

Sandra Cuadrado i Camps (Barcelona / Tarragona)

**Estudi lèxic de la *Poesia Escènica* de Joan Brossa.
Anàlisi de les concordances**

1 Introducció

En el discurs brossià res no succeeix per atzar; que el tractament del discurs que ofereix Brossa en el seu teatre sigui innovador no vol dir que sigui opac, sinó que simplement es regeix per uns paràmetres diferents dels que regeixen el teatre tradicional. La dificultat del teatre brossià, com ja s'ha apuntat en altres ocasions, no rau en el llenguatge, sinó en el joc lingüístic que ens ofereix, en la combinació inusual dels sintagmes i en la seva forta empremta simbòlica. El lector ha de saber entendre el joc i jugar amb l'itinerari simbòlic que el poeta li ofereix a través de l'organització dels mots. Així, el primer tema de la poesia de Brossa és la paraula mateixa (Gimferrer, 1972: 76). Sovint el propòsit de Brossa no és fer literatura en el sentit de reproduir un món sinó que el que fa és crear un món que es materialitza a través de la paraula. Com indica Arthur Terry (1977: 20), de tots els poetes contemporanis, Brossa és el que s'ha dedicat més agudament a la investigació dels experiments lingüístics de la poesia.

El poeta sempre ha cercat l'essència en el discurs i, per això, la seva poètica es desempallega lingüísticament de tots aquells elements que considera innecessaris per arribar al sentit real dels mots. Segons Arthur Terry (1977: 11), una de les herències que Brossa pren dels surrealistes és el problema de la inadequació de la dicotomia entre forma i contingut. Per al poeta la relació que s'estableix entre un nom i el seu referent és totalment arbitrària. Tant el moviment surrealista com la tradició zen insisteixen en la necessitat d'anar més enllà dels límits de la raó, i, per això, qüestionen la mateixa natura dels objectes. Aquest fet queda reflectit en la concepció del teatre brossià i sobretot en la recerca constant de les possibilitats de la llengua.

És per aquest motiu que, en aquest treball,¹ he decidit de presentar un esbós de l'estudi lèxic de Joan Brossa que estic duent a terme amb l'objec-

¹ Aquest treball s'integra en un projecte més ampli que presentaré com a tesi doctoral i que té com a objectiu l'anàlisi lèxica del corpus escènic de Joan Brossa.

tiu d'aprofundir, concretament, en les imatges plàstiques que descriu el poeta en el seu discurs escènic. De l'anàlisi d'aquestes imatges, es podrà observar com en la creació literària –és a dir, des d'un registre lingüístic– Brossa sovint resol la distància entre les paraules i els seus significats, objecte bàsic de la seva recerca, mitjançant uns paràmetres plàstics, recursos que, a primer cop d'ull, podrien semblar més propis d'un registre visual.

Abans, però, voldria apuntar breument quin procés semàntic ha conduït Brossa de la paraula a la imatge.

2 Anàlisi semàntica del procés creatiu brossià

Tenint en compte que la incidència en la relació significat-significant és fonamental en l'obra de Brossa, voldria situar el procés creatiu del poeta en unes coordenades semàntiques que em serviran de suport teòric per a descriure el pas del registre lingüístic al registre plàstic. Parteixo d'un dels principis fonamentals de la semàntica, plantejat per Ogden/Richards a *The meaning of meaning*, que estableix que qualsevol unitat de significació s'ha de poder explicar a partir de les relacions semàntiques existents entre els tres vèrtexs del triangle semiòtic (vegeu fig. 1). El *concepte* fa referència al significat abstracte i convencional que s'adscriu a una determinada forma; el *referent* als objectes del món real i la *designació* a la unitat formal que s'associa amb un concepte.

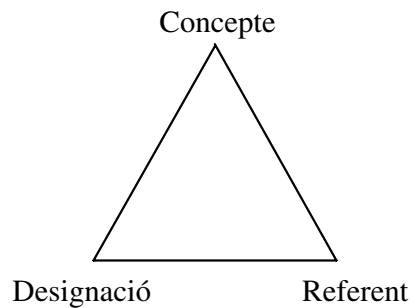


Figura 1: Triangle semiòtic segons Ogden i Richards (1923)

El poeta manté dues alternatives per dur a terme les seves propostes creatives: la primera es fonamenta en la producció literària i la segona en les

creacions visuals. Cadascuna d'aquestes opcions parteix d'un mitjà d'expressió diferent: la primera pren el registre lingüístic com a base expressiva, mentre que la segona es fonamenta en un suport plàstic. En tots dos casos es tracta d'expressions amb significat ple i, per tant, han de poder trobar la seva explicació a partir de les relacions semàntiques que planteja el signe tridimensional.

Les propostes literàries, que inclouen la poesia i el teatre literari,² s'emmarquen en l'itinerari articulat entre el vèrtex *designació* i el vèrtex *concepte* que corona el triangle.

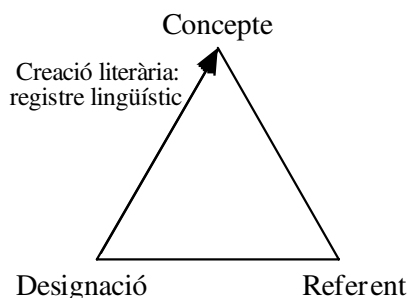


Figura 2: Representació semàntica de la direccionalitat del signe lingüístic en la producció literària

La poesia visual, la segona alternativa expressiva, es veuria flanquejada semànticament per la direccionalitat que s'estableix entre el vèrtex *referent* i el vèrtex *concepte*. En la poesia visual Brossa parteix d'entitats físiques, és a dir, de referents immediats per a transmetre una proposta conceptual, tot i que, de vegades, se serveix també d'algun suport lingüístic.

² A l'hora de fer aquesta consideració em fonamento en la distinció –entre teatre literari i teatre d'acció– que estableix Eduard Planas per a la *Poesia Escènica* en la seva tesi doctoral (1995).

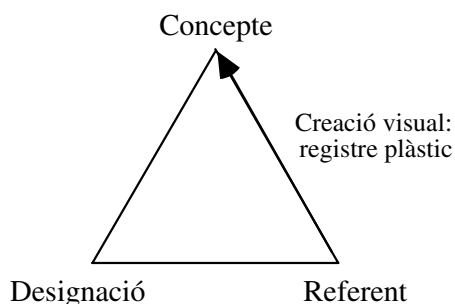


Figura 3: Representació de les relacions semàntiques que segueix Brossa en la creació visual

El poeta necessita les eines lingüístiques per a dur a terme les seves propostes literàries; ara bé, la dualitat del signe lingüístic el disturba perquè l'allunya del veritable significat dels mots. Com assenyala Vallès (1996: 156), «l'objectiu primordial, per tant, no és la paraula, la unitat lèxica, sinó el concepte i la seva identificació». L'itinerari que ha de seguir qualsevol designació per arribar a l'essència semàntica és per a Brossa totalment artificial. En el camí de la designació al concepte es perden moltes coses, atès que resulta una distància massa llarga; així, en el poema *Mots* ell mateix diu: «jo no sé pas si un dia podré escriure el mot en tant que mot i objecte lliure».³ La forma sempre va lligada a regles morfològiques i sintàctiques que no deixen intuir l'essència del concepte i que l'allunyen del que és realment; probablement, per aquest motiu Brossa assenyala que «els mots no designen són» (en Coca, 1971: 32).

Per al poeta la unitat morfològica és un embolcall sovint impermeable que envolta l'essència del concepte. Al llarg de la seva poesia, Brossa mostra constantment la seva visió d'aquesta inadequació entre forma i contingut, herència que pren dels surrealistes. Cal tenir en compte que Brossa entén la dicotomia significat-significant com una relació purament irreal, tenint en compte que considera que els mots en ells mateixos no poden deixar de ser abstractes, atès que no aconsegueixen arribar a explicar l'essència del concepte i només poden intentar reproduir-la. La reflexió sobre el signe lingüístic, doncs, es troba a la base de totes les seves pro-

³ *Sonets del vaitot*, 1965-1966, dins *Rua de llibres*, pàg. 309.

postes literàries. Moltes vegades en els seus poemes presenta definicions lexicogràfiques en un intent d'arribar a l'essència de les designacions:⁴ és el cas del poema *La paraula* on expressa «la paraula *serp* és la serp viva»⁵ o bé quan descriu que «*plorar* és vessar llàgrimes».⁶ En el registre plàstic sovintaja també la temàtica incident a l'entorn del concepte; així, el poema visual *Antifaç*⁷ il·lustra, ara a partir de mitjans visuals, la superficialitat i la fal·làcia del llenguatge i posa èmfasi en la careta que cobreix la realitat i impedeix de veure les coses tal com són: un antifaç de color negre amb l'abecedari a la part esquerra metaforitza sobre la impossibilitat del llenguatge d'arribar a l'essència dels mots.

Efectivament, com explica Terry «és així que els surrealistes parlen del llenguatge com d'una força capaç de canviar el món i tot suprimint els papers convencionals i les propietats acceptades dels objectes, es dediquen a inventar objectes nous i, al mateix temps, a veure l'objecte per primera vegada» (Terry, 1977: 10). D'aquí, la importància que donen a l'aspecte visual de les coses: segons la frase de Breton, el fi de qualsevol activitat artística és «*fer veure*» i això és el que aconsegueix Brossa en el seu discurs lingüístic. Amb mots del mateix Brossa: «tot el procés ha estat de reeixir a saber mirar, reeixir en l'empresa de penetrar les coses» (en Coca, 1971: 32).

⁴ Els mots són les úniques eines de què disposa Brossa a l'hora d'articular el seu discurs; és, per això, que els diccionaris tenen una incidència important en l'obra del poeta. Des d'aquesta perspectiva, em proposo d'estudiar la relació entre les eines lingüístiques de què disposava Brossa i la seva opció d'articular un teatre totalment novedós. En aquesta direcció, resulta interessant de comparar les dades obtingudes de l'anàlisi del corpus del lèxic brossià amb les dades obtingudes a partir d'un corpus de llengua neutre. Així, doncs, he volgut descriure el lligam existent entre el DGLC (Fabra, 1932), atès que és l'únic referent normatiu que tenen els escriptors que comencen la seva producció creativa després de l'any 1939, i el lèxic de Brossa, com a escriptor postfabrià i usuari d'aquest repertori lexicogràfic, a fi d'investigar la seva interacció (vegeu Cuadrado Camps, 2000b).

⁵ *Llumenerada*, 1961-1963, dins *Poemes de seny i cabell*, pàg. 634.

⁶ *Cau de poemes*, 1960, dins *Poemes de seny i cabell*, pàg. 267.

⁷ *L'antifaç / abecedari*, poema visual, a *Ollaó!*, 1975, pàgs. 184-185. *Poema II*, poema objecte, 1968, 6,5 x 14 x 2,5 cm, Col·lecció Joan Brossa.

3 Anàlisi lèxica d'unes peces escèniques:
Quiriquibú, *Ahmosis I Amenofis IV Tutenkhamon*, *Missal de Caragat*,
Cortina de muralles, *El Sabater* i *Cavall al fons*

Aquesta fixació per l'essència dels mots, pels conceptes, també es reflecteix en la *Poesia Escènica*; no resulta atzarós, doncs, que de l'anàlisi lèxica de les categories semànticament plenes de les obres analitzades, gairebé el 45% de les categories lèxiques resultin substantives.⁸

A partir d'una petita mostra del corpus brossià –concretament sis obres que abracen tot el període productiu del poeta: *Quiriquibú* (1945 i revisada l'any 1962), *Ahmosis I Amenofis IV Tutenkhamon* (1947), *Missal de Caragat* (1950), *Cortina de muralles* (1951), *El Sabater* (1957) i *Cavall al fons* (1962)– he fet un estudi lèxic per a comprovar com des de l'anàlisi lingüística es pot arribar a conclusions properes a les que ofereix la crítica literària des d'altres perspectives. Amb l'anàlisi dels índexs de freqüència lèxica, he comprovat que el nombre de noms arriba a duplicar la xifra que presenten

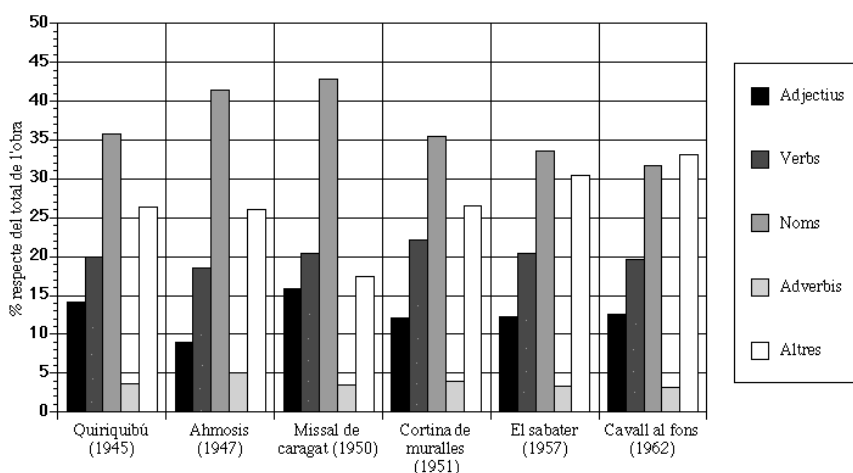


Figura 4: Percentatges referents als índexs de freqüència dels lemes

⁸ El suport expressiu que m'interessa, atès que es relaciona directament amb l'estudi lèxic que estic realitzant, és el registre lingüístic; és a dir, la relació semàntica existent entre la designació i el concepte (figura 2). I, justament, és en aquest espai on giren les experimentacions lingüístiques en l'obra creativa de Brossa. Per a més informació vegeu Cuadrado Camps (2000a).

les altres categories lèxiques (vegeu a la figura 4 la freqüència de *lemes*, unitat abstracta que representa un paradigma de formes). El poeta sembla que prescindeix dels elements innecessaris per anar de ple a allò que per a ell és essencial. El desig d'essencialitat es tradueix en un procés de conceptualització, d'aquí que el nom predomini sobre les altres categories lèxiques. Això, que és una dada estadística i que, en principi, només podria resultar vàlid per a les obres analitzades, em permet confirmar el que diuen els crítics literaris sobre l'elevada conceptualització de la poètica de Brossa.

El segon resultat que he obtingut d'aquesta anàlisi lèxica es desprèn de l'observació que aquest 45% de categories lèxiques substantives s'articula al voltant de dos camps semàntics concrets, que, precisament, coincideixen amb els que Glòria Bordons va establir per a la poesia en la seva tesi doctoral (Bordons, 1988: 151 i ss.). Al llarg de l'obra de Brossa apareixen tota una sèrie de mots-clau amb una empremta simbòlica molt forta que arrossegueu el pes semàntic de tota la poètica. Així, gairebé tots els mots pertanyen a un d'aquests dos camps: el primer el constitueixen els elements o objectes relacionats amb l'home: *mà, home, ull, dona, vida, braç, peu, muller, cara, sabata, senyora, trapezista, criat, esquena, mare, desig, amor, coll, mirada, gent, ministre, vella, casa, llibre, paraula, barret, màscara, por i mort*. I, el segon, els mots que designen elements relacionats amb la natura: *dia, terra, nit, firmament, muntanya, lluna, sol, hora, temps, arbre, força, pedra, aigua, cavall, foc, camí, déu, llum, roca, silenci, món, llop, vent, cel, or, bosc, flor, llamp i ocell*.

Presento a continuació en la taula 1 un extracte del catàleg de *lemes* del corpus lèxic analitzat que correspon a la categoria lèxica *nom*, ordenat segons un criteri de freqüència decreixent. Aquest catàleg ha resultat de crear un nou llistat a partir de l'ordenació inversa per freqüències de tots aquells *lemes* que havien estat marcats en el corpus lèxic amb la categoria *nom*. L'aparició constant d'aquests mots en la producció de Brossa no és casual. El fet és que resulta extremament representatiu que de 2100 *lemes* que constitueixen el nombre total de noms, els cent primers substantius que tenen un índex de freqüència més elevat pertanyin a un d'aquests dos eixos temàtics. Si ens hi fixem, podem observar que, només tenint en compte les unitats lèxiques que tenen com a mínim una freqüència 10, trobarem anomenades gairebé la majoria de les parts del cos i els quatre elements bàsics, entre d'altres elements naturals. Convé assenyalar que d'entre els mots que constitueixen el primer camp semàntic, gairebé tots tenen un referent immediat concret existent en el món real i que són una minoria els que tenen com a referent un element abstracte.

MÀ	77	LLIBRE	25	LLOP	16	POR	13
COSA	53	CARA	23	NICOLAU	16	AMOR	12
DIA	53	CAVALL	22	PÚBLIC	16	DESIG	12
HOME	48	ESQUERRA	22	VENT	16	GRACIA	12
ULL	47	FOC	22	MANERA	15	PARAULA	12
RES	43	CAMÍ	21	BARRET	14	PETICIÓ	12
TERRA	42	CORTINA	21	CEL	14	VISTA	12
MARFÚRIUS	41	DÉU	21	MÀSCARA	14	CANVI	11
CLOWN	40	FEINA	21	NINGÚ	14	CARRER	11
DONA	40	PISTA	21	OR	14	COLL	11
NTI	36	SENYOR	21	PART	14	COP	11
FIRMAMENT	35	BRAÇ	20	SABATA	14	FORMA	11
MUNTANYA	35	TAULA	20	SENYORA	14	MIRADA	11
LLUNA	34	ANY	19	TRAPEZISTA	14	OCELL	11
PORTA	34	BANDA	19	BOSC	13	PERILL	11
VIDA	34	LLUM	19	CAS	13	SABATER	11
SOL	31	PEU	19	CRIAT	13	SENYAL	11
HORA	30	ROCA	19	ESQUENA	13	TAULELL	11
TEMPS	29	SILENCI	19	FLOR	13	DIF	10
ARBRE	28	TIC-TAC	18	FONS	13	FESTA	10
FORÇA	28	DRETA	17	LLAMP	13	FULL	10
VEGADA	28	MOMENT	17	LLOC	13	GENT	10
PEDRA	27	MÓN	17	MAL	13	MORT	10
AIGUA	26	MULLER	17	MAR	13	PARET	10
CASA	25	ESCENA	16	MARE	13	VELLA	10

Taula 1: Extracte del catàleg de lemes corresponent a la categoria *nom*

L'aparició constant d'aquests mots en la producció de Brossa no és casual. El fet és que resulta extremament representatiu que de 2100 lemes que constitueixen el nombre total de noms, els cent primers substantius que tenen un índex de freqüència més elevat pertanyin a un d'aquests dos eixos temàtics. Si ens hi fixem, podrem observar que, només tenint en compte les unitats lèxiques que tenen com a mínim una freqüència 10, trobarem anomenades gairebé la majoria de les parts del cos i els quatre elements bàsics, entre d'altres elements naturals. Convé assenyalar que d'entre els mots que constitueixen el primer camp semàntic, gairebé tots tenen un referent immediat concret existent en el món real i que són una minoria els que tenen com a referent un element abstracte.

De tots els substantius que apareixen en aquest llistat, el que té un índex de freqüència més elevat és el substantiu *mà*, que s'ha pogut documentar en 77 ocurrences (resultat de comptabilitzar el nombre de vegades que un *lema* apareix en el text). És molt interessant que aquest sigui precisament el mot més reincident en aquest corpus lèxic, tenint en compte la gran influència que té en Brossa l'art de la prestidigitació i el món de la màgia, on els jocs de mans són la base fonamental. Això justifica el fet que les peces escèniques del poeta tinguin un efecte lingüístic tan visual. Com comenta X. Fàbregas (1973: 30), la metamorfosi és al fons del concepte que Brossa posseeix de la realitat circumdant; per això, Brossa veu en la prestidigitació i el transformisme, on és el mateix actor qui es prestidigita, una forma lúdica i, tanmateix, autèntica d'intuir la veritat de les coses.

En el teatre això es fa encara més evident, Brossa fa fluir els mots un darrere de l'altre com si es tractés d'una imatge, atès que el que vol aconseguir a través del seu discurs és que la combinació de mots suggereixi les coses, en lloc de descriure-les, i, per això, introdueix tota mena d'efectes visuals que ajuden l'espectador a copsar l'escena. Segons Fàbregas (1973: 12), Brossa construeix les seves peces escèniques com si les estigués visualitzant perquè posseeix una imatge visual d'allò que el rodeja; i en lloc de traduir aquestes imatges visuals en volums i colors, la qual cosa l'hauria portat al terreny de la plàstica, les tradueix en paraules. És per aquest motiu que en analitzar les concordances ens podem trobar que d'una manera constant el poeta sovinteja diferents recursos expressius per a aconseguir aquest efecte visual en les imatges.

Si observem una mostra de les *concordances*⁹ de la unitat lèxica *mà*, observarem que gairebé sempre apareix lligada a moviments gesticulatoris, cosa que referma la plasticitat de l'escena: '*es fa ombra amb la mà*', '*fent torna-veu amb les mans*', '*amb un megàfon a la mà*', '*es posen amicalment la mà a l'esquena*', '*es posa una mà al cor*', '*mira'm les mans*', '*es frega les mans*', '*les mans enlaire*', '*riuen*

⁹ El programa que he utilitzat per fer aquest estudi (Rand, 1995) permet de seleccionar un mot determinat i observar quins són tots els seus contextos d'ús. Les *concordances* resultants ofereixen la possibilitat de visualitzar i comprovar d'una manera molt directa quines són les combinacions de mots més freqüents, alhora que resulten extremament interessants per establir d'una manera objectiva quines són les imatges més usuals en la producció teatral del poeta, cosa que resultaria totalment impensable des d'altres vies d'estudi. Mitjançant l'anàlisi de les *concordances* de les unitats semànticament plenes es poden descobrir tots els seus possibles significats i sobretot quina és la visió del món que Brossa ha volgut reflectir a través del llenguatge.

amb les mans agafades,¹⁰ *'la mà amb el pa, la roca i l'urpa'*, *'refusaré la furor i mudaré de mans'*, *'al foc que prenguéssiu amb les mans i vesséssiu damunt vostre'*,¹¹ *'els arbres tenen tres mans'*, *'per a la sabata que té a les mans'*, *'besar unes mans'*,¹² *'la mà en la mà'*, *'el sol té una mà d'or'*, *'prova d'aixecar les mans damunt la màscara'*, *'aixeco la màscara amb les mans'*, *'s'eixuga amb la mà les llàgrimes que li cauen'*.¹³

4 El pas del registre lingüístic al registre plàstic

En efecte, Brossa no creu en la morfologia dels mots perquè pensa que l'ús ha desgastat l'essència dels conceptes. La forma sempre apareix inevitablement lligada a regles categoritzadores i això precisament és el Brossa que pretén evitar a l'hora d'articular el seu discurs. Com que el llenguatge, com a tal, no serveix per arribar a l'essència de les paraules, el modifica per arribar al sentit primari del concepte. Aquesta proposta s'expressa a partir de diferents vies d'expressió, que podrien constituir les tres fases que Brossa segueix en l'evolució de la paraula cap a la imatge:

a) Utilitza les composicions morfològiques per a inventar paraules noves que el lector haurà d'interpretar, atès que en llegir-les serà la primera vegada que les utilitzi, com succeeix en diferents peces escèniques: *El Torrer* (1953), *Missal de Caragat* (1950), *El Sabater* (1957), *Quiriquibú* (1945 i revisada l'any 1962), entre d'altres.

Com ja és sabut, Brossa ha criticat la funció del llenguatge en nombroses ocasions (Bordons 1988: 199 i 200). El poeta rebutja els estereotips i això li serveix per a demostrar que el llenguatge, tal com està, no serveix per a la comunicació i, com a alternativa, el que fa és crear un llenguatge nou que no hagi patit cap contaminació per l'ús i que, per tant, el lector haurà de reconèixer semànticament. En el cas d'*El sabater*¹⁴ s'inventa tot un llenguatge imaginari que fins i tot distingeix les subcategories lèxiques:

La forma afirmativa del present d'indicatiu del verb «haver» és com segueix: «Tunga patrunc,num patrunc, um patrunc, cram parunc, ratau pa-

¹⁰ *Quiriquibú*. Poesia Escènica. Vol. I.

¹¹ *Missal de Caragat*. Poesia Escènica. Vol. I.

¹² *El sabater*. Poesia Escènica. Vol. II.

¹³ *Cortina de Muralles*. Poesia Escènica. Vol. I.

¹⁴ *El sabater*. Poesia Escènica. Vol. II.

trunc, sacabu patrunc.» Forma interrogativa. «Tunga brusquis?», tinc jo? «Num brusquis?», ¿tens tu? «Um brusquis?», té ell? «Cram brusquis?», ¿tenim nosaltres? «Ratau brusquis?», teniu vosaltres? «Sacabú brusquis», tenen ells? (Pausa. Passa uns quants fulls més.) Exercicis. (S'escura el coll.) El gall, el bou i el sol. «Veribú, paraniro-caranam tum...» (Aquí expressa el sol amb els dits, tal com ha explicat abans.) ¿L'espai té un gall? Sí, té el sol. «Brusquis um brusquis bris Veribú? Pliu plau, um patrunc...» (Torna a expressar el sol amb els dits.) El sol té llamp. La lluna té llamp. ¿La muntanya té llamp? No, coves. (Expressa el sol.) «...Um patrunc Veribú-fanafa.» (Expressa la lluna.) «...Um patrunc Veribú-fanafa. Caranam cram brusquis Veribú-fanafa? Plau-pliu, ringo rango.» (Pausa. Passa el full.) El cavall de dins l'aigua té la lluna. L'aigua de la lluna, té el cavall? «Dàngol taramago passarum nironam um patrunc...» (Expressa la lluna amb ets dits polze i índex arquejats. Pausa.) «Nironam, taramago...» (torna a expressar la lluna) «...um brusquis dàngol?» (Pausa.) Els arbres tenen tres mans. «Ringo mitjum sacabu niro nanga.» Galls i cavalls dins el sol; bous i muntanyes dins la lluna. «Ringo veribú tum ringo dàngol passarum...» (expressa el sol); «ringo paraniro-caranam tum caranam passarum...» (expressa la lluna). Tens el bou de pedra? Sí, tinc la muntanya. «Num brusquis paraniro-caranam taramago palinoca? Pliu-plau, tunga patrunc caranam.»

En el quadre següent se'n poden veure una mostra. A l'esquerra apareixen els neologismes estilístics inventats per Brossa¹⁵ i, a la dreta, s'indica el nombre d'ocurrències que presenta cada neologisme en el corpus analitzat:

bris	2	niro	2	rango	2
brisca	1	nironam	3	ratau	2
brusquis	11	palinoca	2	ringo	6
caranam	4	paraniro-caranam	4	sacabu	3
cram	3	parunc	1	taramago	4
dàngol	4	passarum	4	tum	4
fanafa	1	patrunc	10	tunga	3
gab	1	perpa	1	um	8
gatx	1	plau-pliu	3	veribú	5
nanga	2	pliu	2	veribú-fanafa	4
nau	2	pliu-plau	1		

Taula 2: Els neologismes estilístics inventats per Brossa

¹⁵ Aquests *neologismes* pertanyen a *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II.

De fet, en la poètica brossiana hi ha una qüestió estretament relacionada amb el plantejament surrealista d'inventar objectes nous i reinterpretar i observar els elements per primera vegada, es tracta d'atribuir noves designacions a elements preexistents en el món real. Si analitzem aquests exemples, podrem comprovar que els conceptes que reben noves designacions –sense tenir en compte les categories semànticament buides– coincideixen en gran majoria amb elements naturals:¹⁶ l'aire, l'aigua, la pedra, el cavall, la muntanya, el foc, són alguns dels elements naturals que reben noves designacions. Com és habitual en l'obra brossiana, també en aquest fragment es reflecteix la interacció permanent entre els elements naturals i els objectes creats per l'home, en aquest cas, uns signes lingüístics nous. En aquest camí de la designació al concepte, el lector haurà d'intuir quina relació s'estableix entre aquests dos vèrtexs del triangle, atès que els haurà de connectar per primera vegada. Aquests neologismes estilístics inventats per l'autor els he denominat *bossismes*.¹⁷

Així, paral·lelament als surrealistes que inventaven objectes nous i reinterpretaven des d'una nova òptica objectes que estaven desgastats per l'ús, Brossa construeix un nou llenguatge que supera la comunicació convencional entre els homes, que sovint no té cap sentit. En la producció poètica de Brossa la preocupació pel signe lingüístic és molt forta. L'aïllament del mot és cada vegada més profund; el poeta anirà deixant de banda els significants, com a unitats morfològiques, per a centrar-se cada cop més en el significat de les coses, procés que l'anirà acostant cap a la poesia visual. El punt àlgid d'aquesta progressió arriba quan Brossa decideix inventar altres unitats lèxiques que responguin a aquesta necessitat. Ara la ruptura entre forma i contingut ha arribat a un grau extrem. El lector haurà de seguir el joc que li proposa el poeta i descobrir, a partir dels suggeriments del discurs, el sentit d'uns mots dels quals en coneix l'etiqueta però en desconeix el contingut.

¹⁶ Aquests elements coincideixen amb les unitats lèxiques substantives que tenen un índex de freqüència més elevat en el corpus lèxic analitzat (Cuadrado Camps, 2000a: 10).

¹⁷ Si prenem en consideració la intenció que hi ha en la creació d'aquest tipus de neologismes, i tenim en compte la classificació que estableix Cabré (1989: 40) per als neologismes –on fa una distinció entre la neologia motivada per la necessitat de denominar conceptes nous i la neologia motivada per raons subjectives–, resulta evident que les invencions lèxiques de Brossa s'han d'incloure en el segon grup neològic. Aquest tipus de neologia és denominada per Guilbert (1971: 41-43) *neologia estilística*.

Això ens apunta que la innovació lèxica de Brossa és una de les característiques més rellevants de la seva creativitat i de la seva experimentació lingüística. Brossa planteja els mots inventats com un desafiament, un joc comunicatiu entre ell i el lector. La creació dels *brossismes* és l'alternativa que proposa el poeta a la inutilitat del llenguatge i l'absurd de la realitat que s'hi representa.

b) La segona distorsió que Brossa introdueix en el llenguatge és la interpretació dels mots en un nou espai semàntic: a partir de múltiples combinacions lèxiques pretén aconseguir un discurs que suggereixi les coses en lloc de descriure-les en un intent de fusionar els conceptes amb allò que designen.

Un d'aquests efectes s'aconsegueix a partir de la simulació d'un referent del món real mitjançant la combinació d'unitats lèxiques, és a dir, Brossa reproduïx l'itinerari referent-concepte (veg. fig. 3), recurs propi de les arts plàstiques, a través d'un suport lingüístic (designació-referent, veg. fig. 2). Vegem algunes *concordances* (contextos d'ús) en què apareixen les formes substantives *sol* i *lluna*: '*el sol no té cap mot que el defineixi; cal ajuntar les puntes dels dits gros i índex de la mà dreta formant una rodona*', '*expressar la lluna amb els dits*', '*jo hi pinto una mitja lluna*', '*expressa la lluna amb els dits polze i índex*', '*per exposar la lluna arqueges el dit gros; ho fa*'.¹⁸

El poeta explota literàriament els usos habituals dels mots per crear nous efectes i és aquí, com he dit, on es mostra la seva creativitat lèxica. Si agafem el DGLC (Fabra, 1932), veurem que el verb *expressar* apareix definit així: 'manifestar (el pensament, el sentiment) amb la paraula, actitud o qualsevol altre signe exterior'. És a dir, allò que s'expressa, segons l'ús lexicogràfic, és una cosa abstracta, una idea, un pensament; en canvi, Brossa expressa uns elements físics, la lluna i el sol, fent formes amb els dits. I aquest és un dels recursos fonamentals en la seva obra. Brossa força la llengua, juga amb sentits totalment imprevisibles, en un desig d'acostament directe a la realitat. D'aquí que —com hem vist en l'exemple interior— insisteixi tant en l'aspecte visual de les coses.

Aquest pas del concepte al referent, base expressiva de la poesia visual, troba ja els seus primers indicis en alguna de les obres lingüísticament més experimentals, com ara *El sabater*, que coincideixen cronològicament amb les primeres temptatives en l'expressió plàstica. Així, de la mateixa manera

¹⁸ Tots aquests exemples pertanyen a *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II.

que els surrealistes s'interessen igualment per la literatura i les arts visuals, el discurs de Brossa intenta reproduir, com hem vist en els exemples esmentats, un equivalent verbal d'una imatge plàstica (Terry, 1977: 11).

Un altre dels recursos que s'observa de l'anàlisi de les peces escèniques és la relació permeable que s'estableix entre el jo del poeta i les imatges que percep. Així, són nombrosos els casos en què els objectes quotidians prenen dimensions humanes. Els casos d'*animisme*, elements naturals que prenen qualitats humanes, sovintegen el discurs brossià en un intent d'entreveure la veritable essència d'aquests referents. Vegem algunes concordances en què apareixen les unitats lèxiques *aigua* ('aquell murmur del vent i l'aigua s'havien tornat germans', 'quan el sol desapareix a l'aigua es converteix en una canya'),¹⁹ *arbre* ('els arbres tenen tres mans',²⁰ 'humà entre els arbres',²¹ 'els gemecs de tots els arbres',²² 'velles inflades es transformen en arbre'²³), *sol* ('el sol té una mà d'or',²⁴ 'de quin arbre el sol és poma?',²⁵ 'el sol té llamp'²⁶), *lluna* ('la lluna promou',²⁷ 'bous i muntanyes dins la lluna'²⁸), *roca* ('em projecto a les roques del desert'²⁹), *nit* ('llego les nits amb aigua i foc',³⁰ 'la nit és una vaca nocturna'³¹), etc.

Ell mateix ha indicat la influència del *budisme zen*³² en la seva creació. Així, Arthur Terry (1991: 57) indica que una gran part de les imatges provenen de les oposicions que suggereixen conceptes com el *sol* i la *lluna*, el *dia* i la *nit*, la *dona* i l'*home*, la *terra* i el *foc*, entre d'altres. Vegem-ne una mos-

¹⁹ *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 14.

²⁰ *ibid.*

²¹ *Missal de Caragat. Poesia Escènica*. Vol. I.

²² *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 14.

²³ *Cortina de muralles. Poesia Escènica*. Vol. I.

²⁴ *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 14.

²⁵ *ibid.*

²⁶ *ibid.*

²⁷ *Ahmosis I Amenofis IV Tutenkhamon. Poesia Escènica*. Vol. I.

²⁸ *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 14.

²⁹ *ibid.*

³⁰ *ibid.*

³¹ *ibid.*

³² 'Forma japonesa de l'escola budista xinesa Chan que rebutja l'especulació i la teorització i es preocupa únicament de la il·luminació interior 'satori'', segons GDLC.

tra: 'sota el firmament, flames per terra colpegen les aigües',³³ 'arbres de foc a les entranyes de la terra es canvien en carbó',³⁴ 'qui devia portar el foc a la terra?',³⁵ 'alls de la nit i els pans del dia glacien les tenebres', 'heus-me aquí, aclofant nit i dia cap i casc al pa de plata',³⁶ 'vent de tempesta acosta sol i lluna'.³⁷

Aquest associacionisme imaginatiu es converteix en el substrat inconscient d'on emergeix l'impuls intern i la temàtica de l'obra. Molts són els crítics que han descrit aquestes imatges com una constant en la seva poètica. Des d'aquest estudi he de confirmar aquestes observacions, perquè resulta altament significatiu que els cent noms més usats d'aquest corpus s'articulin en aquest mateix espai semàntic. Així, doncs, podem assenyalar, altre cop, que des de l'anàlisi lingüística, en aquest cas a partir de l'estudi de concordances, es ratifica el punt de vista de la crítica literària.

Al voltant dels lexemes que designen diferents parts del cos humà (*mà, ull, cara, cap*, etc.) se centren la gran majoria de les imatges més creatives de Brossa. Així, són molt productius els processos metafòrics que associen una part del cos humà a una part anàloga en els elements naturals. La interacció permanent en el discurs brossià entre el cos humà i els elements naturals posa de manifest la centralitat del cos humà en la concepció del món. A través del cos s'absorbeixen les impressions que sustenten els processos metafòrics i que reflecteixen alhora la concepció ontològica i les intuïcions lingüístiques que segueix la ment en l'articulació del discurs verbal. Des d'aquest punt de vista cognitiu, pot resultar molt interessant analitzar les metàfores brossianes relacionades amb les parts o òrgans del cos, atès que el cos humà resulta un element permeable que canalitza totes les experiències quotidianes (Alsina / Cuadrado Camps 2000). Això, però, constituiria l'objecte d'un altre estudi que ara em limito només a apuntar.

c) La tercera modificació que Brossa introdueix en el llenguatge és el deslliurament de la carcassa morfològica per a centrar-se en la imatge, en el referent immediat, amb l'objectiu d'assolir la plena essència dels conceptes, que és l'objecte bàsic de la recerca brossiana. Aquest aïllament progressiu del registre lingüístic el condueix de ple a la poesia visual.

³³ *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 25.

³⁴ *op.cit.*, 31.

³⁵ *Abmosis I Amenofis IV Tutenkhamon. Poesia Escènica*. Vol. I, 27.

³⁶ *El sabater. Poesia Escènica*. Vol. II, 25.

³⁷ *op. cit.*, 25.

En aquesta etapa el llenguatge manté una presència molt esporàdica. Aquesta incidència en la recerca de la plasticitat com a mitjà per arribar a la fusió plena amb el concepte ja es va apuntar anteriorment des de la creació literària; així, doncs, no resulta casual que la unitat lèxica que té un índex de freqüència més elevat sigui *mà*. Això que és una dada objectiva, resultat de l'anàlisi lèxica del corpus estudiat, apunta el que podria ser l'avantsala en l'itinerari creatiu que emprèn el poeta cap al registre plàstic.

En la poesia visual les regles les imposa l'artista i la idea conceptual que vol reflectir. Així, Brossa se centra en la poesia visual com a alternativa al llenguatge formal i aquest és l'últim graó en el seu procés de conceptualització: arribar a les idees semàntiques a partir de referents físics.

D'aquesta manera, la poesia visual es queda en el concepte com a conseqüència del desengany, del buit existent, del llarg camí entre la denominació i el seu contingut. Aquesta nova via d'expressió ofereix una immediatesa al concepte que Brossa no podia trobar si el lector primer havia de passar per la designació.³⁸

5 Conclusions

És possible que per a molts el teatre de Brossa no resulti semànticament transparent. També és possible, però, que no ho sigui perquè s'intenta descodificar el seu discurs dins les coordenades que ofereix el sistema conceptual convencional. Brossa recrea tot un domini ontològic que només pot funcionar si el contextualitzem d'acord amb les seves regles del joc. És evident, per tant, que el teatre brossià serà difícilment interpretable si s'intenta identificar cadascun dels elements que apareixen en el discurs escènic en una estructura referencial preestablerta.

En la seva producció creativa no es produeix un trencament sinó que es manté un procés continu. Així, la poesia visual no es pot deslligar del procés literari, atès que també des del registre lingüístic —és a dir, des de les

³⁸ Com ell mateix assenyala «crec que el poeta actual ha d'ampliar el seu camp, sortir dels llibres i projectar-se amb seguit de mitjans que li dona la societat mateixa i que el poeta pot fer servir com a vehicles insòlits, tot injectant-los un contingut ètic que la societat no els confereix. D'aquí arrenquen les experiències de la poesia visual que, per a mi, esdevé la poesia experimental del nostre temps. La recerca d'un nou terreny entre allò visual i allò semàntic». Joan Brossa: «La poesia en present» (Discurs per als Jocs Florals de Barcelona), 1985, *Anafil*, pàg. 200.

propostes literàries—, Brossa resol el problema entre les paraules i els significats atenent al seu aspecte visual. L'eterna dicotomia 'pensament / llenguatge' es tradueix en un trànsit d'objectes i moviment. El procés de creació, doncs, també es pot interpretar des de la reflexió del signe lingüístic. La percepció i l'organització del món de Brossa es descobreix a través dels usos lingüístics. Les definicions de paraules, com ara *serp*, *plorar*, que reproduïxen un ús lexicogràfic són un bon exemple d'aquest desig d'acostament a l'essència del concepte. El pas del registre lingüístic al registre plàstic és paral·lel a la recerca de la tan desitjada essencialitat conceptual. De fet, és un itinerari progressiu que ja s'intueix en la producció literària, no és per atzar que, com s'ha pogut comprovar des de l'anàlisi lèxica d'unes peces escèniques, el nombre de noms duplica la resta de categories lèxiques.

Així, en l'intent de reduir l'espai entre la designació i el concepte se serveix de diferents recursos lingüístics que es concreten, en definitiva, en l'ús de la paraula amb finalitats plàstiques. A les seves mans les unitats lèxiques canvien d'identitat. Com ell mateix diu, «les paraules són les coses».³⁹ El poeta desconfia de les paraules, però alhora les necessita per crear les seves propostes escèniques. Cal fixar els ulls en els seus moviments per descobrir quina és la seva essència, potser simplement es tracta de continuar girant al voltant dels seus *brossismes*.⁴⁰

Referències bibliogràfiques

- Alsina Keith, Victòria / Cuadrado Camps, Sandra (2000): «Lexicografía y lingüística cognitiva: lexicalización de metáforas y metonimias», en: IV Congreso de Lingüística General, Cadis (futura publicació a les actes del col·loqui).
- Bordons, Glòria (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona: Edicions 62.
- (1995): «Estudi introductori», en: *Poesia i prosa de Joan Brossa*, València: Edicions 3i4.

³⁹ De l'entrevista realitzada per G. Picazo i J. M. Cortés, publicada a *La creación artística como cuestionamiento*, València: Generalitat Valenciana / IVAM, 1990.

⁴⁰ Aquest article és una versió revisada d'una ponència llegida durant el 16è Col·loqui Germano-Català / 16. Deutscher Katalanistentag (Bochum 1999).

- Brossa, Joan (1975): *Teatre complet. Poesia Escènica (1945-1954)*. Vol. I, Barcelona: Edicions 62.
- (1975): *Teatre complet. Poesia Escènica (1955-1958)*. Vol. II, Barcelona: Edicions 62.
- (1975): *Teatre complet. Poesia Escènica (1958-1962)*. Vol. III, Barcelona: Edicions 62.
- Cabré, M. Teresa (1989): «La neologia efímera», en: *Miscel·lània Joan Bastardas, vol. 1. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XVIII*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 37-58.
- Coca, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona: Pòrtic.
- Cuadrado Camps, Sandra (2000a): «Algunes consideracions semàntiques a partir d'un estudi lèxic de Joan Brossa», en: Pusch, Claus D. / Torrent-Lenzen, Aina (eds.): *De viva veu. Beiträge zur katalanischen Literatur / Estudis de literatura catalana*, Titz: Axel Lenzen Verlag, 37-52.
- (2000b): «Creativitat lèxica i avaluació lexicogràfica: contrastos entre el Diccionari General de la Llengua Catalana de Pompeu Fabra i el lèxic de Joan Brossa», en: *La lingüística de Pompeu Fabra*. Vol. II. Alacant et al.: Institut Universitari de Filologia Valenciana / Universitat Rovira i Virgili, 271-290.
- Fabra, Pompeu (1932): *Diccionari General de la Llengua Catalana*, Barcelona: Edhasa.
- Fàbregas, Xavier (1973): «Introducció al teatre de Joan Brossa», en: *Teatre complet. Poesia Escènica (1945-1954)*. Vol. I, Barcelona: Edicions 62, 5-58.
- GDLC (1998): *Gran Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Gimferrer, Pere (1972): «Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa», en: *Estudios Escenicos. Cuadernos de investigación teatral* 16 (desembre), 77-85.
- Guilbert, Louis (1975): *La créativité lexicale*, Paris: Larousse.
- Ogden, Charles K. / Richards, Ivory A. (1923): *The meaning of meaning. A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, London: Routledge and Kegan Paul
- Planas, Eduard (1995): *Bases estètiques i dramàtiques de la poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona: Universitat de Barcelona (tesi doctoral).

- Rand, David (1995): *Concorder*. Concordance software for the Macintosh, Montréal: Université de Montréal / Centre de Recherches Mathématiques.
- Terry, Arthur (1977): Pròleg a *Poemes de seny i cabell* de Joan Brossa, Barcelona: Ariel.
- (1991): *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona: Edicions 62.
- Vallès i Rovira, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona: Editorial Alta Fulla.
- Viana, Amadeu (2000): «Joan Brossa: Idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?»; en: *Llengua i Literatura* 11, 139-197.

