

Els canvis en el català de l'escena en els últims trenta o quaranta anys

Rosa-Victòria Gras

Evocarem una obra que, a part d'haver estat premiada pel text, va alçar polseguera en àmbits pulcres de la literatura del país, tot i que, per la noció que en tenim, més pel parlar desordat que no pas castellanitzat. Ens referim a *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de Jordi Mesalles i Miquel Casamayor, estrenada en els anys vuitanta i que reflecteix el català col·loquial dels adolescents i joves barcelonins de 1966-69. Preguntem-nos si fa l'efecte de tenir un llenguatge allunyat del d'avui i si algun director amb massa recances hi voldria canviar elements del lèxic, algunes expressions com ara «si fa no fa», «l'anell picapedrell», «calces i sostenidors», «babau», «tòtils», que els autors fan servir enmig de moltes al-

tres pròpies de la mitologia i la ideologia de l'època. Per a nosaltres els canvis serien arbitraris, però si algú que es regís per criteris no filològics sinó comercials o polítics les substituís per altres paraules o expressions que, a parer seu, fossin més entenedores —és a dir, no tan catalanes—, ¿el resultat fóra el mateix pel que fa a la densitat i a l'activació del sentit? Certament que no; entrem en l'àmbit de la significació, on les manipulacions no s'esdevenen pas sense conseqüències. Però quina importància tindria si canviàvem —triem a l'atzar— «babau» per «tonto»? Les connotacions no són les mateixes; sembla que no hi ha sinònims si no és en les designacions objectuals. A més, tots els valors virtuals depenen de les

vivències de cadascú; moltes, però, de cada grup lingüístic. ¿De veritat pensem que ja no val la pena de comptar-hi, amb un d'aquests grups, el que encara coneix a fons les paraules? ¿I no ens descuidaríem dels qui es van integrant, dia rere dia, al grup *coneixedor*?

LA INTERFERÈNCIA LINGÜÍSTICA

Si tocàvem el tema dels canvis del català de l'escena amb rigor, hauríem de davallar de l'abstracció al pla dels textos i muntatges concrets, els quals ens servirien per a observar-hi indicis orientadors, i l'elecció hauria de ser extensa, si no era exhaustiva. En aquesta reflexió, però, tan sols seguirem unes quantes pistes, tot i que provarem de destriar alguns dels conceptes que s'acumulen en aquest camp, encara que sigui sense ordre i arriscant-nos a ser reiteratius i comuns.

L'obra de teatre esmentada reflecteix una situació clarament localitzable en la història cultural del nostre país —el darrer terç del segle XX—, raó per la

qual, pel que fa al llenguatge, no la podem considerar de la mateixa manera que, per exemple, *Arnau*, de Rodolf Sirera, que, tot i haver estat també estrenada en els anys vuitanta, és de tema mític, encara que no pas intemporal, pels trets medievals. Els joves *fans* dels Beatles o dels Rolling Stones no s'expressen en el mateix nivell de formalitat que el comte Arnau i la priora Adalais, per íntimes que siguin les escenes entre ells dos i per planer que sigui el parlar que els assigna l'autor. La tria del lèxic i la construcció de la frase assenyalen la diferència de la col·loquialitat en cadascuna de les dues obres; més tard, la dicció podrà refermar-la. I ara, una pregunta clau: us imagineu el comte amb accent castellà? Seria un anacronisme que costaria molt de justificar; la dramaturgia, tant com la història, hi tindrien feina, per altra banda improductiva i tan sols exigible en un grau elevat de recargolament. ¿Ens hauríem d'empescar que el comte passà la infantesa en un monestir de Castella?

La interferència lingüística se superposa a la varietat de sistemes que ja coexisteixen i interaccionen en cada

llengua històrica on es manifesten: el transcurs del temps, el desplegament de la geografia, els sostres socials i culturals, els registres, els argots i els estils.

