

A black and white portrait of Rosa Victòria Gras, an elderly woman with short, wavy hair, wearing glasses and a dark top. She is looking slightly to the left of the camera with a serious expression. The background is dark and out of focus, with some faint text visible in the upper right corner.

Albert Tola

Rosa Victòria Gras

**Dimensió creativa
de la llengua**

Converses, 3

Institut del Teatre

Albert Tola

Rosa Victòria Gras

**Dimensió creativa
de la llengua**

Converses, 3

Institut del Teatre

Barcelona
2018

Primera edició: desembre del 2018

Fotografia de la coberta de Miriam Bonet.

© 2018, dels textos, els seus autors

© 2018, de les fotografies, els seus autors

© 2018, de l'edició, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadrati

Imprès per Arts Gràfiques Bobalà

ISBN: 978-84-9803-860-6

DL: B 25551-2018

Taula

Preàmbul	7
Rosa Victòria Gras entrevistada per Albert Tola	9
Selecció d'articles de Rosa Victòria Gras	
<i>Uns altres noms de la por</i> (1983)	77
<i>Els clavells que no s'han esblaimat</i> (1980)	81
<i>Els fonemes i l'astrologia</i> (1983)	87
<i>El pes de la lletra</i> (1983)	91
<i>Falta de confiança en el context</i> (1980)	95
<i>El romanx. Com sobreviu la quarta llengua de Suïssa?</i> (1981)	99
<i>No hi ha màgia sense mots</i> (1983)	103
<i>Per a la presència catalana a Romania</i> (1980)	107
<i>Els Déus i les paraules de cada dia</i> (1983)	113
Rosa Victòria Gras. Trajectòria professional	117



Rosa Victòria Gras (Foto de Colita)

Preàmbul

La Rosa Victòria Gras va ser professora meva mentre estudiava la carrera de Dramatúrgia. Ben aviat, em vaig adonar que, més enllà dels coneixements estrictes de l'assignatura, que impartia amb serenor i amb precisió magnífiques, ella transmetia a les classes un esperit de compromís artístic amb la llengua i, sobretot, una mirada entorn de la tècnica interior de l'artista, de la relació amb ell mateix al llarg del procés creatiu, que em va impressionar; aquest esperit forçosament havia d'implicar una ètica artística lentament viscuda i madurada. En acabar els estudis, vaig començar a visitar la seva casa de Vallcarca, on m'oferia tes de l'Índia, copetes de porto i, més freqüentment, aquell vi blanc alemany que ens encanta a tots dos: el riesling. Li vaig començar a llegir el que escrivia, i ella em donava consells discrets però aguts, i uns anys després, em va llegir també alguns inèdits. Amb el temps, ens vam anar trobant en una confiança literària preciosa i despietada. Confesso que m'emociona pensar que això fos possible a pesar de la diferència d'edat... sens dubte, era la seva generosa humilitat la que ho permetia. A poc a poc, vaig anar copsant aquella ètica que em semblava intuir a les seves classes fins a considerar-me, més que un alumne, un deixeble, i, alhora, un amic.

Aquesta conversa, doncs, s'ha anat mantenint al llarg de quinze anys, fins que, a petició d'en Carles Batlle, a qui agraeixo molt l'honor de la proposta, ha sigut organitzada, sintetitzada i repetida en forma d'entrevista el darrer any. També vull agrair la seva ajuda a l'Oriana Bonet i la Miriam Bonet, les seves filles, per tot el suport, a la Marta Borrás per l'edició acurada, a la Laia Alsina per la finor de la seva transcripció, a la Júlia Bel, pels seus consells enriquidors sobre com enfocar aquesta entrevista i, per

descomptat, a la Rosa Victòria, per la seva generositat, per la confiança, i per tots aquests anys d'amistat.

Albert Tola

Una tarda de primavera del 2018.

La llum entra blanquinosa per uns finestrals que donen a l'avinguda de la Gran Via.

Una taula de marbre. A sobre la taula, liris color violeta. Al costat, un parell de tasses amb té de gingebre i un platet de ceràmica amb pastes.

De fons, les veus dels menuts de la casa, que juguen al menjador, darrera de la porta de vidre tancada.

Rosa Victòria, estimada, on vas néixer?

A Vallgorguina. Mira, si ens situem a Arenys de Mar —per dir un lloc conegut—, és a uns dotze quilòmetres terra endins anant cap a Sant Celoni. «Entre el Montseny i el mar, el Corredor i Montnegre», com solen dir... El nom de Vallgorguina potser va començar a sonar, més enllà d'aquests voltants que dic, quan l'Espriu, a «*Ronda de mort a Sinera*», hi esmentà «les bruixes de Vallgorguina». De fet, hi ha el Pla de les Bruixes i jo encara he conegut gent que curava mals dient oracions i senyant —els que passaven per bruixes i bruixots! També hi havia homes que amb un vímet trobaven deus d'aigua, els saurins. No sé si Vallgorguina es coneix pel renom més aviat llegendari...

Com eren els teus pares? Tenien vocació artística?

El pare, en Joaquim Gras Quera, en Quim, no va estudiar, però ja de jovenet li agradava llegir. Llegia..., el que treia de la biblioteca d'un canonge —em sembla que era un canonge, d'un clergue en tot cas— que passava temporades a can Clarens de Vallgorguina. Va venir a Barcelona i va aprendre l'esperanto, com es feia llavors, va conèixer l'Ignasi Iglesias i altres escriptors... —no recordo quins, em sap greu. Tenia aficions que no eren gaire corrents en un noi de poble petit, de casa pobra; més aviat eren

de burgès. Potser s'explica pel fet que la seva mare —la meva àvia, la Quimeta— era filla d'un arquitecte barceloní benestant que, no sé si perquè la besàvia estava malalta, van dur la nena petita a criar per una dida de Vallgorguina —en aquell moment hi feia can Pradell de Dalt. La noia criada al poble, quan el seu pare morí —molt jove— es va casar amb el germà de llet i, qui sap... si va infondre a en Quimet i a l'Adelaida aquelles aficions.

Publicà una peça de teatre, *Escenes de tango*, als vint-i-quatre anys. La protagonista se suïcidava prenent una sobredosi. Imagina't si estava al corrent de l'època! (*Riu.*) Poc més tard, *L'infern en el paradís*: un capellà penja els hàbits i es casa amb la dona que estima. Va escriure esporàdicament en diaris. De gran, una novella entre el costumisme i la literatura fantàstica, *La Guilla Blanca*; gairebé tot el text són diàlegs...

I la mare, Victòria?

Es deia Maria Francisca Perfontan Lasus, i era d'Estitxe, de la riba del Cinca, un poblet on encara llavors hi havia alguna romannalla del basc. Venia de gent del Pirineu i de més amunt —com es veu per l'enfilall de cognoms— d'Occitània (o d'Occitania com diu en Jem Cabanes). Tenia gràcia per cantar i per recitar romanços —que ja saps que fan aquella cantarella— en castellà. També deia versos i dites que havia après en parlars de transició amb el gascó i que anomenaven patuès. Però no tot era tan alegre per a la Maria Francisca... L'àvia Antònia havia vist morir vuit fills seus, de petits o de jovenets.

La Maria arribà a Barcelona de petita, a ca la seva germana gran, que hi havia vingut a servir a cal doctor Salvat, un metge d'edat que, en morir, la deixà hereva. La Maria volia ser metgesa, però el doctor Salvat deia que les dones no havien de ser metges, i tan sols arribà a ser infermera. Així doncs, de gran, quan es casà amb en Quim, va recórrer Vallgorguina i els voltants embenant, punxant i curant-hi la gent.

I va ser infermera durant la guerra?

Tota la vida. Però, en temps de guerra ho era tan sols d'on vivíem; jo era petita. No em podia deixar.

La mare parlava occità?

No, no... Parlava l'aragonès d'aquella banda del Cinca, acastellanat i barrejat de tot. Més tard, parlava català, sense gens d'accent, perquè va anar a una escola de monges d'aquí.

Així doncs, els teus pares tenien clarament algunes aficions que poden haver servit de referent, no, per a tu?

El pare sovint esmentava paraules que havia sentit als besavis. Deia: «Làvia de casa deia *tantost, pus*». O expressions que no recordo en aquest moment, que s'havien deixat de dir quan jo era petita. Sovint teníem converses metalingüístiques. (*Riu.*) Li preguntava: «Per què diuen —a Vallgorguina deien, i encara més cap a Montnegre i cap a Olzinelles— “*som pensat, som vingut*”?» —perquè, nosaltres dèiem “*he pensat, he vingut*”. Però el pare deia, tanmateix, i sempre va dir: «*és llevada la nena?*», o bé «a can X... *és tan cat.*» Hauria rigut de sentir «el menjar *està* molt bo», perquè, és el contrari de dir «el menjar *està* malalt!» O «ha *caigut* una nevada!»

...i això desenvolupa una certa sensibilitat cap a aquestes coses...
Naturalment.

Recordes aquesta anècdota de quan el teu pare va conèixer Ignasi Iglesias?

No va ser un fet aïllat; l'admetien a tertúlies amb d'altres joves que escrivièn. En parlava molt respectuós, humilment.

Tens germans, Victòria?

Tenia en Toni, que era cinc anys més petit que jo. Va morir fa pocs anys. Era intel·ligent, de bon tarannà... I, fixa't, de jovenet

anava dos cops a la setmana, amb bicicleta, a Canet de Mar des de Vallgorguina! A l'escola tèxtil.

Pausa.

En Toni va fer el seu camí.

I com va ser la teva infantesa, ara que parles d'aquestes excursions?

Doncs... Quines excursions vols dir?

Aquestes amb bicicleta?

Ah! Més que res en recordo la guerra d'Espanya. Tenia tres anys quan va esclatar i, el 1939, per tant, en tenia sis. Ja havia viscut sirenes d'alarma, crits desesperats de la gent, accidents que hi havia hagut pels voltants de Vallgorguina, a Granollers; la tia Quima va ser un dels ferits —a casa era un aplec de Quims i Quimes. Havia sentit comentaris tràgics com és ara: «A en tal l'han pelat» o —què sé jo!— que havien trobat morts a les cunetes, que havien esventrat una dona embarassada. Brutalitats. Tinc present el soroll dels obusos al bosc. Imagina't. Sí: al bosc. Perquè quan entraven els feixistes, els vells i els menuts de la família, fugíem de Vallgorguina a arrecerar-nos al veïnat de Cal Paraire, al Montnegre, i els obusos queien... Anàvem per un camí i, per allà al bosc, en queien. I també pamflets.

Pausa.

Però, malgrat tot això, vaig ser una criatura feliç. Ben feliç.

Pausa.

Encara veig les milicianes a l'Estació del Nord de Granollers, una imatge alegre, riallera. Fa poc vaig llegir que en aquella data ja havien desaparegut, però no pot ser, o no pas totes! Me'n recordo... La mare ens va dur a veure el pare que era a Terrassa, mobilitzat. Ens duia al meu germà, que tenia mesos —perquè en Toni va néixer el 1938—, i a mi, que el 1938 tenia cinc anys. També hi venia una cosina joveneta per ajudar la mare. El tren

era ple a vessar i a les criatures ens pujaven per les finestres: la mare ens alçava i gent de dalt del tren ens agafava. Mira, una altra cosa: també vaig viure l'experiència del sofre. I saps per què del sofre?

No...

Perquè la mare ens posava sofre entre els dits, a les manetes, als peus. Aquell groc i aquella picor... Això era després de la guerra. El pare va ser presoner al castell de Lleida —que era camp de concentració— i, quan va tornar, ens va encomanar la sarna.

I el sofre era com un antídoto de la sarna?

Exacte.

D'on el treia aquest sofre?

Em penso que de les farmàcies. Perquè, com els polls, devia ser una cosa força corrent. I recordo els emigrants que venien d'altres bandes de l'Estat espanyol i que, és clar, experimentaven aquestes misèries, també. Arribaven amb aquests mals i amb altres costums.

On passàveu els estius?

Vivíem en un poble on, encara avui dia, molta gent hi passa l'estiu. Llavors, els estiuejants eren els *senyors* que anaven a la fonda, a Ca la Llúcia. Era gent més aviat rica, educada, de Barcelona. Però ara ja no hi ha fonda ni hi ha hotel i la gent que va a Vallgorguina és molt diferent.

Pausa.

Dins de la teva tasca literària i teatral, em crida l'atenció el teu amor per les llengües. Vas estudiar Filologia i ara parlaves d'aquesta complicitat metalingüística amb el teu pare... Des de petita ja t'agradaven les llengües?

El que m'agradava, més que les llengües —perquè la noció de llengua segurament que llavors no la tenia—, era veure com la mateixa cosa es deia de maneres diferents. Els objectes sobretot... que és el més fàcil de comparar. I la manera com s'arribava a expressar una sensació, un sentiment o una activitat. Comparava el català amb el castellà, que el devia sentir per tot arreu. La mare també m'explicava: «D'això en deien tal cosa a Estitxe. De la farigola en dèiem *tremoncillo*.» Esmentava unes herbes, les *ontinas*, que no he arribat a saber exactament quines plantes eren. (*Riu.*) I després, quan vaig estudiar llengua i vaig ensenyar llengua, em vaig adonar que, a través de conèixer-ne d'altres, era com podia anar descobrint la meua. L'estudi de les llengües romàniques m'hi va ajudar molt.

Per comparació?

Una sola llengua és insuficient; n'has de *tenir* moltes més. Em sap greu, per exemple, no saber basc —si prenem la fita del Pirineu, es parlava força avall fins pels volts del segle XIV. Tens topònims que són catalans com Olot... o el poble de la mare, Estitxe, «casa vora el riu».

Quantes llengües parles?

Ben poques, de fet... No tantes com me n'atribueixen! A tots ens agrada mitificar algú! Mira, una anècdota: quan estudiava a la facultat de Barcelona, s'hi feia tot en castellà. En Joan Veny, a Lingüística Romànica, ens va dir en una de les seves classes inoblidables: «El buen romanista es aquel que conoce todas las lenguas románicas». M'ho vaig prendre al peu de la lletra.

Riuén.

A la biblioteca, sempre hi veia abocada a l'Alcover Moll la Maria Grossman, una noia romanesa de la banda on també parlaven hongarès, que preparava la tesi doctoral sobre els noms dels colors en català, i que havia estudiat en una universitat

d'Itàlia, justament amb en Joan Martí i Castell, que em dirigí la tesi. Vaig anar de dret cap a la Maria: «Que m'ensenyaries romanès?» I em va ensenyar romanès.

Pausa.

Pocs temps més tard, vaig anar a un curs d'estiu a Bucarest. En aquells anys gairebé era impossible anar-hi. Encara hi havia Ceaucescu...

Pausa.

Havia anat estudiant altres llengües romàniques o les vaig estudiar després, llevat del sard. Tinc una gramàtica sarda, però no en sé, com tinc l'aragonesa de Francho Nagore, i tampoc no en sé, d'aragonès. Ni sé el cors, que en aquell moment no era considerat llengua. És apassionant de veure les afinitats i divergències que hi ha d'un extrem a l'altre de la Romània.

I de quines llengües has traduït?

De l'alemany, Kroetz, *Heim Arbeit (Feina a domicili)*. Que va ser per a mi, una traducció viva, al català parlat dels volts de Barcelona, sense interferències innecessàries, considerat amb rigor.

Botho Strauss, també l'has traduït...

Sí, també Botho Strauss. Una obra que després dirigí l'Anguera. Amb el grup de Vic: *Bekannte Gesichter, Gemischte Gefühle (Cares conegudes, sentiments barrejats)*. I, tornant a Kroetz, a *Feina a domicili*... Em sap molt de greu que no s'hagi publicat a l'Institut perquè en Graells un dia em va dir, allà al portal de Sant Pere Més Baix: «Porta la traducció aquesta de *Feina a domicili*, —que els alumnes havien llegit a l'Institut del Teatre i no sé qui va dirigir— i aplega-la amb l'altra que has traduït», i no la hi vaig portar mai. *Der Drang* va sortir amb el títol de *Pulsió*, tot i que jo n'hi havia posat algun altre, potser *Desfici*, però l'Oriol Genís va decidir un que era millor. Més entenedor, diria. I, ara que hi penso,

també vaig traduir el monòleg *Weitere Aussichten (D'ara endavant)*, que va fer la Nadala Batiste.

Pulsió la va posar en escena la Glòria Balañà al Teatre Tantarantana, em sembla...

La va dirigir ella, sí. I Kroetz la va veure. La trobà excellent. Sí, Kroetz!... He traduït del francès: de Duranger, *La nuit à l'envers (La nit capgirada)* i autors de teatre diversos. Per a l'Institut, obres que em donava en Mesalles o altres professors.

Pausa.

En Joan Ollé m'encomanà la traducció —era escrita en vers— de *La princesa blanca*, una obra inspirada en l'amistat de Rilke amb Andreas-Salomé: *Die Weisse Fürstin*.

No hi ha una roca, a Duino, que en diuen *La princesa blanca*?

Hem lligat caps. Perfecte! Doncs, *La princesa blanca* era escrita en vers i el ritme em va sortir com una seda. Era una cosa que m'agradava de conservar, el ritme; també en la prosa.

I de quin autor era?

Rilke.

Ah! Del mateix Rilke.

Sí. Rilke.

I no es va arribar a posar en escena?

En aquell moment, l'Ollé em fa l'efecte que va rebre un càrrec o... un encàrrec important. A l'Institut mateix. El que dic no té fidelitat periodística... De periodisme honrat. Però bé, et diré: quan la traduïa, escrivia a màquina i donava els fulls als alumnes perquè en fessin còpies. I ells les repartien. No vaig guardar absolutament res. Cap material. Em sap molt de greu.

A mi també.

I això es va perdre perquè ni es va arribar a assajar.

Pausa.

I en Coca em demanà una recensió d'una obra molt nova de Havel, en la traducció alemanya. M'acoquinava que els meus col·legues estiguessin al corrent de la literatura dramàtica! Me'n va fer elogis sincers, però el projecte no va tenir sort i no progressà. Quan va escriure *Platja negra* va voler que la llegís perquè volia conèixer el meu parer. Cap mica de vanitat; ben senzill.

I també vas traduir John Webster.

La duquessa de Malfi. Hi vaig conservar el nom que Webster hi posà. *The Duchess of Malfi*, no *Amalfi*, sinó *Malfi*. I, guaita!, vaig presentar aquesta traducció al certamen que convocava la Rovira i Virgili i vaig saber, per un bon amic que formava part del jurat, que no es va premiar i que no es va publicar perquè un membre considerava —un que era editor—, que «l'autor no era prou conegut». John Webster! És molt gros!

I finalment es va publicar?

En Ricard Salvat ho va fer en aquells quaderns de teatre tan ben aconseguits. Vaig tenir cura que el català fos com calia: segons l'època en què passava l'acció i al lloc on passava... Nobles, cardenals, la duquessa, els seus amics i enemics: es parlaven com correspon al nostre tractament de vós. Fins i tot vaig demanar a en Josep Ruaiç que revisés el text! Vaig conservar el registre, el to, no absurdament arcaïtzant, sinó adient.

I de poesia també n'has traduït?

Poca. En Lluís Solà un dia em digué: «Tradueix-me poesia del romanès». Però, bé, no sé què va passar que no li vaig arribar a donar els versos de poetes populars com Mihai Sadoveanu que

havia començat; i ell, prudentment, no me'n va parlar més perquè ja veia que jo fugia d'estudi quan em trobava.

Riu.

On vas estudiar, Victòria?

A Vallgorguina no es podien seguir estudis. Vaig començar el batxillerat examinant-me per lliure a l'Institut Balmes. La mare, que s'havia adonat que jo de pagesa potser no en seria —o perquè no volia que en fos— com que ella no havia pogut ser metgessa volia que jo tingués una carrera. Ens llevàvem a les quatre de la matinada per anar a agafar el tren a Sant Celoni, per arribar a les nou als exàmens —no sé si era a quarts de set, que sortia el tren i són set quilòmetres de Vallgorguina a Sant Celoni. El mestre del poble, que era qui em preparava a mi i a un altre xicotet que volia estudiar, aconsellà que era més útil fer allò que abans se'n deia el Comerç, que era el Peritatge Mercantil, el Professorat Mercantil i... hi havia algun altre cicle...

I després vas venir a Barcelona... I la Filologia la vas estudiar aquí.

Bé: la mare va trobar un internat de monges —a Barcelona, al passeig de la Bonanova, 35— i, no sé com, va aconseguir de la superiora, que deuria ser una persona molt oberta i acollidora, que em concedessin mitja beca. L'altra mitja la va pagar la germana de la mare, la Quima, que m'era padrina i que encara tenia alguns calerons després de la guerra, malgrat les devaluacions i d'alguna caseta que va desaparèixer.

Vaig deixar estar el Professorat Mercantil. No m'interessaven en absolut aquelles matèries. Vaig començar a fer intercanvis —que avui dia és fàcil a través de les universitats mateix—, però que abans ho fèiem... una noia d'aquí que coneixia per carta una noia d'Anglaterra, o d'un altre país... I així vaig estudiar francès, alemany... A Barcelona vaig ser alumna del Britànic,

diversos anys, quan era a la Diagonal. Per a l'ensenyament del català, em vam servir molt les *patterns*, maneres de dir, frases fetes. Quan aprens una llengua estrangera veus que n'hi ha moltes, i que l'enfocament per descriure l'entorn pot ser molt diferent. Les frases fetes, sovint, són metàfores. Les dites i els refranys...

Ah sí?

Metàfores lexicalitzades. Tanmateix, *figures* retòriques i, si vols, totes les *figures* es poden reduir a metàfores: «La pota d'una taula» ja és sentit figurat. I d'aquest nivell inferior fins a les metàfores insondables, com deia Tudor Vianu!

És a dir, que hi hauria una llengua literària sobrevolant o per sobre les diferents llengües?

No em referia a aquesta «possibilitat». Vull dir que observem sensibilitats diverses en la manera que té cada poble de descriure, de reflectir o d'expressar-se. I l'àmbit del sentit *propri* i *figurat*..., i dels sentits *virtuals* és immens. «Són figures d'un altre paner!»

I parlant de viatges, estances d'estudis, comparacions... Vas ser a Coïmbra, oi? I eres a Lisboa poc després que esclatés la Revolució dels Clavells.

Després de la Revolució dels Clavells, vaig ser a Coïmbra amb una beca d'estiu que ens van donar a tres estudiants de galaicoportuguès, quan hi havia en Basilio Losada. Hi vam anar tota la família, el meu excompany i les nenes. A la frontera d'Extremadura, els carrabiners ens advertiren que a Portugal hi havia còlera —i, de fet, n'hi havia— i que era molt perillós que ens arrisquéssim amb una noieta de quinze anys i una nena de quatre. Tanmateix hi vam entrar i a Coïmbra ens vam vacunar tots. Quan ho vaig comentar a la facultat, el director del curs —que es deia Martines— deixà anar: «É un cólera mais político!».

Riuen.

És aleshores quan vas entrar en contacte amb els programes d'alfabetització a Portugal? Aquells anys et van influir?

Vaig conèixer Helena Cidade, que dirigia la campanya de la zona. Era autora d'un dels manuals. Em va permetre assistir a sessions de la campanya. En aquell moment històric tot era fàcil. Impressionava, veure gent molt humil, dones amb el mocador al cap, terrassans... que aprenien de llegir i d'escriure, que anaven a veure museus, ruïnes romanes o monuments diversos, que accedien a la cultura, cosa que en el règim de Salazar no els havia estat possible.

Això et va donar ànims per les tasques de divulgació?

M'hi va engrescar. Tinc un record especial de Coïmbra i de la Facultat de Lletres: a la biblioteca, hi tenien l'últim *Atlas Lingüístic del Domini Català* d'en Veny i de la Lídia Pons publicat en aquelles dates! I els professors! En el primer examen em van dir: «Vostè, catalana, deu saber el provençal?» I no en sabia! Vaig pensar que se'ls acudia perquè el portuguès conserva el dígraf *lh* per fer *l palatal*, pel prestigi tan estès que aconseguiren els trobadors, perquè coneixien la vinculació medieval de Provença amb Catalunya o per la proximitat geogràfica que hi ha... Però la catalana no en sabia, de provençal. En aquella època l'occità, en cap variant, no s'ensenyava a les facultats catalanes. Com tampoc no s'hi ensenyava el basc. L'occità el vaig estudiar tard, molt tard, al CAOC.

I saps?, vaig ensenyar portuguès tres cursos, essent ajudant de càtedra a la facultat, aquí a Barcelona. Jo coneixia en Fèlix Cucurull, a qui al país hauria d'haver agraït tantes coses! Era d'Arenys de Mar, en Fèlix, i tenia una biblioteca amb revistes que rebia de Romania, de Portugal, d'Itàlia... Un dia ens vam trobar a la Riera i vam parlar de les traduccions que teníem entre mans. Li vaig comentar que jo havia proposat traduir una dramaturga romanesa, Lucia Demetrius, l'obra *Tres Generacions*, i que

m'havien respost: «Tu ets molt exòtica.». En Fèlix rigué: «No t'estranyi. Jo he proposat versos de Pessoa i m'han dit: «Aquest? A ca seva el coneixen!». Al cap d'uns deu anys, algú altre el va descobrir!

Riuen.

Bé, de la tasca lingüística, si et sembla, ja en parlarem més endavant. Però, tornant a la teva primera joventut, quin va ser el teu primer contacte amb la literatura?

Molt minso, molt casolà. La mare i la padrina em feien llegir en veu alta als vespres. Llegíem novel·letes i llibres d'aventures que hi havia a la biblioteca popular que havia fundat abans de la guerra mossèn Narcís Sagner, un il·lustre catalanista. Em fa l'efecte que només hi quedaven llibres en castellà, no ho recordo. Més endavant, quan ja tenia potser catorze anys o quinze, llegia des d'uns quants volums vells del *Patufet* —que no sé d'on deuen sortir— a narracions de Tagore, de Kipling, i aquells versos de «Si pots...» —que sí que eren en català—, i els versos d'en Màrius Torres..., o algun llibre que el pare no havia cremat, com *Las ruinas de Palmira* del Comte de Volney!

És a dir que ja hi havia aquest interès per la literatura oriental des de bon començament. Aquesta sensibilitat oriental trobo que després esdevé perceptible en alguns poemes que has escrit. Potser sí... I, pel que fa al primer contacte amb la literatura dramàtica, va ser força més tard, de forma escadussera i desordenada. Recordo la impressió que em va fer *La ciutat maleïda* d'en Sebastià Juan Arbó, les rialles que havia d'ofegar llegint Molière en un autobús. Però el contacte amb el teatre, amb l'experiència del teatre. Un senyor que estiujava a Vallgorguina ens pintava i ens maquillava a algunes criatures i ens feia recitar versos de Bécquer i coses així. Quan no hi era, nosaltres mateixos ens empescàvem facècies: jo les escrivia —m'agradava més que

fer comèdia— i fèiem una mena d'espectacle. L'espasa de l'*actor* principal era la broca de la cuina de la tia.

I el teu pare perquè cremava els llibres?

Els cremava per la censura, perquè el podien agafar per la seva manera de pensar. Sempre més, d'ençà que va tornar del camp de concentració, a casa hi va haver silencis imposats. (*Xiuxiueja.*) «No digueu això. No parleu d'allò.» I així sempre. No se'n parlava del que havia passat. No se'n parlava, de cara enfora... Tenia companys, gent del poble que, als vespres —això ho vaig posar en un poema—, a la vora del foc, recordaven fets de la guerra, del front d'Aragó, perquè algun d'ells hi havia estat, un dels noïets de la *quinta del biberó*.

I això havia passat al front d'Aragó? La història del teu pare?

Ell no va ser al front d'Aragó. Va ser, més aviat, a oficines o va fer altres coses. El van agafar quan hi va haver la retirada, a Hostalets de Vic. Els van dur a Lleida. No en sé coses amb detall justament pel tabú que et deia. Perquè els infants, és a dir sobretot jo —el meu germà era massa petit—, no xerressin. La canalla era perillosa... Si em vaig voler fer de la Falange! Veia que nens i nenes de Vallgorguina feien gimnàstica, cantaven i marcaven el pas! I, sense dir-ho a ningú, un dia que jugava pel carrer, vaig anar on veia que tots entraven i vaig dir: «Jo també ho vull fer!». I em van respondre: «Tu ho has de preguntar a casa teva». I no em van voler apuntar.

És l'últim que creia que sentiria avui.

Riu.

Després, sempre has viscut a Barcelona?

Vaig ser a Lille, a França, dos cursos. Com que no havia fet allò que en deien l'*examen d'estat* tan sols podia anar a la universitat

d'oient. Era una tragèdia per a mi! M'estava a l'Institut Catòlic, al carrer Gambetta, amb les ursulines. Hi havia monges que —no sé per quina raó— volien aprendre espanyol, la demanda de classes era enorme; m'assetjaven amb tirallongues de preguntes. Per altra banda, eren tan cultes i encantadores! M'hi havien vingut a veure amics catalans d'aquella colla de l'Albert Mament, d'en Comas, d'en Comet... Lille era una ciutat emplujada i trista, però molt adient per a l'estudi. A Alemanya, hi vaig conèixer la pintora i escriptora Hanna Bekker vom Rath, que em va acollir a la casa seva de Hoffheim, a la Casa Blava. Pensant en aquells anys vaig escriure *El pavelló de fusta*, una narració que premiaren a Blanes, als Premis Recull, fa força temps. Al Frankfurter Kunstkabinett de Frau Bekker hi vaig veure passar l'August Puig de Dau al Set i artistes dels moviments Der Blauer Reiter, Die Brücke i de tot arreu... A Alemanya, la demanda del català encara era més «urgent» que a França. Uns quants mesos, ensenyava espanyol i tot, als aprenents d'una fàbrica! Vaig fer estades curtes a Anglaterra. A Suïssa hi vaig ser dos anys. Vaig fer una estada a Samedan per estudiar una mica el romanx; allà hi apreníem la variant puter. Vaig viure l'experiència de «l'accent mòbil». Allò de SaMEDan i SameDAN.

Totes aquestes històries que són una mica misterioses han influït en la teva obra o sents que hi ha hagut altres experiències vitals que han estat de més importància?

No t'ho sabia dir. Perquè, quan em parles de la meva obra, se'm fa estrany. No escrivia perquè en sentia la necessitat, sinó pel plaer d'escriure.

Parlant d'escriptores i de ser escriptora, hi ha moltes referències a altres escriptores en les teves obres. Hi ha dedicatòries: a Marguerite Duras, a Montserrat Roig, a Elfriede Jelinek... Com has viscut el fet de ser dona i escriptora?

Ser mare és la part més difícil; sort que els avis m'hi ajudaven. No me n'adonava pas que era escriptora. Em suposava una cosa molt quotidiana el fet d'escriure a les nits, els dies de festa. Ara bé, aquestes autores que has esmentat per mi eren llumeneres. I, si n'hagués de donar algun detall, diria de la Montserrat Roig, que l'obra que va fer sobre els catalans als camps nazis, això sol ja mereix respecte. Va ser molt acurada en la investigació. La Roig és penetrant en les seves novel·les, quan per exemple descriu la dona barcelonina de l'Eixample —les dones de classe mitjana i una mica més que mitjana— en els xeflis, en les disbauxes i en tota aquella intimitat tèrbola i alhora ingènua.

Pausa.

Tu dius la Duras (*amb accent francès*)... La Duras. On trobo el seu pensament resumit —potser algun cop t'ho he esmentat—, és a *Un barratge contra el Pacífic*. En una carta que la mare del personatge principal —hi reconeixem Marguerite— escriu a l'Administració francesa. Veus la diferència entre el poble que ha anat a les colònies pensant que allà resoldria la seva vida i l'explotació per part de l'Administració, la pobresa extrema d'alguns. Aquesta ideologia —més soterrada o no— és en tota l'obra de la Duras. M'interessa la seva manera de veure el teatre i com dirigeix. I, de la Jelinek me n'agrada el que he vist quan fa de guionista o escriu per a la televisió. El seu primer teatre, però, quan esvalota el galliner literari doncs, bé: ja no m'agrada tant. És molt subjectiu. El cop de cor i prou.

Jo he esmentat aquestes autores perquè hi he trobat rastres en els teus escrits o dedicatòries, però potser hi ha d'altres escriptors o escriptores que t'hagi agradat llegir...

Oh! Moltíssims: la Maria Aurèlia Campmany, quan és traductora i quan és creadora! Quan tradueix una obra de Pier Paolo Pasolini, *Una vida violenta*. El català que escriu, el català dels trinxeraires —quan ella tradueix l'obra, em sembla que són els

cincuenta o els seixanta—, és el català que hem deixat perdre. Cap frase feta d'aquelles del jovent de barriada rònega, de patacada, no l'hem conservada, ja no la diem. Hem calcat del castellà sense necessitat perquè aquest material ja el posseïem i l'hem negat...

Pausa.

M'agrada rellegir *Betúlia*, per exemple... I, quins altres escriptors m'agraden? No els puc esmentar tots! Bé, en Pedrolo... I et sorprendrà: en Verdaguer! Fou en Joaquim Molas que m'hi va menar i de retruc. La tesi primera que havia començat era sobre les frases fetes, les locucions que hi ha al teatre de Sagarra i que no pertanyen al recull patrimonial sinó que són de l'autor, i tan ben trobades que gairebé no es descobreixen. Per desgràcia, el director de la tesi, en Comas, morí i em vaig sentir una mica perduda. I, un incís: poc després d'entrar a l'Institut del Teatre, vàrem prendre part en unes xerrades: en German Schroeder parlà —no recordo sobre què—, i jo feia comentaris sobre les frases de Sagarra que deia. En Joan de Sagarra, que hi intervenia, em sembla, com introductor dels temes, aviat en va tenir prou i em tallà gairebé la paraula, molt educadament, com un senyor, però es veia que n'estava fins al cap damunt de les frases! (*Riu.*) I, tornant a Verdaguer, un dia al despatx d'en Moles parlant justament —mai diries de qui?— d'un romàntic romànes que va escriure uns versos sobre la joventut i la infantesa que sonen exactament com els *Records i somnis* d'en Jacint Verdaguer (de Mihail Eminescu!), hi ha «coses» que floten per l'univers. Tot parlant, parlant, en Molas em proposà fer la tesi sobre *Les flors del Calvari* que no, no eren per a mi... A la fi, la vaig fer sobre el lèxic de Verdaguer; no en la poesia que, si t'haig de dir, a mi la poesia que m'agrada més d'ell són les *Jovenívoles*. La tesi va ser sobre excursions i viatges i algunes rondalles, part de la prosa. Estrictament prosa, on podem estudiar més bé les particularitats semàntiques que en poesia.

Com és això?

La poesia té condicionants que fan que sigui més difícil d'estudiar-hi el sentit.

Per exemple, parlant del teu estimat Pasolini, hi ha obres o hi ha autors que s'adapten als canvis socials dels temps que els toca viure?

Sí.

I potser sigui una visió en què l'artista està subordinat a l'intel·lectual que viu al seu temps.

Ho penso en el cas de l'Espriu. És un bon exemple. I en el del mateix Pasolini. Sí. En el fons, l'important és qui tria els temes.

I tu t'has sentit propera a aquesta postura?

La primera cosa que em van premiar *El crit dins una capsa de cotó* és la violació d'una nena petita. Doncs, veus? Aquest tema encara cueja: el maltractament de les dones. També, aquesta obreta era enfocada de manera que qui eren els responsables del crim no eren uns desgraciats que anaven beguts, o uns ximplers; era gent rica i depravada practicant una mena de ritual. Sempre va per aquí el que escric... I *Balneari celeste*, que és sobre l'eutanàsia —o el fet de poder triar quan te'n vas i com. És un tema terrible; l'obra és un sarcasme sobre coses que considerem bones o sagrades que s'hi rebenten sense embuts.

O a *La unitat galàctica*, on Enric VIII es reencarna en una dona de fer feines, també hi ha una ironia sobre el poder, no?

Això mateix. Aquesta mena de petita venjança.

Riu.

Sempre m'he reconegut —i copiaria allò que va dir la Maria Mercè Marçal— com a «dona, de classe baixa i de nació oprimida». I, és clar, això et fa veure les coses d'una manera molt

diferent de com les veuries si no pertanyies a aquestes categories o et trobaves en aquestes condicions.

I has sigut mai militant d'alguna cosa, Victòria?

Vaig tenir el carnet del Partit Socialista, però et parlo de quan hi havia en Reventós, l'Obiols... Admirava la Marta Mata, sobretot per la qüestió de Rosa Sensat. Però després em vaig desvincular de tot això, perquè, així com en la religió instituïda i organitzada no m'he sentit mai bé, doncs en la política de partit, tampoc.

Ara que parles de com concebre la religió, per acabar aquesta petita introducció o aquest petit paisatge biogràfic, hi ha una cosa que, d'entrada, em crida molt l'atenció de la teva escriptura: la seva força mística. Em sembla que és un tema que, per completar aquest primer retrat, és interessant. Crec advertir-hi una reflexió constant sobre la connexió entre la persona i l'infinit i alhora un qüestionar aquesta reflexió. És possible? Ara que parles de que no t'has sentit còmode en cap religió organitzada, en la teva obra m'hi sembla llegir una mirada *adogmàtica*. Creus que els problemes metafísics, ara que ens referíem als polítics i als socials, també han estat una font d'inspiració literària o de preocupació literària, al mateix nivell de les preocupacions que em comentaves?

Doncs sí. La formació catòlica obligatòria que teníem la majoria, tot el que els infants respiràvem pel fet d'haver d'anar a doctrina, o a missa, després al mes de Maria, eren coses que m'afeixugaven. De gran, em vaig anar alliberant d'aquell pes, d'aquelles pors... Sobretot del sentit de culpa. Vaig buscar —el que em penso que fa gairebé tothom—, sentit a què hi fem aquí, en aquest món. Em vaig interessar per l'antroposofia, fundada pel Dr. Rudolf Steiner, que a mitjans del segle xx va difondre la seva manera de veure el cristianisme. Una visió que coincideix, de vegades, amb religions d'Orient. Steiner m'ha donat pistes perquè pensés en les

diverses dimensions, en els diversos universos. Però la meua manera de fer, potser, no agradaria els antropòsofs... Casualment, vaig llegir no sé quan una reflexió, em sembla que va ser en José Trigueirinho que deia: «la moral de l'univers no és la nostra moral», i jo, francament, vaig quedar perplexa.

I, parlant de Rudolf Steiner, recordo que sovint has citat en converses, en cafès que hem tingut, que deia que: «En el mestre és important el que ell és, no el que ell sap.»

I ho crec al peu de la lletra: val allò que el mestre és com a persona responsable i en relació amb els seus semblants, com ha viscut i sent l'art, la ciència, el que sigui, però amb entusiasme, vocacionalment. Aquest és el mestre, és qui ha d'ensenyar. Un munt de fulls, o de llibres llegits, és lletra morta.

Suposo que a mi, que he estat alumne teu, em ressona molt tot aquest tipus de pensament quan recordo les teves classes.
Ah, sí?

Sí. Perquè crec que els temes, els continguts pedagògics, es barrejaven amb una visió poètica... a classe ens sentíem molt lliures d'associar idees, pensaments sense lligam aparent. Hi havia gairebé una pedagogia poètica o una poesia pedagògica, no ho sé...

Vols dir...?

Riuen.

En la teua *Dicció* parles molt de Rudolf Steiner, també.

Vaig agafar idees cabdals de la seva obra sobre el llenguatge verbal al teatre de *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, conferències que va fer a Suïssa cap a l'any 1924. Steiner insisteix en el valor dels sons, de la paraula, en la relació de la paraula amb el moviment. Les vocals, el sentit de les vocals, on les situa, què irradien...

De fet, crec recordar que tens un article que fa una analogia entre les vocals i els astres. I sobre les vocals, que estan regides per segons quins planetes... Que potser és d'origen jueu tot aquest tipus de reflexió sobre la cantilena de les vocals i la diferència entre la cantilena de les vocals i de les consonants en les oracions jueves?

Potser es troba en totes les llengües. En llengües de l'Orient Mitjà, de l'Índia segur.

Hi ha un moment d'aquest article que és molt graciós perquè dius que el català potser té mala fortuna perquè la neutra no està emparada per cap deïtat grega.

Riuén.

És que, de vegades feia broma! De fet, sembla que les altres vocals sí que en tenen.

Riuén.

I, parlant de pedagogia, vas estudiar a l'Institut del Teatre?

No. Em sap greu no haver-hi estudiat. Però hi vaig aprendre moltes coses dels col·legues i dels alumnes.

I quants anys vas donar classes a l'Institut?

Són uns vint-i-quatre. Però, veus?, és això que diuen que hi ha pobles que tenen noció de la història i n'hi ha que no. Ho hauria de mirar. Vaig començar el 1980? Però en aquesta data no deu constar, perquè els dos primers anys que hi treballàvem fèiem com una mena de *meritoriatge* —no sé si la paraula existeix, però podria existir. I ja el 1982 sí que dec constar com a professora.

Com hi vas arribar? Com hi entres?

La filla gran, la Miriam, hi va fer el que en deien el CIPLA al carrer d'Elisabets, on hi havia l'Institut del Teatre. Estudiaven fotografia, càmera, cinema... Hi havia l'Antoni Chic, en Melendres,

l'Abellan, en Manich —de càmera—, en Lahosa... A casa, l'Institut del Teatre sonava. Després, la filla petita, l'Oriana, hi va començar dansa quan tenia uns vuit anys, al carrer de Sant Pere Més Baix; jo l'hi acompanyava. Un dia, parlant amb en Melendres —assajava *L'improptu de Versailles* als baixos de l'Institut; recordo que hi havia la Lluïsa Sala— li vaig preguntar si hi havia l'assignatura de Dicció. Hi havia Veu, però una assignatura dedicada concretament a gramàtica i fonètica, en aquell moment no. I en sec digué: «Fes una proposta!». I vaig fer una proposta. En Montanyès, el director, quan la hi vaig presentar va respondre: «Justament n'he rebut una altra d'en Xavier Romeu». Havíem coincidit a la universitat —ell va fer la llicenciatura de gran i jo, pels avatars dels meus estudis, també, a la trentena. En Montanyès ens acceptà a tots dos. I ens vam repartir les classes; vam fer cadascú el seu programa, però anàvem amb els mateixos objectius. Bon activista i bon filòleg en Romeu, malaguanyat.

Pausa.

I el que jo feia? Doncs bé, explicaré com enfocava les classes.

Sí. M'agradaria molt.

Hi havia hagut professors de dicció o de correcció de la pronunciació en època bastant anterior al moment que m'adreço a en Melendres i a en Montanyès. Per a la meua orella, el teatre en general havia de bandejar els ensordiments en els enllaços, dels grups de consonants, calia fer bé les neutres —quan són pretòniques costen més de pronunciar que les post-tòniques. Havia sentit al Lliure un actor d'anomenada que, dient una neutra pretònica, concretament, quan cridava «Senyor!» no recordo en quina obra, li sortia «SAnyor!». És clar, és més fàcil dir una neutra que vingui després de la tònica com en «SuCRE». La definició dels timbres s'havia d'ajustar, l'obertura de la *e* i de la *o*... Fèiem fonètica —l'etapa anterior a la prosòdia, a la dicció. I de passada, recordàvem la gramàtica, com deuriem fer els professors que em



Amb alumnes de Dicció, als cursos organitzats per l' AISGE al Mercat de les Flors.

precediren. Per necessitat. No s'ha dit que la llengua reflecteix l'estat de la societat? Vet aquí.

Com et senties en aquestes classes?

En sortia, no diré eufòrica, però gairebé. Tenia un alumnat que estava disposat a aprendre coses, que era entusiasta. Recordo que els alumnes s'entusiasmaven declamant les *Horacianes*, recordo nois enardits declamant: «Príncep afable de la dolça lira / Mestre i custodi de la forma bella!». Un dia, ja fa anys, vaig trobar un d'aquells nois, que ha esdevingut un bon actor. Jo baixava per la Rambla de Catalunya i el veig i em veu! «Príncep afable de la docta lira!», exclama des d'un trosset lluny amb el mateix èmfasi i alegria dels anys a l'Institut. «Mestre i custodi de la forma bella!», vaig respondre. Quina felicitat!

Riuen.

Fèiem exercicis força curiosos; elementals, però alhora curiosos. Preníem *Les granotes* d'Aristòfanes, i els alumnes estaven encantats de raucar com les granotes, caminàvem alguns versos

com Luard, el Mariner. Però, a través de tot això, aprenien llengua, amb exemples que els podien engrescar. I teníem una literatura extraordinària perquè ens hi ajudés.

Jo recordo amb molta tendresa unes classes que vam fer sobre els sonets de Shakespeare. D'una banda, hi havia l'anàlisi, diguem-ne, semàntic i també hi havia l'anàlisi gairebé musical del poema (dels ritmes i com es deien i on s'havien de lligar i on s'havien de separar els versos en ser dits). Però, en paral·lel, també hi havia un esforç per copsar l'ànima del poema. El sentit profund. Hi havia un equilibri en ser conscient de tot aquests aspectes formals, però alhora sense que aquesta consciència desdibuixés o esborrés l'essència que era la connexió amb l'emoció d'aquell poema. Recordo l'experiència de copsar o d'entendre com buscar o com no quedar-se amb una primera sensació, sinó mirar d'endinsar-se en aquest esperit del poema, en trobar aquesta connexió a través de la veu. Això ho recordo molt intensament.

Fèiem servir traduccions antigues, les de la Carme Montoriol, que mantenien el vers original de Shakespeare, la Montoriol, que va escriure teatre. I també les d'en Salvador Oliva i d'altres autors.

En un sentit estrictament pedagògic, què significava per tu impartir aquestes assignatures?

Significava l'ocasió única d'aprofundir en l'estudi de la llengua. Quan vaig entrar a l'Institut del Teatre, tenia l'experiència d'haver estat auxiliar de càtedra a portuguès, com he esmentat abans, i d'anglès a Econòmiques, d'haver treballat amb en Comas a l'editorial Salvat en una enciclopèdia literària que no arribà a sortir; també hi havia en Miquel Bauçà... I, principalment del «Curs de català parlat» emès per Ràdio Peninsular, que havia començat orientada pel curs que Robèrt Lafont havia escrit per a l'occità. I, després de la ràdio, havia passat uns cinc anys a la



Amb la Carme Serrallonga, l'Ovidi Montllor, en Lluís Aracil, en Manuel Dolz i en Tomeu Terrades al plató de «Català amb nosaltres».

televisió de Sant Cugat escrivint i editant «Català amb nosaltres» i altres cursos. També va coincidir que els primers anys que vaig ser a l'Institut del Teatre, preparava la tesi doctoral. A les classes, m'assabentava de les necessitats que tenien els parlants en aquell moment de manera directa. La camarilla del català «light» començava a fer soroll. Als anys 90, oportunament, la Maria Lluïsa Pazos publicà *L'amença del català light*. Per al català de l'escena, no era una època plàcida. I, em sembla, que a l'Institut fèiem la feina a consciència. La llengua, el conjunt d'esquemes que conté, es materialitza en textos. En qualsevol mena de textos. A l'Institut, treballàvem amb el suport d'una literatura de qualitat excel·lent: els autors catalans clàssics i contemporanis d'obres de teatre i de poesia. I pel que fa a les traduccions teníem les antigues i les més noves d'autors d'arreu. No cal dir que haver de treballar cada dia amb aquest material era inspirador.

És a dir que unes assignatures tan lligades a la teva pròpia vocació van influir en el teu treball artístic?

Cada dia tornava a començar a veure com havien interpretat la realitat —o com en vulguis dir— els escriptors, els meus *monstres sagrats*.

Entre ells, sé que vas tenir una bona amiatat amb en Miquel Bauçà.

Sí, i tant. Amb en Bauçà coincidíem a l'Enciclopèdia i a ca l'Antoni Comas. I, a voltes, fora de la feina amb la seva primera parella, la Maria Company. Llegia els meus versos; me'n feia comentaris. Sempre estava content de veure'm, d'una manera infantívola, amb alegria. Ell i la Maria, amb la filleta, haurien volgut anar-se'n a viure a llocs tranquils, potser a algun racó de les Illes. M'hi volien engrescar, però jo tenia els pares aquí. Vaig conèixer també una altra seva companya. No sé com li anà la vida al fil dels anys, però un dia comparegué vestit de negre, elegantment, amb una maleta, on jo vivia amb les filles i em demanà per quedar-s'hi a escriure. Em va dir —textualment—, que tan sols havia de menester «una cambra amb finestra, llit i taula per escriure». Jo no ho podia fer: no m'hi veia amb cor. Quan se'n va anar digué —si fa o no fa: «Tu ets com els altres, però ho dissimules».

Amb la perspectiva que t'ofereixen tots aquests anys de treball pedagògic a l'Institut, creus que hi ha perills pedagògics per als professors de l'Institut?

No pas més que per als de qualsevol altre ensenyant. Els professors de l'Institut era natural que tinguessin preferència per determinats autors o per determinades obres, però treballaven amb qualsevol material en un moment o altre. Aquesta és la meva impressió. Era comprensible que si algú escrivia una obra de teatre —un dels professors, vull dir— s'entretingués més a analitzar-la o a preparar-ne els tallers per representar-la. O si l'havia traduït

—com era el cas dels que traduïen les obres que després els estudiants representaven. Tinc una anècdota que potser ve a tomb, encara que potser, d'anècdotes no en vols...

Al contrari!

Doncs, en Juanjo Abellan va escriure *La temporada a l'hivernacle*. La protagonista, la Rosa, era l'Angelina Llongueras i em sembla que també hi intervenia la Raquel Capdet. Els altres alumnes no els recordo, em sap greu. L'Abellan em va deixar el text abans que passés als tallers. Deia que l'autor era un tal Wagner de llengua alemanya, i jo, francament, m'ho vaig creure, com em sembla que va fer tothom. Em vaig deixar atrapar perquè vaig trobar que l'atmosfera traspuava autenticitat —jo, com t'he dit abans, havia viscut un temps a Suïssa. L'obra va ser molt ben rebuda com a traducció. Ara bé, quan l'Abellan digué que l'havia escrita ell hi van començar a trobar petits defectes...

Riu.

Bé, encara avui, hi ha autors estrangers que sembla que tinguin més dret a innovar que els d'aquí.

Sí, noi, sí.

Bé, en tinc moltes més d'anècdotes, eh? Me'n recordo d'una amb en Jaume Melendres. Érem amb els alumnes de Direcció; els rebíem a l'aula trenta-cinc, una sala força grossa. Primer feia el discurs d'entrada en Jaume. Era el primer any dels cursos de Direcció i hi havia una trentena d'alumnes. En acabar el parlatge, en Melendres sortí i em va deixar a mi perquè parlés, à *mon tour*, de l'assignatura que estudiàriem. I bé, no sé quin gest vaig fer que em van caure tot de pastilles per terra. I, aleshores, vaig dir ben convençuda: «Perdoneu-me, avui no sé com anirà tot això... dormo molt malament i em prenc pastilles... Ara m'han caigut...».

Riu.

Els alumnes dels primers seients es van abocar tots, tots, a ajudar-me. Quin desori, i quina gràcia que els va fer! I des d'aquell moment em fa l'efecte que em van mirar d'una manera més aviat protectora.

Pausa.

La meva relació amb ells va ser molt fàcil.

I quins són, segons tu, els perills pedagògics dels alumnes de l'Institut?

Doncs, si entenc bé la pregunta, trobava que el perill que podia rondar els alumnes era que es deixessin fascinar per veure's el nom en lletres lluminoses —i més grosses que el del director o el de l'autor de l'obra. I que tinguessin un afany desmesurat de fer diners amb el teatre. Em feia por que no tinguessin una veritable vocació o amor per allò a què es volien dedicar. Amb molts d'ells hi tinc bona amistat encara avui i hem col·laborat i col·laboro en xerrades, en diversos actes. D'altres —que són lluny o fa temps que no he vist—, en tinc records molt emotius. Com d'uns mallorquins que, pel dia dels anys, em van organitzar una festa musical a la terrassa d'un cafè de la Plaça del Pi. Deuria ser una de les seves primeres representacions, per cert, molt reeixida. Les vivències amb els alumnes fóra un altra entrevista! I ben extensa.

Al llarg d'aquests anys m'has explicat moltes anècdotes —ara també me n'has explicat alguna— i jo et vull demanar: més enllà d'aquestes anècdotes —o incloent-les—, quines són les experiències centrals, Victòria, dels teus anys a l'Institut?

La descoberta d'un món. Ah!, hauria d'esmentar la primera vegada que vaig assistir a un taller d'en Melendres, a un taller sent jo professora. No recordo quina obra era, però la protagonista entrava en escena i en Jaume li digué: «No, així no. Tu ja entres derrotada», etcètera, etcètera. Aleshores, no sé, li féu unes observacions, li aclarí com havia de demostrar la seguretat i l'aplom

del personatge: el gest, el posat adient, el pas com entrava, la mirada... A mi això em va deixar bocabadada. I l'endemà, quan vaig entrar al despatx d'en Melendres —per no sé quin motiu—, li vaig dir, molt sincerament: «Noi, vosaltres us podeu fer amos del món amb el domini que teniu de les aparences, perquè podeu fer veure tot el que voleu d'una manera convincent». Ara, anys després d'haver conviscut amb gent de teatre, aquest esbalaïment pueril no tindria lloc, però llavors va ser com si em trobés davant d'un màgic... També un dia, al principi —no, no era al principi, era quan ja feia un parell d'anys que era a l'Institut— vaig entrar a l'edifici i, a l'escala —això a Sant Pere Més Baix—, hi vaig veure la Coralina, en Lahosa i altres professors que discutien d'una manera inusual pel volum de les veus i pel moviment, amunt i avall de l'escala. No sabia què pensar-ne. I resulta que era una escenificació fora de l'escena, que jo havia pres, uns instants, per la vida real. Un altre cop, vaig veure en Lahosa —en no sé quina obra— actuant amb els alumnes, amb el vestuari, caracteritzat. Però bé, com a experiència central —perquè això eren fets anecdòtics— fou constatar el coneixement de la literatura de tot arreu, i la capacitat d'anàlisi de textos que tenien a l'Institut. Perquè els professors feien l'estudi del text no solament per comprendre'ls, sinó per fer-lo viure. I això comportava esbrinar-ne el sentit profundament i d'una manera molt subtil, en diversos sostres. O sigui que no crec que es pugui anar més enllà.

Recordo que aquesta percepció es traduïa després en les teves classes, en la teva pròpia manera de fer-nos copsar el sentit dels textos. De fet n'hem parlat abans. I en *L'actor i la dicció*, també parles molt d'això, no? Que hi ha aspectes dels textos que treballen més el nivell mental o del pensament i altres més el nivell emocional. Si no es travessen tots aquests nivells, no s'arriba a obrir tota l'essència del text i tot el text en la seva intensitat... és correcte?

Això m'era força familiar; ja, la meva tesina havia estat un tema de semàntica: era l'estudi de noms de planta que porten el nom d'una part de l'animal. Com «llengua de bou» i la tesi va ser sobre el lèxic de Verdaguer. Estudiar el lèxic és estudiar semàntica pura. I no pas com si fos un etiquetatge.

Recordo el Lluís Solà que, a la seva primera classe, ens va dir: «Cal insuflar-li vida a la mòmia del llenguatge».

Exactament. Fer-lo viure.

Aleshores, en Jaume Melendres per a tu va ser clau aquí a l'Institut. També en Joan Abellan, la Coralina Colom... I molts altres.

La Coralina, sorprenent en la manera d'esbrinar el sentit del text, en la manera de dir-lo i d'ensenyar-lo a dir! D'ella, en vaig aprendre molt. Com cap de departament propicià que vingués una euritmista a fer unes sessions. Estava interessada per tot. La nostra conversa, bàsicament, eren temes referents a les classes, als tallers, a les assignatures; no hi feia res l'hora que era, si dinàvem o érem fora de l'Institut o si era diumenge. Practicava una disciplina i una companyonia admirables... Un dia em compareix amb *Interpretación y análisis de la obra literaria*, de Wolfgang Kayser, de la col·lecció Gredos, que havia desenfonyat en una de les «visites» que feia a les llibreries. A la bibliografia que jo consultava, per un lapsus, no hi era! I em va ser un suport imprescindible.

Amb la Coralina vas col·laborar, oi? Un llibre de gramàtica?

Era un quadern, molt complet, d'exercicis de Veu i de Fonètica bàsica per al laboratori de Veu i de Dicció obert llavors. Però, a mi, —després d'haver estudiat Fonologia com a assignatura optativa amb en Ramon Cerdà, de veure tants gràfics de fonemes i d'haver fet servir tant el micròfons a la ràdio i a la televisió—, m'interessava més l'experiència a la classe o a l'escena, sentir el

resultat d'una correcció dins la boca i prou. Preferia l'absència de tot mecanisme.

Quina és la diferència entre Veu i Dicció?

Són matèries que de vegades coincideixen, perquè les dues tracten del llenguatge verbal en el teatre. Les professores que feien o les que fan recerca en aquest camp trobarien excessives les simplificacions que jo en faria si les provava de delimitar...

Et venen al cap més anècdotes?

M'encantava entrar als tallers d'en Nello. M'anomenava la «pappessa». Però, malgrat la meva tiara, no cedí, en l'obra de Goldoni, *El vano*. Jo li volia dir «el ventall». Va sortir «el vano». D'en Bonín tinc ben present quan dirigí una obra en una de les cambres de l'edifici de Verdaguer i Callís —em sembla que havia estat el palauet de la família, la Bonnemaison—, en un dels espais que eren tancats al públic. Va ser l'experiència de viure com quan, al segle XIX i també al XVIII, a Barcelona, es feia teatre a les cases particulars. L'obra era dirigida amb refinament exquisit.

Doncs ara estem tornant a això. A fer teatre en pisos.

És una necessitat. Ho comprenc.

Pausa.

I, saps, en Sanchis? Un dia —no feia pas gaire que jo era a l'Institut—, em troba al passadís d'allà davant de la biblioteca, al tercer pis de Sant Pere Més Baix, i em pregunta —amb posat més aviat seriós: «Ja tens present els parlars que no siguin el català barceloní?». I jo li responc amb posat més aviat solemne: «Per això sóc aquí». (*Riu.*) «Per això sóc aquí.»

Clar, perquè és valencià.

Sí! I no sé si va quedar satisfet o no. També, quan dirigí la *Fedra* de Racine, en traducció d'en Ruyra, em comentà, abans del

primer taller, la combinació dels versos. El preocupava com els diríem... A l'Institut hi havia en Lluís Marquet, autor de volums sobre lèxic específic i col·laborador d'una revista de llengua que jo coneixia prou. No era gaire enraonador, però feiem alguna xerrada sobre el català. Em proposà assistir a trobades que feien ell, en Vallcorba i altres filòlegs destacats. Haig de dir que tots els assistents eren homes i no feien escarafalls que hi anés jo. I en Francesc Castells, que em va encomanar la traducció d'un assaig de Craig i me la comentava. I em sembla que la va corregir per a la publicació. Parlaria, no sé..., d'en Planella. Em defensà en algun entrebanc que vaig tenir per haver puntuat molt baix, molt baix, una noia —no era cap joveneta— que es presentà a Direcció i en l'examen va dir que no m'entenia si li parlava en català. Ni les frases més simples no entenia... I d'en Mesalles, que amb Schnitzler era l'amo! Acceptava encantat les observacions. D'en Iago Pericot..., implacable! Un cop, li descrivia l'atmosfera que considerava ideal per a escriure i esclatà: «Demanes massa coses, és que tu no en tens ganes, no en tens ganes!». (*Riu.*) Em demanà una mena d'esquema d'*El banquet* i no li va agradar. Jo tampoc n'estava gaire convençuda. I es va adreçar a en Casas, em sembla. Del *El banquet* d'en Iago en tinc present la imatge de la Gemma Reguant, declamant dalt d'una mena de pedestal vestida d'un vermell escarlata. Era Diotima... També un cop que, a l'Institut, era membre d'un jurat d'obres traduïdes, hi havia la Patrícia Gabancho —quina llàstima que ens deixés!. Hi era en Lluís Solà, que en sentir la decisió coincident de la Patrícia amb la meva digué, tot bromejant, fent el resignat: «Amb les dones, no s'hi pot lluitar». I en Josepmiquel Servià, que organitzà un acte que m'anava dedicat en un cercle —no recordo quin— la primera cosa que digué, quan m'esmentà, va ser que havia sabut l'estima que em tenien els bidells de l'Institut, i que per a ell era una referència cabdal.

També em ve a la memòria quan la Marta Català, que coneixia de feia temps, —quan ja no formava part de Joglars— demanà venir a sentir una de les meves classes. No cal dir que no vaig deixar que se n'anés sense pregar-li que ens parlés d'algun dels seus encerts al teatre.

Els professors treballàveu coordinats? Quan fèieu els tallers, per exemple?

No ho estàvem si vols dir una coordinació explícita o pactada, sinó que, davant del que feien els professors de taller, escoltava, m'adaptava a les necessitats que hi havia en —diguem-ne— el meu sector. A les classes teòriques, la meva feina era refermar el coneixement de la parla de la manera com m'havia programat, amb la gradació que corresponia des del primer curs i que anava endavant; el segon, el tercer...

I com funcionava? Per exemple, com devia ser un d'aquests tallers o una d'aquestes assessories?

El professor seguia: l'estudi del text, les lectures, les primeres posades en escena... Naturalment, cadascú tenia la seva manera de fer, per exemple, un Oscar Wilde d'en Melendres.

«La importància de ser Frank»?

Sí, en Jaume l'havia traduïda. I, aprofundir més que el traductor en l'obra és impossible... La meva funció era bàsicament *vigilar* errors de pronúncia, de lèxic, d'estructura... Em sembla que era en aquesta obra que algú hi bevia o oferia un «oportó». Vaig fer una observació i en Melendres va somriure: «Tens raó, és un *porto* i no un *oportó*». Fèiem que el català de l'escena fos genuí. Una altra vegada, que en un registre popular —es tractava de camperols—, hi sortia una paraula —no sé si era «*treball*»—, que es podia dir «*trebai*». Com, per exemple, «*paia*» en comptes de «*pa-lla*». Però en Jaume va adduir que a les comarques de Tarragona,

hi haurien pronunciat «*treball*» o «*palla*», sense la iodització. Hi vaig estar d'acord ben convençuda, perquè el criteri del director era ben respectable. En una altra ocasió, amb no sé quin director, seguíem una traducció en què el verb «ésser» era substituït inadecuadament per «estar». «Estem aquí a Barcelona», per exemple. Vaig haver de recórrer a aquella frase de l'arribada d'en Taradellas. «Ja sóc aquí!» Eh? «Ciudadans de...».

O sigui que éreu un autèntic bastió contra el català «light»?

Contra el català interferit. És clar, si ja hi ha formes existents en el català, no cal substituir-les. I, sobretot, ho fèiem per evitar l'alteració de la sintaxi catalana. Això es nota principalment en frases fetes, en patrons, *patterns*, que pot tenir el català i que no has de traduir al peu de la lletra. Més ben dit: no has de calcar.

I per què penses que ha tingut tanta força aquest català interferit?

No ve de cap orientació científica, sinó política. Res més.

Hauries fet quelcom de diferent, en aquests anys?

Ens hem de situar en aquell moment, en l'entorn del qual ja hem parlat.

Pausa.

Doncs em sembla que no. Tanmateix, si es tractés d'avui dia, hauríem de pensar que el català encara és més interferit que llavors. Hi ha un llibre d'en Jaume Medina, que feia conferències a l'Institut, «*La lenta agonia del català*», molt revelador.

La interferència, a parer meu, ja ha esdevingut tan habitual que ni la premsa no se n'adona. Per exemple, llegim: «Volem acabar amb un desastre». Per mi no s'entén. Volen acabar *amb*, continuant el desastre? De fet, calquem la locució del castellà «acabar con algo» i en català és «acabar —directament— la cosa, «acabar el desastre». No sé si aquest exemple és massa...

No, no, és molt clar... I com enfocaves la teva relació amb els alumnes?

A través de la sinceritat. Això de...

Les pastilles...

De les pastilles, doncs sí! Dient: «Mireu, aquesta nit no he dormit i tinc les meves limitacions». I també tinc les limitacions de coneixement, ja que de vegades els deia: «Això ho has de mirar al diccionari, això altre ho hem de consultar a en tal o a en tal altre, a tal lloc». I ells sabien que no fingia anar més enllà de les meves possibilitats.

Sí, jo recordo una relació molt de tu a tu.

Pensava: «Què necessita aquesta persona? Què em demana encara que no ho expressi verbalment?». Però m'adonava, per la seva manera de fer, que necessitava allò. I vet aquí. No sortia del cap, sortia de tota la persona. Era més, potser, una qüestió de sentiments.

Sí, jo recordo que les teves classes eren molt íntimes. I aquesta intimitat potser permetia que fluís el coneixement. En Lluís Solà —jo vaig tenir la sort immensa de tenir-lo en paral·lel a tu— deia una cosa ben bonica: que el coneixement era com un ocellot que s'havia de passar de mà en mà de nou a cada generació, que mai no s'havia de donar per suposat aquest traspàs d'idees.

Això mateix.

I que cada generació ho havia de llegir tot de nou.

Sí, en Lluís és un poeta inspirat; per això us donava la clau de molts secrets.



Amb Beth Escudé i Araceli Bruch, després d'una conferència sobre «Dones dramaturgues» al Pati Llimona.

Tu com vas viure la transmissió del coneixement a classe?

No hi reflexionava gaire. Ho feia, senzillament, com qui respira. I el respirar és vida! Sembla molt pretensions, però era així. Ho havia viscut... Ho vivia.

I quins són, per tu, els anys daurats de la teva relació amb l'Institut?

Doncs, els anys de Sant Pere Més Baix —jo, el puc comparar amb el lloc present, però no amb Elisabets, on no vaig posar mai els peus.

Pausa.

A Sant Pere Més Baix hi havia l'atmosfera romàntica que infonia l'edifici. L'aplega de l'ensenyament de l'escenografia, de tielles, de la interpretació, de la dansa..., aquell pati central que era ple del repicar de les castanyoles, de la música dels pianos, d'algun crit dramàtic. Era una veritable delícia. S'hi creava una

atmosfera —en termes presents—, una energia especial, perquè hi havia gent molt artista, molt dedicada. Em ve al cap el professor d'esgrima que ensenyava l'art caló de les navalles..., en Ricard Pous, que llegia autors «inusuals» com Marcel Schwob. Quan hi havia sessions de portes obertes a esgrima hi anava... com també anava a dansa.

Jo vaig estudiar un any a Sant Pere Més Baix i després vaig passar a l'altre Institut. Recordo les classes meravelloses d'en Jordi Coca parlant de Sòfocles amb el so de les castanyoles de fons. Extraordinari.

Són uns records inoblidables. Els que ho hem viscut reconeixem molt bé aquesta atmosfera.

Oi, que sí? I l'antiga biblioteca, amb la Carme Cases que orientava sobre cada volum que tenia per allà.

I tant, la Carme...

Hi veies les teulades del veïnat... Recordo que al mateix pis, a l'aula trenta-cinc, les alumnes hi havien recitat monòlegs de *Les Eumènides* al marc de la finestra, gairebé tocant la casa del costat. Quines vivències!

I hi ha quelcom que trobis a faltar especialment?

De l'Institut?

Sí. D'aquella vida.

És impossible de contestar aquesta pregunta.

Pausa.

Et demanava, Victòria, quines han sigut les persones importants en la teva formació com a pedagoga. La Carme Serrallonga, en Ricard Salvat, en Rudolf Steiner, potser?

La Carme Serrallonga pel que fa al català. Havia pres part en els cursos que m'havien encarregat per a la ràdio, en el «Curs de català parlat». Li vaig demanar col·laboració en lliçons —o episodis— en els quals sortia la Srta. Puig, una professora gran. La Carme era una lingüista de debò —que havia ensenyat dicció a l'Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual— i també era una dona entusiasta i generosa. Quan la televisió espanyola em va encomanar els cursos per a la televisió, li vaig pregar que vingués a formar part del grup de professors. Una proposta molt forta per a ella, sortir en pantalla. «Si vostè no m'hi ve a ajudar, no ho podré fer.» Acceptà. De la Carme Serrallonga en vaig aprendre la manera de fer i el català planer i alhora correcte. Aquestes eren les aspiracions de tota la colla. En Narcís Garolera, la Dolors Viola, en Tomeu Terrades... Després hi vàrem tenir molts d'altres professors convidats: una llista llarga de noms que sonen molt. Curiosament el programa aquell es va esborrar tot. No és estrany... En època com aquella resseguíem el català de tot el domini; del País Valencià, de les Balears, de la Franja, de la Catalunya Nord i de per aquí. Vam parlar com a gent amb formació en Filologia, però alhora com a persones corrents de Barcelona, de Mallorca, del País Valencià o d'altres bandes... La Carme va ser un bon model per a nosaltres. No necessitàvem que ens donés expressament una lliçó, sinó que vèiem per on ella anava en les seves intervencions.

I pel que deies d'en Ricard Salvat, vaig assistir a les classes que feia a la universitat. Havíem parlat de temes que requereixen una certa amistat per endinsar-s'hi. Sovint vaig assistir a conferències i representacions per allà a Sants, on tenia un espai molt modest. Va influir en mi la seva integritat envers la catalanitat, la cultura nostra i la cultura universal. Aquestes personalitats, la Carme Serrallonga i en Salvat, elevaven el nivell. En ells no hi havia vulgaritat, no hi havia actituds xarones.

I pel que dius de Rudolf Steiner, amb la lectura de les seves obres vaig descobrir molts aspectes de la llengua en general.

Què hi vas descobrir?

La dimensió artística, creativa, que sovint no tenim present. Els poetes la coneixen prou bé. Fins i tot, qualsevol persona pot ser creativa i trobar l'expressió que li sigui pròpia. Encara que molts no se n'adonen.

Hi hauria un didactisme poètic, com era el cas del que comentàvem de les teves classes? Seria un aprenentatge focalitzat en teixir analogies? O una manera més intuïtiva, menys dogmàtica potser, d'ensenyar?

Diria que això depèn més de la manera com entén la llengua i com la sent la persona que ensenya perquè sense que hi pensis fas veure aquesta dimensió. Quan treballava a l'Institut del Teatre, ho feia amb el suport de la literatura —nostra o traduïda— que ajudava a copsar totes les possibilitats del llenguatge en l'expressió.

I li donaries algun consell a un jove professor o a una jove professora?

Doncs... Li podria dir: si es dedica a ensenyar una llengua, que estudiés altres llengües de la mateixa família i d'altres, que n'estudiés tantes com pogués. Aquesta, a parer meu, és la manera de veure en relleu la d'un mateix. En el nostre cas adonar-nos: aquí coincidim amb l'italià, pel que sigui; en la sintaxi, en el lèxic... O amb l'occità —que hem deixat de banda— i que Pompeu Fabra no volia obviar en l'estudi del català.

Va donar mai classes a l'Institut del Teatre, Pompeu Fabra?

Hi va fer conferències, intervencions. Diria que classes regulars, no. Però sempre s'ha respectat l'obra fabriana a l'Institut del Teatre. Cosa que no han fet els «light» i els que els han donat suport.

A poc a poc es van desplegant les cartes de tota la teva activitat, que és molt àmplia i complexa. D'una banda hi ha la professora, de l'altra, l'autora, però també hi ha un aspecte important que es refereix al pensament lingüístic. I aquest en relació amb tres àmbits centrals en la teva activitat que s'han anat desenvolupat al llarg dels anys: el pensament entorn a la dicció teatral en català, a la traducció i a la divulgació del català en articles, en llibres i en programes de televisió. Dintre d'aquest darrer aspecte, una obra teva, que ha esdevingut un dels llibres de referència en aquest àmbit, és *L'actor i la dicció*. Personalment penso que, al marge de la utilitat tècnica, aquest tractat de dicció va més enllà d'un tractat i és una lectura inspiradora per a qualsevol persona de teatre. Què et va portar a escriure *L'actor i la dicció*? Senties que hi havia alguna mancança en aquest àmbit? Exactament no ho pensava. El punt de partida va ser la lectura de l'obra de Rudolf Steiner sobre la paraula en l'escena. Fa prendre consciència del poder de la llengua, la llengua parlada. A l'acte de la presentació del llibre a l'Institut hi van ser en Sebastià Serrano, que havia estat professor meu de Semàntica, quan vaig fer la tesina dels noms de plantes, i la Maria Lluïsa Pazos.

Parlem de la *Sprachgestaltung*..., la *Sprachgestaltung* de n'Steiner...

Tu has anat a l'Escola Alemanya i saps com es pot traduir per aproximació aquest títol, perquè no trobaríem paraules que hi encaixessin exactament... Es coneix com la formació, la manera de formar la paraula, en el teatre, en l'eurítmia en general i en l'eurítmia terapèutica. És un estudi profund dels sons. Steiner explica l'expressió dels sentiments o de l'ànima a través de les vocals i la descripció de l'entorn a través de les consonants. Hem de ser «una mica poetes» per entrar-hi: en el mot *arbre*, tenim descrites les branques, el branquem —és un exemple steinerià. Això fa pensar en el llenguatge motivat; les onomatopeies,

les interjeccions... I ja saps les controvèrsies que suscità aquest tema al llarg dels segles.

Si et sembla bé, podem parlar d'alguns aspectes tècnics del llibre per tal de comprendre la seva dimensió. Per exemple, què és la prosòdia?

Resumit, és una part superior de la fonètica, podríem dir: la mesura del vers, les síl·labes, la durada dels fonemes, les pauses, el ritme, l'entonació, la intensitat... El que abans la lingüística descuidava o deixava per als «especialistes»: els elements *suprasegmentals*. A parer meu, perquè són conflictius. Quan vaig començar a l'Institut ens ocupàvem, primer de la pronunciació correcta —com he dit abans—, segons la manera catalana, és clar. El castellà diu els grups de vocals —per exemple *ia*— d'una manera que nosaltres no fem. Fèiem notar aquestes distincions amb el castellà. Si pronunciàvem un vers malament —i els poetes l'havien escrit bé— els versos grinyolaven. La correcció fonètica prèvia era necessària absolutament per a la dicció o prosòdia ulterior.

Pausa.

He tingut l'ocasió de tractar gent que en sabia molt de català. Un dia un escriptor em preguntà: «Per què diu els pronoms d'aquesta manera...?». I per exemple posà «vull dir-te», «has de fer-ho». No me n'havia adonat! Els accents no es distribueixen igual. La llengua s'afeixuga... El ritme és diferent. Si dic «vull dir-te» («vull DIR-te») és un amfíbrac: «ta-TA-ta». «Et vull DIR» és un anapest. Mira, com més cap a l'oest, més fan aquesta aplega: cap al portuguès, el gallec. El ritme s'altera. El català queda pesant; el seu ritme és més cap a «ta-TA, ta-TA, o ta-ta-TA, ta-ta-TA». Endavant.

El català seria més proper a l'anapest, i al iambe doncs?

No podem ser categòrics. És clar que en moltes combinacions —com les que hem em vist—, doncs sí.

I aquesta influència d'on ve? Em refereixo a l'anapest i al iambe. Una qualitat intrínseca? Tema dens. Més que espès, atapeït! Les llengües que van cap endavant manifesten la direcció, l'embranchada, de *diverses* maneres. Però sempre reduint material. Per què apostrofa l'italià? Perquè si no apostrofa s'encalla...

Per alleugerir-se...

Clar. El francès, l'occità, etc. S'apostrofen... Tornant al català i al castellà: si dius, per exemple en català interferit, a la manera com ho diries en castellà, com sentim sovint: a «la HOra» hi ha tres cops de veu. Hi ha més material... Té més síl·labes que si dius «l'HOra»: «tac-tac». És més sintètic i el ritme canvia. O si dius: «el HOme», en comptes de dir «l'HOME»... Considerant aïlladament una clàusula —com les que hem compost ara: «l'HO-ra», «TA-ta» i «LHO-me», «TA-ta» no hem anat cap endavant, hem anat cap enrere, tan sols hem suprimit una síl·laba: hem reduït pes a «la-HO-ra», «ta-TA-ta» i a «el-HO-me», «ta-TA-ta». Però, vigilem: una cosa és un mot aïllat i l'altra un conjunt de mots... Feixuc, eh? Tot això, després, en el teatre en vers t'ho trobes i dius: «No. Això no pot ser!». Amb obres traduïdes en prosa passava alguns cops, que hi havia frases que costaven de dir perquè corresponien a un moviment ràpid o a una acció duta a terme mentre ballaven. Una frase del text original té, posem per cas, set síl·labes i la traducció, parafrasejant, parafrasejant, n'arriba a tenir dotze o quinze... No. No es pot dir. Doncs, es tractava de tornar sensibles els alumnes a aquestes particularitats mínimes. Tanmateix, per a no pensar-hi més quan actuaven. Uns ho van copsar, els altres no tant... I tampoc no l'encertes igualment explicant les coses un dia o un altre. Ara bé, has de tenir material per explicar.

Així, doncs, s'acostaria a la interpretació musical, la dicció?

Els músics ho tenen tot pactat i nosaltres no hi tenim gran cosa. Però, a parer meu, més val. Més llibertat i més riquesa. Tot és

nou cada vegada, com cada respiració, com la vida. Tenim alguns elements de terminologia i prou.

Què són els *expressemes*, per exemple?

Si dius *semema* ja saps que ens referim a una paraula considerada des del punt de vista de la semàntica, un *lexema* des del punt de vista gramatical... Doncs, un *expressema* és una paraula considerada des del punt de vista de l'expressió. I un *expresso* és una gradació de l'*expressema*. Sabem que amb una mateixa frase curta, extensa, amb una sola interjecció podem expressar, no diré infinites intencions, però sí unes quantes. Esdevindrà una notificació, una ironia, una advertència..., hi «posarem» l'*expressema* de cadascuna d'aquestes intencions i en diverses gradacions, segons vulguem. «Aquí falten *expressos* d'ironia», n'hi sobren, per exemple. És mera terminologia, i molt senzilla, elemental.

És com una partitura només que no està fixada: l'inventem nosaltres?

Això mateix. Ara bé, per a l'anàlisi de text hi ha alguns conceptes bàsics de l'estructuralisme que sempre he tingut presents. A la facultat vaig tenir professors que eren bons coneixedors de les teories del cercle de Praga; de Jakobson, de Trubetsky, de l'escola danesa de Hjelmslev.

Se senten uns cops.

Oui. C'est quoi ça?

Parlàvem de l'escola danesa...

Continuen els cops.

Sí. Aleshores, la divisió...

Continuen els cops i se senten també unes veus d'infants de fons.

L'escola danesa.

L'escola danesa. Sí.

Riuen.

Sempre he fet servir en l'anàlisi del text la divisió entre *expressió* i *contingut*. Això ja es practicava a l'Institut del Teatre; potser no empraven aquestes termes... Tens un text: l'*expressió* —la manifestació del text— és això. I el *contingut* és això altre. Però, Louis Hjelmslev no s'atura aquí, sinó que estableix *forma* i *substància* de l'*expressió* i *forma* i *substància* del *contingut*. Amb aquesta doble anàlisi, arribes a afinar més, i sobretot a delimitar més clarament. Si tens una *expressió*, i parles de la *forma* que té, la *forma de l'expressió* és com es presenta el text: en prosa, en vers... és la seva cara purament externa. I la *substància de l'expressió* què és? Doncs el material lingüístic, pròpiament els fonemes, la matèria que constitueix el text.

Aquesta és la diferència entre l'escriptura interna i l'escriptura externa del text?

De fet, penso que parlem del mateix, però no ho afirmaria rotundament... I continuant amb el contingut: la forma del contingut és l'estil i la substància del contingut és el sentit, la semàntica pura.

I això seria la *substància*?

La semàntica pura, sí. El *sentit* en ell mateix. I, aquí, no es tracta d'un exercici lingüístic, sinó que treballem per al teatre. Si fem seccions en el text és per anar-lo estudiant.

Hi hauria un ritme semàntic i un ritme sil·làbic? Quina seria aquesta diferència?

Sil·làbic és el ritme de les principals clàusules que coneixem; el ritme trocaic, el del romanç: «TA-ta-TA-ta-TA-ta-TA-ta», que sembla que és el primer que es manifesta i que també és el ritme

principal de la llengua espanyola. El ritme iàmbic, el del francès, i del català, en gran part: «ta-TA-ta-TA», «Anant pel món i ensopegant misèries»... Eh? Et sona aquest començament de vers, oi? *La filla del Carmesí*. El ritme anapèstic —que va encara més enllà que no pas el iàmbic —no en sé cap exemple, ara. I el dactílic, que en l'italià conviu amb el trocaic, segons Samuel Gili i Gaya. I l'altre ritme que deies...

Em referia a la distinció entre el ritme sillàbic i el ritme semàntic. Això sí que ens ho hauria de respondre en Samuel Gili i Gaya, que al segle passat estudià molt el ritme i feia analogies poètiques quan en parlava. Recordo vagament que comparava el ritme sillàbic amb el picar dels talons de la ballarina espanyola i l'entonació amb els volants del vestit... Bé, doncs, el semàntic seria el que va establint el significat de les frases. Pensem que el ritme és repetició! O d'un capítol, d'un paràgraf o d'una novel·la.

Podria ser també el ritme de les imatges, per exemple? Això formaria part del ritme semàntic?

Sí, perquè les imatges són plenes de contingut.

Entenc.

Hauríem de considerar un contingut visual o un contingut d'una altra mena.

Hi ha un aspecte del llibre, que estem tocant ara i que em va fascinar especialment, que és quan comentes que hi ha clàusules rítmiques que parteixen del pensament i clàusules rítmiques que parteixen del sentiment. Què vol dir aquesta distinció? En quin sentit hi ha clàusules rítmiques que són del sentiment?

Com exemples, tan sols com exemples... Diuen que els troqueus —que «van cap enrere»—, s'adien amb el romanç, perquè el



Tot recollint el premi d'Òmnium Cultural per «Català amb nosaltres».

romanç se sol referir a coses que han passat; hi ha el desig de fer-les reviuere, el record, la nostàlgia, el sentiment, però no pas tan sols això que dic! Generalitzem massa, no és seriós! I propi a l'impuls, a la voluntat, tindriem l'anapest o el iambe. Però dir això és prendre una part ínfima d'un tot immens. I, penso que la possibilitat d'esbrinar aquesta diferència es troba davant un text concret.

Però, és clar, Victòria, tot això, en el cas d'una peça teatral, és a dir, ser conscient d'aquests aspectes confereix una dimensió hermenèutica molt poderosa de cara a la posada en escena... També dependrà de com ho interpretarà el lector i, en aquest cas, el lector és el director. Saps? Em vénen al pensament la tesi... i el llibre d'Afonso Becerra de Becerreá, que va estudiar a l'Institut i que us coneixeu, *O ritmo na dramatúrxia*.

L'Afonso, i tant!
Molt, molt interessant!

I, Victòria, quina diferència hi ha entre metre i ritme?

El metre és un concepte quantitatiu, la quantitat de material que mesures, quines són les síl·labes més feixugues, les més lleugeres...

I, el ritme es refereix a la manera com el vers es va repetint, cap endavant, cap enrere, si s'atura. I el ritme marca direccionalitat.

Hi ha un moment del llibre —que a mi em sembla apassionant— que parles de com captar el sentit d'un vers i de com reconeixem en el cos que hem captat el sentit d'un vers.

Això s'ha de sentir davant un text determinat. Altrament, no sabria com ho haig de transmetre. I, penso que, en aquest punt, els solipsistes poden tenir raó.

I quines són, a parer teu, les accentuacions més característiques de la tradició del teatre català?

No et puc respondre. És un tema extensíssim. De base o fons hi ha l'accentuació pròpia de la llengua. I si el català és una *llengua riu*, té el ritme que va endavant i que té l'impuls «d'erosionar» el material lingüístic com l'aigua erosiona els... les... (*Dubta.*) Els *galets* del riu... Els... No, no. *Galet* és un gallicisme. Les pedretes del riu. No me'n recordo, ara, com se'n diuen, de les pedretes del riu... *Còdols*..., no, massa grossos..., *palets de riera!*

Riuen.

A part de considerar la tendència general de la llengua, separaria el teatre en vers del teatre en prosa i comprovaria —des del primer teatre en vers en català— si hi ha freqüència de l'alexandrí, del pentàmetre iàmbic, etc. Penso en el teatre que en Ramis i Ramis va escriure a Menorca, al segle XVIII. Diverses tragèdies i, potser, alguna tragicomèdia en alexandrins apariats: *Lucrecia*, *Constància*... No me'n recordo, noms femenins... En Ramis tenia influència francesa. I del teatre no culte, no ho sé, miraria els sainets escrits en vers a tot arreu del domini català... —però el català hi és barrejat amb el castellà! No et puc respondre

més que amb aquesta «aproximació». Altrament no fora seriós. Això que dic no és definitiu. S'hauria d'estudiar com cal. També s'hauria de veure què va escriure en Riba en hexàmetres en teatre no traduït. No sé si algú més. Sagarra va escriure i traduir molt en decàmetre iàmbic. El teatre escrit en vers anomenat lliure s'hauria d'estudiar amb el teatre en prosa i em fa l'efecte que aquesta és una recerca extensa i no gaire productiva.

Caldria més presència de la poesia sobre els escenaris?

M'encisa el teatre que té un contingut poètic, com el de García Lorca. I les obres que prefereixo d'ell segurament no són les més valorades: la *Marianita*, per aquella atmosfera del desengany i, malgrat això la seva fidelitat als ideals, que l'eleva a un àmbit superior. O *Doña Rosita la soltera* o *La zapatera prodigiosa*... És a dir, quan no s'arriba al punt on la tragèdia es menja l'hàbit poètic és on jo admiro l'autor.

Què opines sobre com es diu el teatre avui dia?

Depèn de les exigències del director i de les preferències que té. Si el director vol que la llengua tingui importància, és a dir, una importància que no sigui notòria, que no sigui el primer que sentis, tampoc: que aquell pronuncia les esses avançades. No, no es tracta d'això. Depèn també de l'obra. Si fan un clàssic català, evidentment com que el llenguatge ja hi és estrictament construït es tracta de no fer-lo malbé.

L'Espriu, per exemple?

L'Espriu és clar. Aleshores ja ho tenen tot fet. Com haurien de dir l'Espriu malament? Fent-ne adaptacions forassenyades que són totalment innecessàries. Enlloc no hi ha tant de *context* com al teatre; hauríem de confiar més en la capacitat de captació del públic. També, en el cas de les traduccions: n'hi ha que són fidels evocadores de l'original com les d'en Lleonart, que va traduir

Faust, o les de la Carme Serrallonga o les d'en Feliu Formosa, que han traduït obres de l'alemany. Tens totes les facilitats per passar el sentit sense que te'n distregui la llengua mal escrita. Per exemple: una obra que va traduir en Jem Cabanes, un Ibsen! La traducció era una meravella, però se'n va fer una versió per a l'escena amb lèxic alterat —no sé si perquè s'entengués més bé —que desvirtuà la poètica de l'original.

Hi hauria una certa analogia, potser, entre la figura del traductor i la figura de l'actor? En el sentit de lectura d'un text, per exemple?

Segurament, perquè el traductor s'ha de posar a la pell de l'actor.

Clarice Lispector, l'escriptora brasilera, que també era traductora, en un article sobre la traducció diu que el traductor és, per sobre de tot, un actor que representa el paper de l'escriptor. Seria una cosa semblant?

Totalment!

Ella deia una cosa molt provocativa que és que recomanava no haver llegit abans allò que traduïem per expressar, en la traducció, la frescor de la primera impressió que provoca el text. Què en penses d'això?

És el cop de cor, la impressió primera que et produeix l'obra d'art el que val. Una pintura, per exemple: és en l'instant primer que la veus que en sents la força. Mira, una anècdota que potser ve a tomb: en un lloc on tenen tot ple de pintures —i que entre les més dolentes, en tenen d'excel·lents—, doncs hi vaig entrar no fa gaire i, ep!, me'n vaig de dret cap a una pintura tota enfosquida... Un paisatge de Modest Urgell. Era magnètic. Les grans obres t'atrauen, tant si és una obra pintada o construïda com si és recitada o ballada. Però tornant al que volia dir de la traducció: fixa't en els traductors catalans, com en el cas d'en Joan Oliver

traduint Molière: la recreació d'aquells alexandrins... Sembla que Molière els hagi escrit en català. I de les obres de Racine... O en el cas d'en Joaquim Ruyra. O en Josep Maria Vidal que havia traduït *El Cid* de Corneille. Quin greu que em sap d'en Vidal! Aquests traductors et deixen uns textos que només els has de saber pronunciar —però segons la pronúncia catalana!

L'Uri entra al saló fent música amb una capsa.

Non, pas maintenant, s'il te plaît. Tout à l'heure.

L'Uri se'n va cap cot.

Ah, oui. C'est ça. Merci!

Quin és el secret, per a tu, d'un bon traductor?

Com suggeria en Lahosa, «has de conèixer molt bé la llengua a la qual tradueixes, encara que no tant la llengua de la qual tradueixes.» (*Riu.*) També saber trobar el ritme d'allò que tradueixes.

Ah! Trobar una equivalència.

Una equivalència rítmica, sí.

Una melodia equivalent en el propi idioma.

Ara ho has dit. No solament transmetre el sentit. Has d'anar una mica més enllà.

Has de traduir no només el ritme sil·làbic, sinó també el ritme semàntic, potser?

Sí senyor. I no afegir-hi material. Si ho ha dit d'una manera gairebé etèria l'autor inicial, cal que ho sàpigues traduir que no pesi gens ni mica, perquè segurament trobaràs els recursos. Jo diria que el català és molt fàcil per traduir alemany, per exemple. També per traduir l'anglès. Però, aleshores, et diran: «Oh, l'anglès té molts monosíl·labs». El català també. No et sabria dir què és, però no és exactament això... Perquè en l'alemany —com tu saps prou bé— no es tracta pas de monosíl·labs, sinó de

composicions de paraules, d'unió de paraules o de significats per fer-ne un de nou. Tanmateix, passa molt bé cap al català.

Sí, però té molta capacitat sintètica, l'alemany... No és una llengua riu, en el sentit que no s'apostrofa, però...

És molt profund això de, «la capacitat sintètica» i hi afegiria la de reflectir l'entorn amb l'abundància de consonants i l'ús de metàfores. I no hi ha res que ho faci més clarament que la metàfora.

Pausa.

El treball de traducció seria, doncs, un treball de comparació lingüística? La metàfora també estableix comparacions.

Bàsicament totes dues són una analogia, però corresponen a plans diferents... hi ha estudis excel·lents sobre el tema. En el cas que dius caldria distingir, quan comparem llengües en sentit literal i quan no.

Què passa amb el silenci?

Com a figura retòrica, amb el silenci negues o afirmes, amenaces... El silenci és eloqüent. O, fins i tot pot començar un text teatral, però ben emmarcat i ben senyalat, si no, no es captaria. Fixa't que la reticència és una gradació del silenci. Naturalment, que són *figures*.

Parlant de silencis: Salvador Espriu. Corre el rumor que vas redactar la carta per sol·licitar el Premi Nobel per ell?

Sí, ho vaig fer dos anys, dos anys seguits. Al Departament de Llengua Catalana, a la facultat de Filologia de l'edifici històric, al despatx de l'Antoni Comas —que ens coneixíem de joves, de quan anàvem als aplecs d'El Corredor, a Vallgorguina. Hi entrava a comentar coses de català. La seva erudició era immensa. I la bonhomia, la senzillesa. Deia: «Quan surt una cosa difícil d'esbrinar com s'ha de dir, penso: com ho diria això la mare?».

I què va passar amb aquestes cartes?

No van tenir transcendència ni resposta, que jo sàpiga. Hi va haver alguna intervenció política, segurament com havia passat en l'època que van sol·licitar el premi per a la Víctor Català o per a l'Àngel Guimerà.

I en Salvador Espriu va saber mai que tu havies redactat aquestes cartes?

Em fa l'efecte que no.

No vas hi tenir relació?

En Comas era de Mataró. Com que l'Espriu passava temporades a Arenys de Mar i pujava a Collsacreu al restaurant que hi ha en terme de Vallgorguina a fer-hi algun àpat, li demanà: «Hi ha una noia de Vallgorguina, que fa la tesi sobre el lèxic de Verdguer i coneix bé el parlar d'Arenys i dels voltants. Et voldria conèixer, si la volguessis rebre». Però l'Espriu no em va voler rebre. Però també s'hi va negar en Corominas. O sigui que aquests homes tenien els seus espais exclusius.

Pausa.

Ara que ens endinsem en l'àmbit de l'escriptura, recordo que un dia, prenent una copeta de «porto» a casa teva, allà a Vallcarca, en queixar-me que tenia poc temps per llegir, em vas deixar parat dient-me que per a algú que escrivia això no era un problema. Que era molt més important que tingués temps per dormir que no pas per llegir. Per estar en contacte amb els estels, vas dir...

Sí, suposo que això dels estels deuria ser una *figura retòrica*. (*Riu.*) Però, segons l'antroposofia, el cos astral —el cos dels sentiments, de les emocions—, és el que s'esplaia en els somnis. En el moment que dormim.

Hi ha hagut per tu una relació entre la literatura i el món oníric?
Hi ha hagut troballes. Per exemple, *La llengua tallada* va sorgir del fet que una nit vaig somiar que un home es despertava, però es despertava a l'escenari representant un personatge noble. I que deia: «M'he trobat aquesta llengua a les mans. Què passa? Una llengua tallada, una llengua viva feia poca estona!». Quan em vaig despertar, no vaig poder tornar al somni, però vaig interpretar que la llengua tallada era la llengua catalana. I vaig escriure una obra amb moltes referències històriques, però, no sé pas... Cada vegada que he escrit coses històriques m'he embolicat.

Quantes obres de teatre has escrit?

Unes catorze.

I han sigut representades?

Alguna ho deu haver estat per fora de Barcelona. *Somniar la vida* va ser representada a Navàs per un grup teatral. I després jo no sé si algú n'ha representat d'altres. A la Facultat de Filologia, un dia que hi vaig anar a fer una conferència, uns xicots molt joves em van dir que volien posar en escena amb el seu grup *Mima, la boja damunt la teulada*, que els encantava. Però no n'he sentit a parlar mai més.

És una de les teves primeres obres.

Sí, llavors tenia uns vint anys.

He observat que tens obres que tenen una atmosfera més irreal o onírica i altres que tenen un deix més sarcàstic.

Segurament. Les de la joventut solen ser més espontànies, més innocents. I les sarcàstiques obeeixen a una visió adulta dels fets, de la vida o de mi mateixa.

I després n'hi ha d'altres que són més misterioses, no?

Vols dir?

Sí! Com *El romance de Amaranta*, per exemple.

Ah, sí!

Que, misteriosament, vas escriure en castellà... Què et va agafar?

Riuen.

Perquè potser tenia molt present Lorca i em semblava que aquelles coses passaven sota la visió de Federico. O alguna fantasia d'aquestes meves. Em semblava que s'havia de dir en castellà.

També resulta inquietant el monòleg que va fer i traduir a l'anglès l'Angelina Llongueras *Per testimoni, Sàskia*, que parla d'una assassina.

Sí, però poèticament assassina. Això ja és de l'edat adulta, eh?

Sí, sí.

Al començament de l'entrevista comentàvem que, en aquestes obres més enigmàtiques, i també en els poemes, de vegades em sembla percebre una influència de la literatura oriental. Dels poetes sufís: Rumi, Omar Khayan. Vaig molt desencaminat?

En absolut. Mira, en un poema que vaig dedicar a Marguerite Duras, *Vi negre*, hi ha el record de les lectures d'Omar Khayam. No ho sé. Potser el sentiment no ortodox de la espiritualitat surt en diversos poemes.

Quins llibres t'han trasbalsat?

Per exemple, Erkmann-Chatrion, traduïts per Riba, em sembla. Creaven una atmosfera esbalaïdora, que se t'endua... com no he trobat mai en altres autors. I si no et diuen que són dos els qui escriuen no ho destriaries. En una de les contalles el narrador retorna a un hostel on de jove havia sentit com una noia cantava, al piano, un *lied* melangiós: «Rosa de maig perquè triges encara / tant a venir»... Al cap de molts anys, troba el lloc ruïnós i la

gent fent el mateix d'antany però, de creïbles, com ombres, i sense haver-se adonat del pas del temps! Esfereïdor! No solament pel tema sinó per la manera com l'exposa: per l'estil, per la *forma del contingut*.

D'en Màrius Torres, tot el que escrivia. El poema de *Guilgaxeix*, em trasbalsà també. El vaig llegir quan tenia uns vint anys. L'amistat... i les visions realistes de la mort, de les conseqüències de la mort. Del cuc en l'ull d'Enkidu.

Has escrit en alguna hora en concret del dia?

Escrivia quan tenia retallons de temps. Em passava —si escrivia de nits—, que eren coses molt estranyes a mi; després, quan les llegia de dia, les rebutjava. Les solia rebutjar. Però no sempre passava així. És variat.

I com era el període entre escriure una obra i escriure'n una altra?

Irregular perquè, en realitat, quan se m'acudia escriure sobre un tema, una idea, no era mai sola que venia. Sempre eren tres o quatre i, fins i tot, escrivia una mica per aquí, una mica per allà. Això no vol dir que totes hagin arribat, aquestes inspiracions —perdona, gairebé me'n ric de dir això—, a dur-se a terme. Doncs sí: escrivia com s'esqueia.

Amb esforç, amb treball, amb tortura...?

No, això mai. Amb plaer.

Des de la facilitat.

Sí. Quan una cosa no em sortia tot seguit, doncs la deixava de banda perquè pensava que hi havia una intervenció excessiva de la ment i això jo no m'ho autoritzava.

Pausa.



Tot recollint el premi Ondas pel «Curs de català parlat».

Gràcies per dir això... Si et sembla bé, deixa que anomeni unes quantes de les teves dedicatòries i em dius què et ve al cap. Sí.

Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht... Em ve al cap la poesia èpica, quan ens posava davant els ulls tot allò que passava, per exemple, durant el nazisme. Recordo fragments com: «L'espai que el meu germà ha guanyat / és a la serra de Guadarrama / Té un metre vuitanta de llarg / i de fons un metre cinquanta», referint-se a aquella necessitat de Hitler: *Lebensraum*, d'espai per viure. Doncs, l'espai que va trobar el seu germà va ser una fossa al Guadarrama, vet aquí. I com aquestes veritats... A les seves obres teatrals, a totes hi ha aquesta importància dels fets que passen arreu. Que passaven als altres, no pas allò que li passava a ell mateix!

Ara hi ha una certa reticència, oi, cap a l'èpica?

Segurament. Perquè hi ha coses que ningú no es vol exposar a dir.

En canvi els teus darrers poemes molts cops expliquen històries. Que penso que s'han d'explicar. És una mena de poesia, diguem-ne, teatral, perquè és per ser dita obertament, en públic, per fer saber alguna cosa, mentre que la lírica és «secreta,» perquè la llegeixis per a tu mateix i l'assaboreixis en la solitud, en un paisatge preciós. O la diguis a un amic.

A Dino Buzatti i a Ennio Morricone.

Em ve al cap *Il deserto dei Tartari, El desert dels Tàrtars*. No sé de quan era, si dels setanta o dels vuitanta, aquesta pel·lícula extraordinària amb tantes metàfores. I la vaig aprofitar per escriure —què era?— alguna cosa que s'esdevenia i que era invisible. Que només un foll —en aquest cas jo era el foll— se n'adonava. I que després, de sobte, compareixia. Perquè a *Il deserto dei Tartari* —que tu també has vist— hi havia el perill angoixant d'aquelles invasions, que avui poden ser de qualsevol cosa, fins i tot de bacteris o de virus. I que surten de sobte... L'espera dins la fortalesa no era absurda, hi havia una presència oculta que s'anava acostant.

La qüestió del masculí i del femení també és interessant en la teva obra. Hi ha moltes narracions que escrius en primera persona i en masculí.

Perquè potser ho trobo més fàcil per expressar segons quines coses o perquè se m'acut un personatge concret o sóc aquell personatge temporalment. De fet, m'hi veig, fins i tot. Deu ser una secreta vocació actoral... (*Riu.*) Em veig en aquell home o en aquell xicot.

El poeta sànscrit Bhartrihari.

Bhartrihari, sí, uns tres-cents anys abans de Jesucrist! Era un brahman molt crític que, com que era brahman, es podia permetre

criticar fins i tot el rei. El seu desencís amorós esdevingué conegut per un poema deliciós en el qual diu: «M'he enamorat d'una que està enamorada d'un, ell està enamorat d'una noieta que s'ha enamorat de mi. Maleeixo la dona, l'home, la noieta, l'amor i em maleeixo a mi mateix.»

O sigui que no l'havia encertat mai, em sembla, pel que deia.

A Gaston Bachelard.

Perquè és una font d'inspiració; *La poètica de l'espai*, *La poètica del foc*, *La poètica de l'aire*, *La poètica de l'aigua...*

Estàs fent referència als assajos que té sobre els elements, dels que me n'has parlat sovint?

En llegeixes un i ja surts amb dotzenes d'idees que et poden servir de camí, de llum.

A *La unitat galàctica* hi ha un joc sobre el temps interessant. Perquè hi parles de la reencarnació i es barregen moltes temporalitats. Una parella de trobadors, per exemple, és contemporània d'Enric VIII transformat en dona de fer feines d'una empresa. També hi ha moments en la teva obra en què trobem ressons de la cultura occitana.

De jove llegia els trobadors en traduccions de Martí de Riquer o d'algú altre. Això que deies de la parella de trobadors és un trobador amant d'una dona casada, la *Llegenda del cor menjat*. El noble de Castell Rosselló fa menjar a la seva muller el cor —molt ben guisat— d'un cérvol o d'un senglar. I, quan se l'ha menjat, li diu: «Aquesta carn que us ha agradat tant era el cor del vostre amant.» Ella es tira daltabaix d'un finestral. La *Llegenda del cor menjat* —en aquest moment no recordo el nom del trobador que la va escriure—, és fàcil d'enllaçar amb la història d'Enric VIII, encara que ell no feia menjar el cor dels amants a les esposes!

Preferia tallar caps...

Sí, sí, el cap, el cap!

Quan parlaves d'escriure amb una veu masculina has comentat que hi havia una part actoral en tu. Abans n'hem parlat en relació amb la traducció. Però trobes que també hi ha un paral·lelisme entre el procés creatiu de l'actor i el de l'autor o el dramaturg? Evidentment, perquè hi ha d'haver una entesa perfecta. L'actor no fa altra cosa que fer viure allò que ha escrit l'autor. Es posen tots dos en situació perquè parli el personatge al qual es refereixen o encarnen.

I tu que has reflexionat sobre la dicció en l'actor, en el cas de l'actor o l'autora, quin és per tu el camí perquè aflori la veu interior? Que sàpiga escoltar. Però que escolti d'una manera molt fina i molt sotmesa, perquè, sinó, l'altra veu calla.

Això ens pot ajudar a molts. Quins són els motors de la teva escriptura? Quins han sigut els temes? A mi m'ha semblat observar, per exemple, el retorn a la joventut, el temps, el desamor... I, sobretot, l'estranyesa de viure.

Encertat.

En la literatura, t'ha costat molt no jutjar?

No, perquè he pres la literatura per literatura.

Pausa.

T'has jutjat a tu mateixa en els teus escrits?

De vegades sí: l'autocensura. Mira, a *La vigília*, resulta que la Flora acaba l'obra dient que se'n va, que se'n va pel món. I, en realitat, la Flora se suïcida. Però no ho vaig escriure; em vaig «autocensurar».

Riu.

Pensava que era una mena d'acte màgic. Em feia massa por el suïcidi.

Creus que la paraula té una capacitat invocadora?

Naturalment. Té el poder de curar, com ho pot fer *l'euritmia* com ja hem dit abans. I té el poder de ferir de mort —si no és a l'instant, en el record, i això no és ben bé una metàfora. La paraula és molt important, per això s'ha de respectar.

Hem d'anar en compte amb què escrivim?

Sobre què escrivim potser no. Sobre...

Sobre els finals de les obres?

Ah, això sí! Els finals de les obres. Perquè hi aprovem o desaprovem unes actituds determinades, encoratgem unes maneres de fer o no.

Parlàvem de quins havien estat els motors de la teva escriptura. Permet-me que insisteixi sobre l'estranyesa de viure, que em crida molt l'atenció.

En realitat, pretenia esbrinar perquè sóc aquí, què hi he vingut a fer i on vaig. És això que no t'ho explica —aparentment— cap religió, cap filosofia i que ens deixa l'interrogant. Ara, et dic una cosa: un cop proves de destruir a Déu i proves de destruir el jo, el que queda és un personatge, un titella.

És interessant, perquè aquest tema a mi em sembla que connecta moltes coses. De fet, en relació amb la vena més sarcàstica, de vegades m'ha semblat que aquesta tendència teva a escriure obres amb un punt de ciència ficció podia expressar la distància amb la vida o com una mena d'estranyesa... Obres col·locades en un futur estrany com el *Balneari celeste*, que, com deia, passa en una mena d'hotel per a suïcides.

Potser! A *Romance de Amaranta* compareix un personatge per la finestra i després se'n van, ell i Amaranta també; no se sap si se'n van o no. L'encreuament dels temps s'hi produeix unes quantes vegades. I a les *Atracciones Gasparino*, concretament, hi ha l'arribada de gent d'altres planetes que s'endu els infants i els pares dels infants, que no poden viure en la societat d'avui dia. Sí... i no ens deixéssim els cavallets màgics, els cavallets que parlen i que tan sols senten i entenen les criatures!

Hi ha com una perspectiva de l'extraterrestre que mira des de lluny i hi ha, també, una certa afició irònica en aquesta relació amb la ciència ficció. Això pot tenir a veure amb la idea de perplexitat? Dins del teu recull de versos complets, de prope-ra publicació, hi trobem els teus *Versos perplexos*...

Són tocats d'un sentiment d'estranyesa extrema.

Has alternat sempre, de forma simultània, poesia, teatre i narrativa, i no has escrit mai cap novel·la. Un cop em vas comentar que et cansaven les novel·les llargues i, en una altra ocasió, que eren les òperes les que t'esgotaven. Que amb un parell d'àries ja en tenies prou, que et deixessin en pau. Poemes en vers, proses poètiques, obres teatrals, sovint monòlegs breus, un bon gruix de narracions curtes... Però mai cap novel·la?

Ara ho has dit!

Podríem parlar d'una sensibilitat sintètica? Et crida l'atenció la brevetat en la literatura?

Sí, i cap a la justesa. Potser és un record dels sutres vàdics. (*Riu.*) Els sutres eren breus i concisos perquè s'aprenien de memòria. Però, abans que els conegués, ja tenia inclinació cap a la brevetat. No aguanto les novel·les de cinc-centes o de sis-centes pàgines; a parer meu, la meitat són reiteracions. Suporto les obres extenses si són d'autors que m'expliquen coses que no conec,

com Manzoni, Balzac, Zola, Elisabeth Gaskell, Narcís Oller... I, d'avui, Lawrence Durrell. Però que m'expliquin coses conegudes i s'hi entretinguin, no. Ni que hi facin desplegades sobrees sobre d'erudició. I la música, depèn de quina —no tinc prou cultura musical. L'òpera, què et diré?... de Bizet. Doncs, no. O de Wagner tampoc, no. Un parell d'àries i havia de sortir. Tanmateix, *L'holandès errant*, sí! I quan dirigeix la posada en escena un japonès... M'agrada Gluck. I, de MOZart o MoZART, —digues-ho com vulguis— algunes composicions sacres com *l'Ave verum* em comouen massa; no les puc escoltar.

A les prosas poètiques de *Black Violet*, que estan a mig camí entre la narració i el poema, hi trobem el text *Amb altres ulls*, on parles d'un *lied* de Schubert, també.

Ah! *Davant la portalada*... Inspirat. Quan tenia uns quinze anys unes noies de Barcelona molt més grans que jo, que havien anat a l'escola catalana la cantaven.

Parlem d'aquest poema *La roda de la fortuna*, que dona nom al recull.

Ah, bé, aquí sí que gairebé vaig escriure al dictat. No vull exagerar, però no el vaig acabar d'entendre. Tanmateix, em semblà interessant. No ho dic de broma.

Però es tracta d'una escriptura altament musical, no?

Molts cops em passa que formes així —què et diré?— que sorgeixen o que sembla que et surten així...

Fa un gest vague.

No sé com es pot dir ajustadament... En un poema de no res que vaig escriure sobre la meva mare —fa anys que és morta, però la imaginava jugant amb mi—, les paraules són saltironades, recorden un joc d'infants. Però, és clar, això passa a tothom qui fa vers.

Pausa.

Saps, em fa l'efecte que l'art no es pot descriure ni esbrinar gaire. Em pensaria que no cal. Si et commou, llavors ho entens tot, ja està. T'agrada, no t'agrada. Jo he tingut molt sovint el cop de cor. Instantani. «És bo! Ah!»

Si no estàs tocat d'aquesta follia, ja pots plegar. És veritat. Som una mica...

Una mica folls.

Sí... Això no es pot dir, però hi ha alguna cosa que no va a l'hora... No ens faran ministres, no! Escolta, això no ho has pas enregistrat?

No, això no.

Ah.

Riuen.

El contraverí. Hi ha una fascinació també pels moments històrics del passat de la humanitat, en els teus textos.

Potser sí.

Per què no em parles una mica més d'*El contraverí*, on es barregen diversos moments cruels de la història?

Els vencedors escriuen la història —diuen... i penso que tenen raó. Es com un verí que ens arriba. (*Tus.*) Perdó. Aquest verí ens ha intoxicat i, així, veiem el moment present i tota la història: com ens l'han explicat, ens han enverinat. Doncs, uns quants fets històrics que vaig llegir explicats de manera diferent de com generalment es coneixen, varen ser el punt de partida perquè escrivís aquesta obra.

És a dir que la interpretació herètica és el que lliga totes les històries?

Sí, —se'n podria dir herètica. Com provo d'explicar-les al públic, han de fer de contraverí. «Per al verí, aquí teniu l'antídoto.»

Amb un sol títol, parles de molts episodis històrics.

Joana d'Arc... Joana d'Arc —ja ho sabem—, Dreyer la presentà a la seva manera. I ha tingut tantes lectures! De part d'autors que no veuen la vocació d'ella, sinó la persona obligada a fer un paper al servei d'idees determinades. L'assassinat d'una part de la família del tsar, de dues o tres princeses, a Iekaterinburg: hi ha gué un membre dels Romanov que el desmentia. Segons ell fou un simulacre. Parlem d'un seguit d'interpretacions diferents de fets que ens han explicat de manera interessada.

Quina és per tu la vinculació d'aquestes obres històriques o d'aquests moments històrics amb el present?

Hi ha *El cap de l'heroi*, que és el cas d'en Moragues, del general. Quan vaig escriure *El contraverí*, ningú no en parlava. En Moragues, va ser assassinat el 1714... no et sé dir la data. Però bé, tal i com consta, el *cap de l'heroi* va ser penjat a la muralla, en algun punt de la muralla de Barcelona. I la mare, l'esposa i la filla d'en Moragues anaren a veure si el despenjaven. És un fet històric que, justament, no nego. Provo de posar-lo en relleu, perquè passava desapercbut.

A vegades hi ha aquestes obres amb aquesta arrel *lorquiana*, altres més sarcàstiques, altres amb ciència ficció... Fins i tot hi ha una obra, *La vigília*, gairebé amb un realisme costumista, però que desprèn un delicat estil literari, en alguns moments. Hi ha una frase que em va encantar que la Flora li diu al Ferran per retenir-lo: «No ho puc creure, Ferran. És una mala lluna que tens i prou».

D'inspiració popular: pensa que és una frase feta, «tenir mala lluna», «estar de mala lluna».

Aquests canvis d'estil d'una obra a l'altra responen a moments diferents de la teva vida?

No t'ho sabria respondre. Potser sí.

Semblen moltes autores diferents.

Segurament dec haver anat canviant. Espero que hagi millorat.

Riuen.

I abans parlàvem de *Per testimoni*, Sàskia... Qui és Sàskia?

La dona de Rembrandt, en una pintura que ha esdevingut famosa. Se suposa que Sàskia, en un quadre, és l'únic testimoni que hi ha cada vegada que l'Elisa i en Guerau fan l'amor en aquella estança tan particular: ha presenciat l'amor i l'assassinat.

Victòria, què en penses d'una societat que no posa en escena els seus autors?

Que no té ocasió de conèixer-se ni de saber el que posseeix. No sap ben bé qui és, ignora els seus valors. Per altra banda, penso que els responsables directes de l'absència de molts dels nostres autors volen aparentar que són universals, brillants, gent que està al dia... si posen en escena autors estrangers, encara que siguin mediocres. Però se'ls veu el llautó.

Quins consells li donaries a un jove o a una jove autora teatral?

Em fa l'efecte que no estic en condicions de donar-ne cap, sinó, més aviat, de rebre'n. No. No. Que fos sincer o sincera... Però no. Això és molt poca cosa. I, segurament impossible d'aconseguir! (*Riu.*) No, no. No puc donar cap consell.

Pausa.

És la literatura una forma de venjança?

Evidentment. El que no es pot dur a terme de manera material es fa a través de la fantasia. Les fantasies que un va fent sobre

el personatge que liquidaries, aquell que en faries, per exemple, un amic etcètera.

Ara que hem provat de fer un repàs —que, sens dubte, és reduccionista— de tota la teva obra amb perspectiva, un paisatge en els seus diversos aspectes —l'aspecte pedagògic, lingüístic, poètic, divulgador del català, teatral, narratiu...—, penso que el conjunt té una gran coherència. Ja sé que no t'agrada aquesta adjectivació, però en té molta de coherència... Tu quins sents que han sigut els vasos comunicants de tota aquesta feina? Perceps una unitat?

Potser purament pel material que feia servir quan escrivia —ja des de les primeres coses— el material em semblava que era important per ell mateix. És a dir: les paraules, les frases, l'aplec de frases, un paràgraf... I l'altra era un desig de fer-ne alguna cosa que em produís, no ho sé: la felicitat que dóna una obra artística. No sabia dir res més. Perquè sentia molt clarament que allò que es prenia per art —en general—, o que jo havia pres per art era superior a la realitat, a la vida que vivia.

Pausa.

Era una fugida, també.

Pausa.

Un país. Escriure és un país, sí. Per això ja tants han dit que la llengua és una pàtria. Doncs sí, escriure és fer-te uns espais on tu hi fas i hi desfàs. T'hi bellugues amb llibertat.

Hi ha alguna cosa més que vulguis afegir?

No, de moment no, estimat. No cal. Segurament, ja n'hem dit prou.

Moltíssimes gràcies.

A tu, Albert.

Fosc.

Selecció d'articles de Rosa Victòria Gras

Uns altres noms de la por

El llibre més lloat que corre en mans dels lletraferits d'avui és El nom de la rosa d'Umberto Eco. Sé d'òptims coneixedors de la teoria lingüística i de la filosofia que s'hi han passat estones divertidíssimes. Algú me l'ha deixat, amb notes al marge sobre els universals, els nominalistes i els formalistes, i d'altres lectors, en comptes de fer-hi acotacions, em consta que es limiten a comentar la xerrera d'un personatge feta d'una barreja de llatí, provençal, castellà i dialectes germànics, que els ha provocat rialles.

A mi, m'ha seduit pels senyals, signes i indicis, que són el fort de l'autor i converteixen el protagonista i el seu acompanyant en un Holmes i un Watson irresistibles. Seguint els rastres s'arriba a detectar *tot* el món extra-lingüístic que és, però, tan fortament arrapat a l'altre que tots dos són inseparables; destriar una cosa en l'un és destriar-la en l'altre. Hem de passar per alt Whorf i tots els qui hagin dit «les oracions i no les paraules són l'essència de la parla»; tanmateix, també, citem oracions com tapalls de la por que destapem. Dir, *em sembla, diria, crec, penso, em fa l'efecte...* en comptes d'afirmar rotundament qualsevol falsetat, és senyal de por, que fa perdre l'oportunitat de convèncer l'interlocutor, i per contra, el posa a l'aguait de la nostra inseguretat.

El circumloqui és una de les cobertes més gastades. I l'eufemisme. Sortir amb un, *no és exactament negatiu* per no dir *un fracàs, desastre*, o bé *és una actitud més aviat anti-social* en comptes d'esclafir *estafa, robatori o bandarrada*, és parlar tremolant. Un polític que ens promet cents i milers, sopars de duro regalats, amb els quals ens regalarem, i a l'hora de donar-ne el nombre vacilla entre quatre i cinc-cents mil, ha estat sobrepassat pel lèxic de la por. El del coratge són les xifres exactes i rodones; el dubte savi no lliga. L'esternut, l'estossec i el badall

considerats com elements del llenguatge, que alguns classifiquen dins el gestual, no és aconsellable de posar-los davant de cap parlament que estiguem a punt d'iniciar. Són ajuts pèssims per guanyar temps de rumiar una resposta de nivells més lligats al pensament que ens privi de descrèdit. Les paraules, les reiteracions, els pleonasmes i altres recursos o vicis retòrics són rastre unívoc que ens escolem, ferits de mort per la ignorància o el pànic de no tenir substància a comunicar. Anem a raure al caos de la terminologia a tomballons.

Donar peixet als interlocutors també és indicatiu clar de basarda sorda: *Estic d'acord amb el que acaba de dir en...* Uns elements de la composició del significat són obvis; *X, no 'ataquis en el que diré, perquè estic disposat a lliurar-me a tu per salvar la pell*. Citacions abundoses de clàssics, de reis o de savis de lèxic temorec: *Horaci, Sant Tomàs, Plató...* a cada paràgraf. *Modus in rebus!* Altrament traïm el concepte indecent que tenim de nosaltres mateixos, incapaços de dir res que no hagi dit algú amb més prestigi. Les llatines per part de predicadors o de pedants subratllen la por de no saber imposar-nos de cap altra manera. El conjur d'aquesta sensació molesta és l'insult mitjançant l'inintelligible, amb reptes innecessaris a la capacitat de qui escolta de sentir-se com un igual. En una sala amb un auditori de perruquers dir-hi: *Aures habent, et non audient*, o engegar un reguitzell de termes de realització cinematogràfica com, *contrapicat, zoom, pla americà* en un convent de la Trapa, és emprar el lèxic del terror de no quedar per sobre.

En boca de les dones, com ha observat R. Lakof, entre d'altres, les mostres de cortesia enfarregada són més freqüents que en la dels homes. No manar o demanar simplement: *Doni'm la llista, passi pel carrer de sobre, si us plau, quina hora és?*, sinó embarbussar-se amb: *podria donar-me... o li faria res de donar-me, que li sembla, si passava pel carrer de sobre?... que faria el favor de dir-me...?* Sovint la qualitat d'element passiu d'algunes dones

fa expressar ordres o prohibicions com les de tapar o destapar amb pèl alguna part del cos, considerat «objectual»: *En Tití no vol que em deixi serrell; en Bobó no vol que m'afaiti les cames...* en comptes de posar en primera persona el desig d'ensenyar el front o de no fer-se un tall amb la fulla. La llengua és *tota* la història de *tota* la vida i no hi falta res, com li agradava de dir-ho a l'Idealisme. És el conjunt que veien Humboldt, Herder, els neohumanistes i tants d'avui dia que es classifiquen partidaris del tot *ex aecquo!*

Els mots afectius i els hipocorístics relleven la por de no ploure prou, sense l'ajuda del lèxic: *Adéu, moreno!*, es llança quan la imatge no trasbalsa prou l'altre per si sola i l'hem de fregar amb les paraules. *Com s'ha guarnit, el senyoret?* adreçat a un nen, per exemple... i, *Ai, fillet, ves com vulguis!* a un home, o a una nena, fins i tot, en alguns llocs! Dins el lèxic de la por s'apleguen els anomenats «skipants» per Rae, nom trobat per ell i fet servir al seu entorn per indicar els mots que cal «to skyp» o saltar, perquè pertanyen a una altra llengua que conviu amb la nostra. Dir *cangura* o *follón* per comoditat o perquè tenim por que no ens entenguin prou, si utilitzem formes equivalents a la castellana, però que no siguin calcs ni préstecs és emprar un vocabulari acovardit.

Els tabús tenen substància de pànic; *traspàs* per *mort*, *oncològic* per *del tumor*, *miop* per *curt de vista*, que acluca els ulls, són eufemismes, en graus diversos, que aquí no cal esbrinar. L'ús de *foll* per *boig*, d'*slips* per *calçotets*, són opcions preferides, de sostres diferents. Els *pompis* —foraster— per *darrere* o l'«altre»... Anoto el *culoti*, menorquí, que té molta solta i m'excuso per por i per cortesia rasa dels judicis de valor que colloquen al marge de la ciència qui els emet.

La locució del temor: el *Si Déu vol...*, pres tal qual dels components de l'estructura del grup lèxic de l'àrab, i que conté la definició de l'Islamisme, paradoxalment, acompanya l'expressió de

qualsevol desig del *monaco*, reflecteix l'escrúpol de fer-me assenyalar i potser, senyalar, per irrompre a fer graciets dins el món hieràtic institucionalitzat. La paraula monjo, perd unes connotacions extralingüístiques amb la traducció i en guanya unes altres; el llustre estilístic.

Els que avui som climatèrics ens declaràvem als nostres amors adolescents amb un *Ich liebe dich!* o un *je t'aime!*, que amagava la por del ridícul, si no ens corresponien. En català el risc hauria estat insostenible. Les rauxes amatòries actuals tenen altres subterfugis lingüístics, perquè l'amor, sempre és tímid, encara que es despulli abans d'hora, i el seu lèxic és de cautela, de subtilesa i de matís, del temor inherent a l'«amabilitat», en resum. Les pregàries són plenes de conjurs que amaguen cares de la por; la pau, els àngels, la llum, la beatitud són la coberta de la desesperança: *Pas, pan, omnis, omne, omnis...* la paüra com podríem anar recitant amb els personatges, copistes i traductors perduts al laberint del pensament, dels textos, i de la biblioteca de l'abadia medieval on figura que es va covar el manuscrit que, un dia, va trobar Umberto Eco i fa servir per esplaiar-se amb Okkam i Duns Scotto, i on segueix les petges d'una història, també de pors, fins al mer *nom de la rosa*.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (maig 1983), p. VIII.

Els clavells que no s'han esblaimat

Pels volts del 25 d'abril de 1980, quan les manifestacions emplen l'Avenida de Liberdade de Lisboa i els rètols dels cartells que més sovintegen són un crit de retorn al fervor del 1974, podem revisar alguns dels aspectes que d'una manera progressiva van marcar aqueixa data: les campanyes d'alfabetització i les operacions SAAL. No eren els únics aspectes positius que es posaven en relleu, amb força renovada, o que naixien, sobtadament, però poden ser comptats entre els més importants. L'alfabetització es molarà per al poble no cultivat l'arma de la llengua, i el Servei Ambulatori de Refermament Local (SAAL) agençarà la vivenda en zones degradades.

Els inicis

Les campanyes d'alfabetització tenien una arrel llunyana en el moviment GRAAL, de caire internacional, fundat a Holanda i d'inspiració cristiana i que va arribar a Portugal al començament dels anys 40. L'embranchida es fa sentir, però, el 68 —suggerent coincidència— i segons la professora del Centre d'Estudis Filològics i del Departament de Lingüística de Lisboa, Maria Lúcia Marques, alumna, primer, i després col·laboradora de Lindley Cintra, no va arrencar d'un sol punt. Aviat, tanmateix, va fer empremta l'obra del MAPE, moviment antifeixista de participació en l'ensenyament. També funcionaven les Juntes de Feligresies, amb la intervenció d'individus sense filiació política definida i gent pertanyent al JEC i al MRPP. Arribat el 25 d'abril de 1974, la participació massiva d'estudiants i de les Forces Armades a les campanyes va atreure l'atenció mundial per l'embalum que aconseguiren.

Com va ser possible l'alfabetització abans del 25 d'abril

Hi havia unes necessitats de coordinació que facilitaven l'existència de les campanyes a l'interior del salazarisme, i gent responsable, pel que fa als serveis, lligada als ministeris, van evitar les possibles interferències, com és el cas del Cap de Divisió de l'Administració Secular, Sampaio.

La investigació prèvia

L'actuació de tots els moviments d'alfabetització es basa en les experiències del brasiler Paulo Freire, que es materialitzen en un mètode meitat lingüístic meitat d'iniciació política. Tant Cintra com els seus col·laboradors, en ser sol·licitats pel GRAAL començaren els preparatius per a la investigació, posant-se en contacte amb la població obrera de les fàbriques del nord de l'Alemtejo. Aquests preparatius van coincidir amb l'atac cardíac de Salazar. El poble va mostrar una acollida favorable al moviment que li facilitava la satisfacció dels interessos immediats que, més sovint, impulsen els adults a aprendre de lletra; la possibilitat de llegir les cartes dels fills que eren, llavors, a la guerra africana i l'ascensió en els llocs de treball.

Hi va haver testimoniatges colpidors, com el del cas d'una velleta de la setantena, que volia aprendre de llegir «per a ésser realment al món», desig que es traduïa en l'afany d'assabentar-se pels diaris del que s'esdevenia al seu voltant.

Qui eren o són els alfabetitzants

Les edats dels adults són per sobre dels 40, i entre ells sobresurt el comportament de les dones, més receptives que els homes, tot i que han de vèncer prejudicis socials i familiars, un dels quals és, per exemple, no fer quedar malament el cap de casa en públic.

En el cas particular de la zona pròxima de Lisboa, es tracta de dones tancades en un circuit d'explotació que lliga diverses èpoques econòmiques i diverses etapes socials. Discretes i coratjoses són un gran ferment de la democràcia i van ser grans companyes en la lluita contra la PIDE.

Alguns alfabetitzants aconseguiren els seus objectius primers i d'altres finalitats ulteriors, com podia ser passar l'examen de primària.

Facilitats donades als adults

L'any 1970; Cintra va elaborar una gramàtica per al quart curs, a part dels elements implícits en l'escolaritat d'infants, essent l'adult analfabet de difícil classificació. Amb aquesta gramàtica es va elaborar també una mini-geografia i una mini-història. Maria Lúcia Marques va encarregar-se de l'adaptació de textos literaris per a iniciar l'adult sense dificultats excessives.

Per als ensenyants els problemes són principalment fonològics; les diverses possibilitats de les vocals. Algun fenomen mereix una atenció especial, com en tractar la *u* palatalitzada que es fa en algunes zones de Portugal, l'origen de la qual no ha estat encara ben aclarit per part dels especialistes.

L'adult troba problemes en la grafia; els dígrafs l'enganyen i, sovint, les manifestacions que aporta són paral·leles a les dels infants. L'arbitrarietat del codi, en algunes ocasions, es manifesta negativament. Els diftongs són una altra dificultat; hi ha zones on es fan, en d'altres no. La llengua escrita no coincideix amb la parlada, la qual cosa fa que els lingüistes s'acarin amb una revisió dels fenòmens generals de la llengua portuguesa.

Una visió complementària

Helena Cidade Moura, lingüista i diputada del Moviment Democràtic Portuguès, que ha treballat i treballa al MAPE, ha donat un matís diferent al procediment Freire-Cintra. Passa a considerar la paraula ja col·locada dins la frase. S'ocupa de la formació d'alfabetitzadors a la zona de Cascais, prop de Lisboa, on, com en molts llocs, falten els transports, l'aigua, de vegades la llum, metges, guarderies, cinemes, gimnasos...

La seva experiència és molt polaritzada, en el sentit que, durant la seva tasca, va poder constatar la desconfiança del govern envers les actuacions del seu grup, pel fet de considerar-lo partidista i veure's forçat a sofrir l'oposició anti-comunista, tot i que compta amb la participació de gent no afiliada a cap partit. Segons manifesta, el govern hauria de fornir mitjans, perquè, altrament, mai no existirà una veritable evolució. Una campanya d'alfabetització és barata però es veu frenada perquè revertirà en una ulterior girada cap a l'esquerra. Actualment rutllen cursos a Cascais, Evora, a l'Algarve i conjuntament treballen grups per a la formació agrònoma, d'electricistes, etc., amb enginyers que ressegueixen les zones de les barraques, els «bairros-lata», com el seu mateix marit.

Segons Helena Moura, a Portugal no existeix pròpiament l'analfabet; tothom coneix algunes lletres, fins i tot paraules. Ha estat massa envoltat per la llengua escrita sigui mitjançant diaris, rètols, anuncis, per a haver-hi romàs impermeable.

La seva visió cara a l'esdevenidor és optimista, car considera que els processos històrics són irreversibles, i com a fet objectiu cita l'evolució de la consciència popular, que d'una tria intuïtiva va passant a decisions més pensades. Tot i amb la por que hi ha a Portugal envers qualsevol canvi substancial, l'Aliança Democràtica ha perdut vots al nord del país.

El programa SAAL

Llançat per Nuno Portas, quan es trobava al govern, va constituir brigades de refermament tècnic per a la renovació de les zones degradades, d'acord amb l'interès dels respectius residents, organitzats en Associacions. Un servei de coordinació garantia un suport jurídic i tècnic, tant a les brigades com a les associacions.

El treball conjunt podia crear una pràctica alternativa al Plano Director de Cidade, i deixar d'estar-hi en contradicció.

Per aquesta raó, i en nom de «l'ordre» i d'un rigor de plantejament, que mai no va existir a Portugal, el SAAL, ara és desacreditat i atacat violentament.

Siza Vieira féu una de les operacions menys espectaculars, però més efectives, que va constituir la remodelació d'un barri antic de Porto, anomenat Saó Víctor.

A hores d'ara, aquestes operacions començades l'any 1974, a Porto, a l'interior de la ciutat, i a Lisboa, a les zones perifèriques, gairebé han desaparegut.

Les causes

La investigació prèvia comprenia l'estudi dels terminis d'amortització dels préstecs fets a les famílies, la possibilitat de l'autoconstrucció per part de cooperatives, la localització de les àrees d'intervenció.

En general, la gent no volia abandonar el lloc on vivia; el volia, simplement, transformar amb l'adquisició de mitjans sanitaris, clavegueres, aigua corrent. Calia fer una substitució que no fos també marginal, és a dir, substituir llauna per pedra.

La dimissió dels tècnics va sovintejar per raons d'enfrontament amb el boicot del govern. En les operacions SAAL hi havia inversions a fons perdut dutes a terme, no hi havia recuperació econòmica, no resultaven rendibles i les justificacions amb les

quals s'emascaraven les negatives eren veritats a mitges. Les Cambres, per sistema, oferien els terrenys més dolents, els interessos d'amortització, tot i que aparentment, eren baixos, resultaven alts per a la població que els havia de pagar.

Jorge-Miguel Campina Ferreira, un dels arquitectes residents a Lisboa, que va participar de bon començament a les operacions SAAL, ja en època d'estudiant, comenta que pel fet de ser una forma de la democràcia participada el govern hi veu el perill de frenar la seva manipulació. Segons diu, s'han produït alteracions en la mateixa Constitució intervenint en el règim de la propietat i dels límits dels sectors de la propietat, de manera que s'han creat legalment condicions perquè la iniciativa pública no pogués sobreviure i, per contra, permetre que els capitals privats tornessin a desenvolupar-se. Malgrat el panorama existent hi ha, encara, alguna operació SAAL en curs. Els clavells, per tant, no s'han esblaimat tots, malgrat els desigs de Sa Carneiro!

Publicat a *Canigó* (Barcelona: Canigó), núm. 656 (maig 1980), p. 26–27.

Els fonemes i l'astrologia

Qui tingui present les Upanixad pot adonar-se que el títol no amaga cap mena d'engany, ni em rifo de ningú.

Apello als companys interessats per l'indoeuropeu, que experimenten, com jo, algun enyorament o emboirament germànic escadusser i recullo de Wadler que les vocals eren considerades com la corporeïtat d'Indra. Venint d'una mica més ençà, trobem que als Misteris els sacerdots entonaven himnes amb les set vocals, que substituïen la flauta i la cítara, com diu Demetri de Falèron ben seriosament. A les escoles esotèriques la combinació de vocals amb les consonants ha representat o representa el lligam de l'ànima amb el cos i constitueixen *la paraula secreta*.

Deixeu-vos menar pel gust de la poètica i guaiteu els alfabetos semítics, on l'escriptura, feta síl·labes, gairebé no consigna les vocals; amb la carcassa, el cos, les consonants, n'hi ha prou. I en aquest fet no cal veure-hi solament una economia, sinó la simbologia del poder creador de les vocals mantingut ocult. Ara els iogues diversos són a l'abast de qui vulgui practicar-los, tothom sap que cada vocal té assignat un centre dominant que desenvolupa o desperta. Si voleu adquirir el *tercer ull* dediqueu-vos a fer esgarips amb la i, però haureu de saber en quin to. Ah, sí!, les llengües tonals no són una brometa i segons el to podeu dir «cabrot» o «la vostra Eminència», posem per cas, a més de «no he sopat» o «us desitjo un bon mal de ventre»; podeu comptar doncs, què no serà amb els encanteris! Vet aquí la connexió de la música amb el cant i la llengua i us remeto a les primeres obres del senyor Jespersen.

Us deu haver vingut a la memòria el món fascinant dels pitagòrics i dels platònics, en la línia de la filosofia grega que creia que l'Univers era *animat* i posseïa esperit, que no és exactament igual. Us demano un somriure còmplice, perquè, avui dia,

aquestes citacions exposen qui les fa a ser mirat com un històric, del setial estant de l'arrogància científica, en la qual poso dubtes tan espessos com ells posen en els qui ens declarem heterodoxos de les seves doctrines.

La investigació actual del món de l'astronomia i de l'astrofísica sembla que no contradiu pas la idea que la imatge que copsem de l'univers no és altra cosa que *aparent*. Aleshores, la riota sobre la correspondència dels fonemes amb les forces que representa l'astrologia esdevé més poc sonada. Segons R. Steiner i E. Lauer, les vocals s'adiuen amb els planetes del nostre sistema solar i les consonants amb les constel·lacions que formen el que tan simpàticament anomenem zodíac.

Ara és inevitable ficar-nos en allò de la motivació i la no motivació de les llengües. Per a aquests *poetes* de la vida, que ho veuen tot amb la frescor i la gràcia de creadors, les protollengües eren totalment motivades, és a dir, com onomatopeies o cinestèsies claríssimes que han anat perdent les referències que les feien diàfanes, a través dels avatars. Voldria engrescar-vos en la recerca d'elements que donin o no raó als artistes que han inventat l'eurítmia i treballen a partir de la llengua, basant-se en harmonies amagades entre els fonemes i el cel, per aconseguir la salut i la bellesa. La *a*. La *a* roman sota el planeta Venus i Rimbaud que es desi! La *i*. La *i* és de Mercuri, les *es* de Mart, les *os* de Júpiter, les *us* de Saturn, el diftong *au* és solar i *ai* lunar. Em demanareu; i la neutra? La claríssima neutra catalana, del romanès, del portuguès i de tantes parles romàniques i no romàniques? Ah! Per això li va tan malament! No es troba sota l'advocació de ningú! I això que els qui reberen la inspiració dels padrinatges són alemanys i amb oscil·lacions, ells també la tenen. Protegim-la nosaltres, la neutra, pobra, a la qual els personatges il·lustres dediquen mals auguris.

Les consonants ens aclareixen, un xic, les motivacions, cito de H. E. Lauer: la *v*, per l'alemany la *w*, emparentada amb la *u*

llatina, aplega les embranzides *vitals* i de la *voluntat* i es troba sota la influència d'Aries. Si teniu uns instants per fantasiejar cerqueu paraules en les quals aquest fonema, inicial o no, hi sigui important. *Voler, valor, vetllar, venjança, vent...* Deslloriga el muntatge la poca vitalitat que la *v* té al Principat: una altra raó per pensar que les coses no ens van bé per culpa d'una labio-dental! El Marrà no ens protegeix perquè la fem com *b* de burro! Al Càncer corresponen els fonemes *f* i per l'alemany *v*; el que compta és el que se sent i no pas el que s'escriu. Càncer, *escalfor; flama, foc*, en grec *phos* (llum), en llatí, a més dels ètims de *flama* o *foc; fulgor* i *fulmen* (llamp). L'escalfor és la de la natura palpitant: en grec *physis* (natura), fulla, flor, fecund... en alemany *Feld* (camp) *Frucht* (fruit) i *Funken, Fackel, Flamme...* per l'espurneig.

A la Verge li escauen la *b* i la *p* i la qualitat *envolvent* i *d'inclusió*: voleu saber què emboliqui més que la *pellis* (pell), en llatí?, que l'aculli com *beth* (casa), en hebreu *Bett* (llit) en alemany, *Becker* (receptacle, copa), *Becken* (conca)... Els respectables investigadors de l'ocult asseguren que la *b* i la *p* expressen el moviment de dies cap enfora i em sembla perfecte perquè hi ha un grapat de verbs relacionats amb cops i sorolls de portes i no portes, que tenen aquestes oclusives o d'altres; *picar, petar, batre, rebotre, botar...* Segons enfilo el camí trobo uns paisatges o uns altres. A la Balança hi van les *s* sordes i les sonores se les reparteixen amb l'Escorpí, que regeix les forces de la *separació; segar, solitud*. Pensem en el prefix grec *dys*; discernir, desfer, desgraciat. L'Escorpí senyoreja el moviment cap avall; *solc, sòl*, com en llatí. La *suavitat* i *l'agudesament mental* de la Balança s'expressa en l'alemany; *Zart, zierlich, witzig, spritzig*, naturalment, africades.

Al Sagitari li pertocquen la *k* i *g*, expressió de *l'activitat: agere, creare*, en alemany *wirken*, en grec *Kratos* (força) en japonès *kik* (ser actiu). El Capricorn té la *l* i les *clarors; lumen* i *lux* (llum), *Licht* o *light*, en alemany o en anglès. *Leukos*, en grec (blanc),

fulgor i *fulmen* (llamp) en llatí, i amb les nostres palatitzacions. La *lleugeresa* també escau al Capricorn; *lleu*, *leicht*, *fliegen*, *to fly* (volar), *Flüge* (ala), *Luft* (aire)... L'Aquari recull la *m*, on el centre de l'ànima es reflecteix; el llatí *meus*, *mihi*, *me*... El mateix en català, en alemany, anglès o francès.

Imitar, *mesclar*, *massa*, *medulla*, *moll*, fan referència a la interioritat d'un mateix o de l'altre.

Els Peixos tenen la *n*; l'afirmació i la negació alhora: el grec *nai* i el llatí *non*. Les emocions fortes també les abasten: *Pein* (pena), en alemany, *Not* (necessitat), el grec *genus* (sexe) i el llatí *generare* i *sentire*. Al Toro li escau la *r*, el moviment intern i extern: *Rennen* (córrer), *reiten* (cavalcar) ben entès, aquestes arrels serveixen per a l'anglès. Si ens limitem al català tenim: *roda*, *carro*, *riu*, *riba*, *roca*, *parlar*, com en el grec *rethor* (qui parla), si la fantasia s'abranda. Només faltava parlar de Bessons als quals han adjudicat la *h* aspirada, que nosaltres no tenim, i que correspon a la facultat de llançar-se cap enlaire: *Himmel* (cel), *hill*, *Hügel* (munt), en grec *hypselos* (alt), finlandès *huippy* (cim). Piscis indica l'assentament, a més a més: *Haus* (casa), *Heirat* (casori).

Als pobles on no hi ha l'aspiració de la *h* ens manquen els auxilis d'una constel·lació mercurial, possible explicació del nostre mal fat lingüístic, i si Gèminis regeix la simetria, amputats com estem, és ben clar! Transcendències a part, veig un oblit del digníssim Dr. Steiner de la Bauhaus, no esmentant qui s'ocupa de les no aspirades, però, com Fabra, no ho va poder deixar *tot fet*. Després de posar-vos la mel a la boca de tanta harmonia entre a dalt i a baix i de tornar-vos a convidar a veure fins a quin punt aquestes meravelles són certes, us aconsello de no creure allò que diu Roland Barthes que «l'astrologia és la literatura de la petita burgesia» per poder començar el joc tranquils.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (abril 1983), p. IV.

El pes de la lletra

Es tracta d'una altra metàfora i no pas d'una errada. A la feixuguesa dels grafemes em refereixo, enfront de la qualitat aèria dels fonemes. Alludeixo a l'obstinació de llegir *al peu de la lletra* i per paronímia ha sortit el *pes*.

La lletra pesa, fa patxoca, com una burgesa quan demana alguna cosa. Aquesta adversió sobtada per la tipografia ve, només, dels abusos dels qui llegeixen, ben entès, dels qui llegeixen malament i no pas per a ells mateixos. Vull dir els que s'adrecen a un públic amb un paper davant o simplement, són oradors sense paper, però ens diuen el que duen, encara sense pair, fresc de tinta als ulls i a la boca i ens ho etziben amb totes les qualitats —que han esdevingut defectes— de l'ortografia.

Quan l'alteració de la cantarella autòctona ens fereix l'orella cuitem a refermar els greuges contra la llengua que ha tingut la dissort de venir a fer-se malbé en contacte amb la nostra —com planyo els suecs, japonesos o africans que vénen a aprendre castellà a Barcelona!—. Funciona com *alibi* universal; la seva capacitat de cobertura de la realitat és admirable.

Però no totes les *males lectures*, les elocucions dolentes són imputables a la convivència. Cal asserenar-nos, refer-nos de la nassada d'un avançat estat de descomposició de certes *Reden* o parles i tenir present que la degradació dels hàbits articularis, sillàbics, rítmics i entonatius catalans vénen, a més a més de la situació de bilingüisme, *el pes de la lletra* i dels recursos que fan els locutors i oradors de tot arreu —aquí el fenomen és extensible a altres llengües— per privar l'auditori de desconnectar-se amb les seves cançons de bressol.

Així com *significat* és un dels conceptes que, segons Wolff ha donat més feina i ha fet enraonar més als lingüistes de tot el

món, el concepte de *bilingüisme* és el que més feina ha donat als polítics de tot el país i els ha fet enraonar més abundantment i vanament. Per això, abandono les matisacions de la banda de la bibliografia i pressuposo que coincidim en els resultats fonèmics i fonètics deguts a tot contacte. Passo a citar, ara, l'absència d'elisions, de sinalefes, d'enllaços, de hiats, d'accents sintàctics... que constatem en la major part dels lectors. Quan aquests trets no apareixen es canvien els agrupaments i les corbes que componen els elements melòdics de la cadena parlada catalana i la fan distintiva.

La fidelitat aberrant al que *es veu escrit*, sense tenir present altra informació, com pot ser *el que sempre havíem sentit a parlar* —i la llengua no és privilegi de cap sostre— configura uns errors en la pronúncia del lèxic i uns altres en els grups lèxics. Estarien ben posats els anglesos, si havien de ser servils envers cada grafema que es troben! Quina reculada no haurien de fer els francesos! I cada llengua té la seva manera de desenvolupar-se en la seqüència temporal i entonativa; uns en onada, uns altres en escala... El català, com el francès *llegant cap endavant*, com podríem dir, en un llenguatge simbòlic per evitar la imprecisió de les explicacions.

És possible que el mateix individu que no respecta elisions ni enllaços a l'hora d'heure-se-les amb un paper i un micròfon, els fes, si, un dia, el despertàvem tirant-li damunt una galleda d'aigua freda, manera brutalíssima amb la qual, segons la saviesa popular hindostànica, cal sorprendre els trets lingüístics d'algú. El que àton davant fonema vocàlic produeix, sense l'elisió paradox que trenquen el grup i alteren el nombre de síl·labes.

També perjudiquen la comprensió. Pensem que hi ha, naturalment, una solució diversa per a l'oriental i per a l'occidental i tenim present l'estructura fonètica de les llengües que s'apleguen amb la nostra. Podem consultar E. Wagner o León per quedar-nos tranquils, gent dedicada a la pedagogia, que sap

Lingüística, que escriu obres de fonètica correctiva. Després, afuem l'orella i escoltem la gent que llegeix sense tenir en compte com el català s'ha parlat sempre! Un dels factors de l'allunyament del teatre actual, però no pas en el sentit del *distanciament* de Brecht, sinó de la ruptura de la unió *realitat-llengua*, que treu credibilitat a la nostra escena, és el ritme fals que prové de les paraules postisses que fan alguns autors, influïts, també, pel que *veuen escrit*.

Recordem les cartes de Fabra abans de la fixació de les normes i hi descobrirem realitzacions fonètiques que no tenen presents els que només veuen l'alfabet. Coneixent l'escriptura dels primitius catalano-parlants o dels nostres infants, ens sorprendrem de veure-hi els agrupaments rítmics que no descobriren molts avesats a l'elocució en públic. Podríem demanar a gent, barcelonina o no, d'una trentena d'anys que tradueixi frases com: *tell her to go (there)*. Quedaríem parats de veure com la llengua parlada, sense manipular, manté el sentit dels encadenaments; si hi feu l'elisió o sinalefa, al *que* àton davant la partícula adverbial de lloc, hi ha un nombre de síl·labes, que el fet d'oblidar-la, naturalment, canvia.

El mig-domini del català, aconseguit, en major part, a través dels llibres o actituds llibresques, i poc per la tradició oral, crea el desori: no solament el castellà n'és responsable. També hi compta l'excessiva importància conferida a la clofolla més externa de la paraula, el *reflex* de la seva *imatge* en l'ortografia. A aquests dos assots afegim-hi les tècniques que imperen arreu per sofisticar l'elocució dels oradors i de la gent de la informació: les estrebades, sacsejades, corregudes, pujades, dobles accents d'insistència impensables, i altres tics, i tindrem aleshores la paròdia de la llengua que tant gallegem de preservar o d'afavorir. Val la pena d'escoltar com es llegeixen mots de moltes síl·labes, preferentment si duen prefix o d'alguna cosa que ho sembli; connecteu emissores castellanes i després les nostres. No us

delectareu amb les finors i gràcies de dues llengües bellíssimes. En el cas del català, *el pes de la lletra*, fidel a la gravetat, unit a la resta de malures, ens enfonsa en l'anti-plaer total, en el patiment absurd de la cacofonia.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (1983).

Falta de confiança en el context

És fàcil constatar com la pèrdua de referències escrites, i sobretot parlades, al català, generen uns miraments malaltissos a l'hora de redactar qualsevol text que ha d'anar adreçat a la informació massiva. La falta d'hàbit ens desperta sentiments d'estranyesa envers el que voldríem dir. Tenim por que no ens entendran, o que no ens entendran prou, i ens sagnem en salut rebaixant el color del català perquè quedin justificades les despeses que hem fet en el paper, en la lletra impresa o en el que cobrarà qui llegirà el missatge al públic.

Aquesta migrada experiència de la desconfiança en el context la vaig fer per primera vegada amb un d'aquests fulls de cartolina bona i disseny excellent, en el qual un banc encoratjava a fer no recordo quina mena d'inversió o llançava propaganda d'uns obsequis; en una banda hi havia el text en castellà i en l'altra en català. El castellà era polit i correcte, passador: a qualsevol geografia de l'Estat Espanyol o de més enllà. El català, això sí, era rebaixadet de grau, perquè no fes rodar el cap a ningú, híbrid, farcit de calcs forasters, com si els que l'havíem de llegir fossim beneïtons. M'he adonat del mateix, cop rera cop, en fulls de propaganda política, anuncis comercials, textos de noticiaris... La por mesquina!

Quan he comès la ingenuïtat de demanar els responsables d'alguna d'aquestes «adaptacions» feridores i insultants, tant per als aborígens com per als qui no ho són, si podrien substituir-les per un català com cal m'han respost si fa no fa: «Vols dir que com tu ho dius ho entendran? Ai, si això no sabran què vol dir!». Naturalment, la meva proposta no incloïa cap refistolament ni cap tornada enyoradissa al català de Desclot. En una ocasió els volia convèncer de la fórmula «Conserveu el bitllet

fins a la sortida» era perfectament entenedora i que el possessiu no hi havia fet mai falta, essent el context prou fort com per deixar aclarit que cada passatger havia de guardar el bitllet que havia comprat ell i no pas el veí del costat. Val dir que «conservar el bitllet» també és prou galdós i sembla tret d'un vocabulari del primer curs d'anglès d'un manual dolent.

El resultat va ser a favor de l'ultra-traduïció, en contra de tot el que Cambridge University Press hagi pogut publicar dels anys setantes ençà, sobre la no correspondència en l'ús del possessiu pel que fa a llengües com l'anglès versus l'alemany, i que, en graus diferents es pot aplicar al castellà versus el català. L'altra gosadia meva era de dir en un documental: «...és la clau que obre la porta de l'esdevenidor», en comptes de: «és la clau que obre la porta al futur», tenint, per a mi *futur*, més connotacions amb els temps gramaticals. Gent del camp de la ciència m'hi posava inconvenients: *esdevenidor* era un terme *rococó* i el públic no tenia gaires probabilitats de saber què dintre volíem dir. Assenyalo, que introduint la frase final amb *esdevenidor* per tanca, hi havia cinc minuts de text i imatges de cibernetica!

Em vaig exasperar; me les havia amb intellectuals, evidentment, no pas amb gent de lletres, però amb doctors en matèries espaordidores que ni goso anomenar. No tenien confiança en la força definidora del context ni en la capacitat de comprensió de la gent que l'havia d'interpretar. Desconeixien com és de *relatiu l'estudi del molt* aïllat i el principi lingüístic pel qual el valor de les paraules depèn de les que les envolten i del que les envolta, que pot ser el silenci, l'absència de paraules, les no-paraules i les anti-paraules... Les adaptacions per al delfí no calen, sinó la versió completa, sense mixtificacions, si els lectors i els oients tenim cervell d'adults sans i normals.

Una altra possibilitat que se m'acut jutjant els textos escrits per a les masses, és que qui els fan els facin malament sense adonar-se'n... i no en sàpiguen més i aquests engiponaments els

prenguin per català de debò. Tanta cautela i tan poca espontaneïtat són suspectes de desconeixement, d'anar a les palpentes, d'una orbesa per a la llengua i també, és clar, de la incapacitat d'escoltar-la i sentir-la, que no s'adoba inventant-ne una altra de segona classe.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (abril 1983).

El romanx. Com sobreviu la quarta llengua de Suïssa?

Tothom sap que els helvètics pel fet de trobar-se en una cruïlla i d'haver sabut fer aliatges humans civilitzats i còmodes tenen tres llengües oficials: l'alemany, el francès i l'italià. Cal recordar que a part del Hochdeutsch que s'aprèn a les escoles viu en tornassolada faisó el «schwizertütsch»: *Du bist min, ich bin din, des soltu gewiss sin...*

Però, i la quarta llengua, el romanx, què fa? Sí, què fa el malt? Va fent... sense oficialitat, com les altres tres llengües, arreu del territori suís.

Podeu viatjar amb els trens meravellosament calefactats ja el primer dia d'aquestes grans nevades d'estiu als Grisons, de San Murezzan a Zuric i no veure-hi cap rètol en aqueixa llengua, tan avinent als catalans, que els treballadors de les estacions fan servir entre ells per transmetre's una ordre o fer-se un crit. Al peu de les finestrelles, en les tres llengües de categoria i en anglès i tot, us diuen que no tragueu el cap, però no en romanx. Us les haveu amb la toponímia grisona que sentiú en boca dels autòctons i que no és pas exactament la que coneixeu pels mapes internacionals i si esteu avesat a les ratllades i pintades de noms de lloc de casa nostra us adoneu que allà encara es troben en una etapa que nosaltres ja hem deixat enrera.

Els alarmats

El 24 del juny passat va aparèixer a *Construire* de Ginebra *Avant que romanche ne meure*, un dossier preparat per Jean-Pierre Grenon i Klaus Lieber. Un estudiós de les llengües, Robert Comet,

que en diverses ocasions ha escrit sobre el romanx, va fer-me arribar la publicació.

Val la pena de recollir l'acudit de l'article de Lieber sobre el comentari que fa un suís no romanx quan un turista americà li demana què designa la inscripció «Tschuncanta francs» i «Banca Naziunala Svizra» en un bitllet verd: «*Bah! vous savez, nous avons beaucoup de travailleurs espagnols dans notre pays...!*».

L'acudit, clarament hiperbòlic, ilustra en part la realitat. El reto-romànic recula, va desapareixent de les *vschinaun chas* i dels paisatges magnífics que van delectar Rainer Maria Rilke, Nietzsche o Thomas Mann. El nombre de parlants en relació al conjunt de la població suïssa era, ja, el 1970 del 0,8%. No podem sentir més la Chara lingua da la mamma, tū sonor rumantsch ladin!

Malgrat les protestes l'hauran deixada morir.

Els apaivagadors

Oscar Knapp publica el 16 d'aquest juliol a la premsa grisona escrita en alemany una mena de protesta contra la premsa —de la «*Tribune de Genève*» al «*Herald Tribune*»—, que es fa ressò de la desaparició del romanx i es plany de l'intrusisme de més enllà dels Grisons. Li sap greu l'èxit de la conferència de premsa de Flurin Maissen sobre l'estudi de J.J. Furer «*Tod des Romanischen*», també manifesta que només pot prendre *seriosament* el programa de Flurin en part, perquè Flurin no fa una proposta diglòssica i demana el reconeixement oficial del romanx a l'administració i l'existència a la universitat per a l'ensenyament de qualsevol matèria. Per contra, Knapp considera aitals mesures poc realistes i d'una desproporció no compensadora despeses/profit. Les seves iniciatives són d'ordre casolà abocades a la iniciativa privada, a la sensibilització ideal del poble, difícil de vehicular.

En aquest sentit hi ha més opinions, com la de la regidora municipal de Samedan a l'Engadina Alta, Antònia Messmer, ensenyant de romanx *putèr* al curs d'estiu de la Fundaziun Planta, que veu precipitada la marxa del romanx vers la universitat sense una base sòlida a les escoles bressol i a l'ensenyament primari. L'agudització del problema de la llengua i la seva politització creu que només poden tenir efectes negatius.

Arribarà el romanx a la unitat?

Domenica Messmer —que coincideix en cognom amb la persona esmentada anteriorment—, escriptora de 79 anys, de qui fa menció especial Gabriel Mützenberg a *Destin de la langue et de la littérature rhéto-romanes*, que ha esmerçat la vida al conreu i a l'ensenyament del romanx *putèr*, dóna el seu parer.

Les diferències territorials i confessionals de les diverses valls priven d'arribar a la unificació de les cinc variants dialectals. Tothom té la seva tradició literària de segles, la seva gramàtica i el seu diccionari. Qui cediria i com? L'Engadina Baixa i l'Engadina Alta no ofereixen dificultats: el *vallader* i el *putèr* des del XVIè tenen les seves obres impreses i són guiatges normatius que farien la tasca fàcil als lingüistes, però els entrebancs sorgien amb el sobreselvà, amb els Grisons Centrals i amb el *surmirà*. Arribar a la creació d'un inter-reto-romànic al moment actual d'evolució de la llengua ho creu difícil. Una koiné artificial representaria una llengua més a aprendre a més de les cinc que ja tenen escrites!

No fa lloances de la variant que es propaga als mitjans de comunicació basada en el *surmirà* i que la Lia Rumantscha ha utilitzat, de vegades, en traduccions:

—Vaig haver d'agafar l'original alemany per comprendre a fons el text!

L'esdevenidor

Veure un volum de Scarry per a infants *Il mieu priim dicziunari* amb els simpàtics ninots i el text traduït en tres variants romanxes és encoratjador. Un mot en *surmirà*, un en *vallader* i un en *putèr*. Per a uns ulls catalans és la primera llambregada cap a la supervivència del romanx, la primera passa ben donada cap al coneixement comú, si no vers la unificació, que vista per nosaltres és ben factible.

Com diu tothom —alarmats i apaivagadors— cal refermar l'ensenyament primari, mantenir actituds de no cedir davant els qui no s'integren de bon grat a una comunitat minoritària, poc prestigiosa que pateix sota la força fascinant de la televisió suïssu-alemànica, sota l'allau del turisme i de la pressió d'un desenvolupament econòmic accelerat. Però per a uns ulls catalans és també ben clar que cal que els reto-romànics s'adonin que l'amenaça de la llengua és mal de morir i que si apliquen remeis poc enèrgics que han d'actuar al cap de vint anys o que no tenen en compte la constitució del malalt tot enter poden ja no ser-hi a temps.

Publicat a *Canigó* (Barcelona: Canigó), núm. 724 (agost 1981), p. 6–7.

No hi ha màgia sense mots

No cal pas apuntar-nos el seguici d'algun antropòleg d'anomenada i guipar els rites d'un terapeuta salvatge per constatar l'existència de la màgia, ni, tampoc, demanar hora a calcs bruixots d'ofici, que ara ja gosen anunciar-se a la premsa, perquè la democràcia els garanteix una possible mort per l'oblit i no pas pel foc. Sota els tres noms, naturalment, la màgia la podeu elucidar de casa vostra estant, asseguts llegint el diari, mirant la televisió, al cinema, anant pel carrer. