 62.
— (1987): *Poemes públics*, Barcelona, Alta Fulla.
— (1998): *Alfabet desbaratat*, Barcelona, Empúries.
BURTON, Deirdre (1980): *Dialogue and discourse*, Londres, Routledge.
COCA, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic.
— (1992): *Joan Brossa, oblidar i caminar*, Barcelona, La Magrana.
CUADRADO, Sandra (2000): «Creativitat lèxica i avaluació lexicogràfica: contrastos entre el *Diccionari* de Pompeu Fabra i el lèxic de Joan Brossa», dins DD. AA., *La lingüística de Pompeu Fabra*, II, Alacant, IIFV-Universitat Rovira i Virgili, II, pp. 271-290.
DD. AA. (1972): *Estudios escénicos* 16, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 38-105.
DD. AA. (1991): *Brossa 1941-1991* (catàleg), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

- DD. AA. (1997): *Joan Brossa. Poesia visual* (catàleg), València, IVAM.
- DD. AA. (1998): *Intertextualitat i recepció*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ELAM, Keir (1980): *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen.
- FÀBREGAS, Xavier (1973): *Joan Brossa en terra de meravelles*, dins BROSSA, Joan: *Poesia escènica*, I, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-58.
- (1995): *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Edicions 62.
- GIMFERRER, Pere (1973): *Temes i procediments en la poesia de Joan Brossa*, dins CASTELLANOS, Jordi: *Guia de literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62.
- KENNEDY, A.K. (1983): *Dramatic dialogue. The duologue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984): «Pour une approche pragmatique au dialogue théâtral», *Pratiques* 41.
- (1995): *Les interacions verbales*, 3 vols., París, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (1990): *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, París, Bordas.
- MESEGUER, Lluís (2000): «Llenguatge dramàtic i fraseologia (A propòsit del teatre de Joan Brossa)», *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 373-388.
- MALÉ, Jordi (1997): «Algunes consideracions sobre el llenguatge d'Or i sal, de Joan Brossa», *Els Marges* 59, pp. 111-118.
- PAVIS, Patrice (1996): *L'analyse des spectacles*, París, Nathan.
- PERMANYER, Lluís (1999): *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana.
- PLANAS, Eduard (1993): *Postes en escena entorn de l'obra poètica de Joan Brossa (1947-1992)*, Tesina de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- (1993a): «Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i 1959», *Caplletra* 14, pp. 87-101.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- SACRISTÁN, Manuel (1970): *La pràctica de la poesia (Joan Brossa)*, dins BROSSA, Joan: *Poesia rasa*, Barcelona, Ariel.
- SANCHO, Pelegrí (1999): *Introducció a la fraseologia*, València, Universitat de València.
- TANNEN, Deborah (1989): *Talking voices. Repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TERRY, Arthur (1991): *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona, Edicions 62.
- VALLÈS, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona, Altafulla.

- VALLVERDÚ, Marta (1996): «Del *strip-tease* al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa», *Els Marges* 55, pp. 88-96.
- VERNET, Roser (1999): «Aproximació a un estudi de les unitats lingüístiques estereotipades a *Primera història d'Esther*», *Llengua & Literatura* 10, pp. 197-242.
- VIANA, Amadeu (2000): «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura* 11.