Dins la massa bigarrada que hem entrellucat, els sociolingüistes ens poden orientar fins a un cert punt; dient-ho amb imatges: fins a la frontera de la realitat de la vida amb la realitat del teatre. Sorgeix l'objecció ingènua: «Però la llengua de l'escena reflecteix *la llengua de la vida*, en els seus diversos moments i situacions!» No pas indefectiblement: el discurs del teatre es produeix en el terreny de l'art. Pensem en el poder de l'estil, és a dir, del material lingüístic que l'autor de teatre escull per a treballar-hi, i com el treballa; qui opta per escriure tragèdia o comèdia en català normatiu, qui fa servir lèxic i expressions de tot l'àmbit lingüístic en un teatre poètic, qui reflecteix el català de zones urbanes perifèriques i s'inspira en un barri que considera representatiu de *la seva idea* «del català que ara es parla», qui escriu un text reblit d'anglicismes, qui fa teatre en vers, qui en prosa.

Però, a part de tot això esmentat, ja prou inquietant *per se*, l'autor de textos teatrals en llengua catalana —o qui fa el més tímid intent de reflexió sobre els canvis de l'ús del català de l'escena en els últims anys— s'acaba amb la interferència del castellà com a causa primera de fenòmens afegits que en les llengües no sotmeses a la condició de llengua sense estat no es produeixen. La manipulació del territori, del moviment de les masses humanes, dels recursos i dels mitjans de comunicació té conseqüències directes sobre la llengua, al voltant de la qual ara ens entretenim a dilucidar dubtes, que es presenten en el món de la ficció.

L'AUTOCENSURA LINGÜÍSTICA

El text teatral no és un text científic, unívoc, sinó que ofereix diversos nivells de desxiframent. No és estrany, doncs, que el grau de coneixement del públic que assisteix a les representacions en llengua catalana, avui, més que mai, susciti autocensura en qui escriu teatre i en qui en dirigeix,

extensible als actors que diuen els textos. Allò que hem dit de les substitucions que un director podria voler fer de paraules o dites que considerés massa catalanes i que semblaria una apreciació lleugera o tendenciosa, és un fet freqüent entre la gent de teatre benintencionada, prescindint, és clar, dels qui rebaixen els textos amb ignorància i menyspreu.

Quan ens qüestionem «si el públic ho entendrà», hem de ser més precisos: quin públic, però? ¿Un públic virolat —gairebé com a tot arreu— amb graus de culturalització diversa? No pas exactament. Com a tot arreu, no.

Deixem a part els esdeveniments d'uns tres segles enrere i reculem tan sols uns quants anys per veure que l'expressió en català ha tingut extremes limitacions: no hi havia possibilitat de crear i d'estendre formes noves que anessin amb el temps, neologismes en tots els camps, ni de generar estereotips —aquestes formes que tant s'acosten a les metàfores i que sovint són intraduibles. D'altra banda, tampoc no hi havia ocasió de recuperar el material lingüístic ja con-

solidat abans o durant la guerra civil i que fou privat de difusió pública.

Del 1939 ençà, la major part del segle XX transcorre en la mancança de recursos perquè la llengua, que perviu sota pressions, es refaci. El voluntarisme d'uns quants —homes il·lustres que aconseguiren fites determinants— resulta impotent davant la imposició forana i la complicitat local. Quan hem disposat dels *media*, s'hi han difós els patrons més acostats al castellà, els errors lingüístics i el to vulgar. Així arribem a avui dia, quan el català està desprestigiats fins al punt que no cal saber-lo per a treballar o estudiar al país, ni per a ser polític destacat tampoc.

La publicitat —apressada en excés, hom pensaria— fa calcs del castellà, i es forgen grotesques frases i eslògans en què la dependència i la manca d'imaginació o d'inventiva per part nostra esdevenen flagrants. Amb els anys s'han anant instal·lant les solucions del castellà, fins al punt que no sabem trobar manera de reflectir el món si no és passant per aquesta altra llengua, tot excloent l'orientació que

pogués venir de les llengües romàniques restants, les quals, a graç i a plaer, mantinem decantades. Amb aquest entorn, què en podem esperar, del català de l'escena? Esquematzant, per entendre'ns, diríem que s'hi observen dues actituds: la que, *més o menys*, referma el català autèntic —la qual es podria qualificar, sense dramatismes, d'«heroica», per poc que faci—, i l'altra, que, *més o menys*, desestabilitza el català i potencia la interferència, com a part d'un tot amorf —i, per tant, indefinit fins al present— anomenat de forma eufemística *multiculturalitat*. No és estrany que, en aquest entorn, com a individus ens sentim impotents i com a lingüistes, superflus.

LA COHERÈNCIA

La flexibilitat del català col·loquial i familiar que no incorre en la castellanització profunda es palesa en la major part d'obres d'autoria catalana dels darrers trenta o quaranta anys, tant si l'acció té lloc en el moment present com si no. Hi ha consciència lingüística en l'escriptura —com es constata en les publicacions de textos del

Principat, del País Valencià o de les Illes—, consciència que, a vegades, es manté en la dicció de la posada en escena o en la de les lectures dramatitzades. No obstant això, la correcció normativa del corpus imprès no troba l'equivalent qualitatiu en el corpus que la veu tradueix parlada o cantada! Amb tot, s'han representat i es representen obres en català en què el parlar dels intèrprets és nítid i llisquent. L'espectador, llavors, segueix el relat sense ensurts i experimenta aquell estat absort, de suspensió de l'ànim, que hauria de ser normal al teatre.

En les obres que pertanyen al teatre clàssic i, encara més, quan es tracta de les dels nostres clàssics, hi ha més exigències i el marge de llibertat lingüística es redueix. Coneixem les lleis particulars per les quals s'han regit les representacions de les faules teatrals en qüestió, l'estil dels autors, i no descartem que, en el judici que en fem, aflorin els nostres prejudicis culturals i la mitificació. Però, fins a un cert punt, ¿no viu de la mitificació tot el teatre universal? Sense que calgui sacralitzar els textos heretats, s'han de tractar amb cura i, més que

enlloc, s'han de tenir presents aquelles qualitats bàsiques que aconsellen per als escrits en general i que els bons manuals de puntuació recullen: la coherència, la mesura, la proporció, l'eficàcia...

En les obres d'Espriu, en les quals el llenguatge de l'autor podria semblar llibresc a algú que hi estigui poc avesat, esborrar-hi els trets que el fan únic —per a l'orella de l'espectador no n'estigui gaire assabentat, però sensible a la filologia i a l'antropologia cultural— seria, a parer nostre, un exercici pueril. L'oposició elemental «s'entén / no s'entén», justificada en el terreny de la informació o en el llenguatge utilitari, resulta insuficient en el de la creació i en el gaudi de la creació. A més, el teatre ofereix el màxim de context per a suplir el desconeixement d'elements aïllats.

L'anacronisme fonètic (permeteu-nos el terme) pren importància en la dicció d'obres com *La barca nova*, d'Ignasi Iglésias, *El cafè de la Marina*, de Sagarra, *Maria Rosa*, de Guimerà, o en d'altres en què la variant parlada correspon a unes comarques

concretes i, sobretot, a una època d'escassa castellanització. Quan el component principal de l'obra és el vers, el risc d'anul·lar els efectes estètics per la permissivitat en la fonètica, en les entonacions i en els ritmes augmenta, i no és estrany, perquè tots aquests elements pertanyen al mateix nivell: el de l'expressió.

Per contra, les alteracions que s'originen i romanen, principalment, en el contingut —canvis en l'acció i en la història, que podrien ser vistos com a aberrants en un altre tipus d'anàlisi— no tenen res a veure amb això que exposem: la coherència del parlar amb el moment històric i el lloc.

L'hipotètic anacronisme fonètic atribuït al personatge del comte Arnau, que hem posat d'exemple, es pot comprendre pel coneixement del referent particular de la societat medieval catalana i de la societat acastellanada del segle XXI. El parlar del comte es manifesta com un dels anomenats *indicis* del personatge; siguin el llenguatge, el gest, el vestit, les armes o els estris que fa servir. En una posada en escena, podem escollir vestir el

comte de frac, però, a parer nostre, l'alteració del context extralingüístic serà menor que si el fem parlar en català interferit. Hi ha trets més determinants que altres en la significació: quan prenem la part pel tot i diem allò tan conegut de «veu una vela», sabem que la part «vela» és més suggestiva i representativa del tot (vaixell o barca) que no pas «timó» o «quilla». El llenguatge del comte és més poderós en significació que el seu vestuari.

Per altra banda, en els muntatges de Peter Brook, en què els personatges exhibien diversos accents, ens adonem que el tema del Mahabharata els permet molt més: per la important càrrega mitològica i l'absència de límits, ja que ens trobem enllà de la història i en espais incerts. El comte Arnau, i els personatges de les obres d'Iglésias, de Sagarra o de Guimerà a les quals ens hem referit, tenen més acotacions.

L'anàlisi de l'anacronisme fonètic és complexa: no sabem si, de fet, s'hi produeix cap figura. Val a dir que, considerat separatament, l'accent castellà no tindria valor; és quan el té el comte Arnau i es posen els dos ele-

ments junts que sentim la ruptura en la cronologia i l'efecte xocant: ¿còmic, caricaturesc o d'error en la proposta?

Pensem que hi ha massa renúncia a oferir o a rebre —segons a quin cantó estiguem, si a l'escenari o a les butaques— part de l'eufòria poètica que proporciona l'obra teatral en renunciar a la correcció en l'escriptura o en el llenguatge parlat. L'escriptura interferida imposa restriccions sintàctiques i semàntiques —a les quals ja sembla que ens hàgim avesat—, però la fonètica interferida, per la seva estrident eminència, n'imposa de majors.

L'OBRA TRADUÏDA

Quan s'ha de traduir el llenguatge poètic o retòric, trobem que les dificultats no vénen de la manca de mitjans tècnics —hi ha excel·lents traductors—, sinó de la visió reduccionista dels qui decideixen quin català puja a l'escenari i quin no, i si hi puja, amb quines reduccions. Sembla que el convenciment apriorístic de la inutilitat del text català autèntic és la fase última de l'autocensura de què hem

parlat. És obvi que si la captació artística fos nul·la, l'eficàcia que reclama al text s'anul·laria: per a l'espectador seria equivalent a assistir a una representació en una llengua estrangera desconeguda. Tanmateix, ja no hi ha lloc per a l'experiència. El convenciment de la no-culturalització o de l'analfabetisme general pot ser a la base d'aquesta visió paternalista que alguns tenen del públic.

Però, si coneixem la relació de llengua i pensament —llengua necessària per a la identitat i per a la personalitat de cadascú, com a home o com a dona—, també sabem que la reducció lingüística implica la reducció del pensament. El fet d'aturar-nos en les adaptacions o versions més reduïdes del vocabulari i de les imatges —què són les imatges sinó jocs de mots?— mena a reduccions emocionals i cognitives.

No sabem si mai algú demanarà una adaptació de *Faust*. Recordem, al paranimf de la Universitat de Barcelona, en els anys vuitanta, el *Faust primigeni* en traducció de Carme Serrallonga. A les terres de parla alemanya el gran públic no entén tot allò

que diu, per exemple, l'Esperit de la Terra, i tampoc no cal. En aquest punt, ens voldríem referir a les rondalles que expliquem —o explicàvem— als infants, no pas perquè considerem en un nivell semblant de culturalització el públic no gens lletraferit i els noiets petits; ho diem per la fantasia que envolta els textos inspirats, que fa que tot s'hi copsi i tot d'una.

Quan llegim un conte, si preguntéssim al menut o menuda, després del començament «Una vegada hi havia una viuda que tenia dos fills», què vol dir *viuda*, sovint no ens ho podria respondre, com el significat d'altres paraules de les històries; però no hem de ser tan ingenus de creure en la necessitat de les definicions. Quins mons no es despleguen sorgits d'aquell murmur que escolten! No pretenem pas defensar la vaguetat, és clar, sinó la capacitat ignorada de resposta del nostre imaginari i sensibilitat davant l'art.

LA TRADUCCIÓ DIRECTA

Hi ha textos d'autors contemporanis traduïts de l'anglès, de l'alemany o

d'altres llengües passant pel castellà. Quan els traductors són acurats, s'assessoren i arriben a assolir un text català vàlid, encara que sempre hi ha un allunyament excessiu; potser el que s'afegeix a l'allunyament que ja imposa la distància que hi ha de la llengua original a la primera a la qual tradueixen. Els trets que ara esmentem, és clar, són tènues i, sovint, escàpols. També subjectius. A part, i més important, hi ha el fet que els textos es tornen tributaris del castellà no tant en el lèxic i els estereotips, que podem detectar amb més facilitat, sinó des de l'enfocament primer de les construccions, del punt de partença de qualsevol frase o paràgraf. Naturalment, hi ha més risc de calc si les llengües són pròximes.

La substitució freqüent mena de dret a la substitució idiomàtica. No sabem, doncs, per quina raó algunes traduccions d'obres de John Patrick, o de William Mastrosimone, per exemple, recorren tant al castellà, a vegades en els vocables que denominen elements de la quotidianitat: ¿un camió vellot ha de ser, inevitable-

ment, un *cacharro*? És cert que els castellanismes, ja en el teatre de Rusiñol, tenien valor estilístic —i a voltes denunciador—, però, acumulant-ne, hi ha el risc de desproveir-los d'efecte humorístic o d'altra mena que cerquem obtenir.

L'alemany, el portuguès, el francès, l'italià..., cap de les llengües de l'entorn no es veuen lliures de la interferència lingüística en major o menor grau; no cal dir les minoritzades, com el gallec o l'èuscar. L'anglès mateix no arriba pas a eliminar tots els mots forasters que inclou. Ara bé, la quantitat d'elements exòtics no ha de trencar l'equilibri si pretenem mantenir-nos dins un codi. La mesura i la proporció són necessàries.

La parla familiar de l'alemany d'avui, per exemple, conté molts anglicismes, que alguns autors blasmen tot expressant en to irònic el rebuig que provoca l'amuntegament de mots estrangers en textos de divulgació, en rètols de botigues i en senyals de la via pública. Es pregunten si la gent gran o de zones no urbanes s'arriba a orientar dins el seu mateix país.

SUPRESSIONS I ADJUNCIONS EN TEXTOS D'AUTORIA CATALANA O TRADUÏTS

Al costat de la freqüent introducció de barbarismes, hi ha la reducció de formes catalanes: en citeu, aleatòriament, un parell d'observades en obres traduïdes representades. En primer lloc, l'exclusió del «vós» quan l'època i l'acció, que s'esdevé en ambients reials i nobiliaris, el demanen, ja que en català hi ha la gradació de tractament «tu», «vós» i «vostè». No entrarem ara en els matisos de cadascuna d'aquestes formes, que trobarem extensament explicades en manuals de filologia catalana. (No som, per cert, els únics en les llengües llatines a tenir tres possibilitats!) D'altra banda, no creiem que el bandejament del «vós» o del «vostè», fins i tot!, sigui explicable per l'assumpció de la conclusió simplista, que corre pel carrer, «que en anglès tothom es parla de tu»... ¿O potser és, més aviat, de vós?, ¿o de vostè? Seria bo d'esbrinar si en traduir de l'hebreu també diem de «tu» en cada relació. No sempre hi ha equivalència entre els sistemes. Els recursos en el context per a expressar

respecte o jerarquia són propis de cada llengua i estan avalats per l'ús en un recorregut llarg, antic. Per això les decisions preses pels escriptors semblen supeditades a consignes.

En segon lloc, esmentarem la supressió dels articles personals que es produeix sense relació amb les zones de la llengua catalana on aquests articles no són emprats, ni tampoc amb els àmbits considerats tradicionalment distanciats. També, quan hi ha manteniment dels articles personals és per a excloure *en*, a favor d'*el*.

No continuem esmentant arbitriïtats escrites que sempre suposen una supressió. L'únic cas en què hi ha adjunció d'elements és en la introducció de flastomies i de paraules gruixudes per a assolir efectes vulgaritzants, còmics o de quotidianitat.

EL CATALÀ QUE MOLESTA

Al començament hem esmentat la crítica feta al llenguatge d'una obra per la seva pretesa procacitat. Hi ha hagut altres obres, dels anys que conside-

rem aquí, que algun cop han despertat indignació en el públic per les expressions grolleres —per cert, ben catalanes— que havia sentit. En el cas de *Qui és l'últim*, d'Israel Horowitz, estrenada en els anys vuitanta, recordem les protestes en el sentit que «en català no estava bé de dir aquelles coses». No cal dir que hauria estat discriminatori de reservar les males paraules per al castellà. En *La llei caló* —que coneixem tan sols escrita— els gitanos catalans reneguen en català, naturalment, com passa en tantes peces en què els personatges diuen penjaments en la llengua que els és habitual. Aquí no entrarem pas a esbrinar les causes ni els efectes del malparlar. Però no és aquesta la «molèstia» que volem dir, que estaria basada en característiques morals o, en certa manera, estètiques, sinó la que produeix la catalanitat o, més ben dit, el grau de catalanitat.

Les llistes de lèxic exclòs o de morfologia normativa exclosa serien enutjoses per la llargària. Sense necessitat de testimoniats expressem el convenciment que la relació amb la llengua catalana no sol ser objectiva. La

correcció o la justesa lingüístiques han estat massa llargament ridiculitzades sense possibilitat pública de top. Pel cap baix, associar la carrincloneria a la catalanitat és costum establert i estès. Això, sumat a l'escassíssima culturalització, explicaria potser la confusió present i el fet que la gent jove, d'esma, pressuposi trets pejoratius en l'ús del català, pròxims a la rusticitat, al desfasament, a la inutilitat o a l'entestament...

En l'àmbit on la comercialització de la cultura s'esdevé sense escrúpols, constatem la castellanització matusera del llenguatge adreçat als infants, en el teatre i en sèries televisives, amb el risc de desestructuració que això suposa per a la llengua i per a la manera de pensar de les futures generacions. Són considerats més importants els discutibles missatges que hom els vol transmetre, a tot preu, que no pas com els els transmeten. La qüestió formal s'obvia.

Un d'aquests darrers anys s'omplia el teatre amb tongades de criatures per veure *El senyor Gaudí*, antipoètic i en un català no gaire intel·ligible. Els

efectes de la imposició —deliberada o consentida— de models equivocats en el primers graus d'aprenentatge d'una llengua són negatius i irreversibles, més quan es tracta no pas d'una llengua estrangera sinó de la pròpia, com era el cas d'aquells menuts.

Malgrat tot el que hem expressat sobre els canvis en el català de l'escena durant els trenta o quaranta anys darrers, que deixa entreveure un panorama enfosqueït, mentre escrivim aquestes ratlles es representen obres en què el text i també la dicció dels intèrprets corresponen a la normalitat del teatre en català a la qual aspirava Joan Fuster en *Ara o mai* (1981). Segons la llei del pèndol, els nous canvis a comentar seran radiants.

Rosa-Victòria Gras
*és doctora en Filologia Romànica,
professora de l'Institut del Teatre
de Barcelona, autora, traductora
i guionista.*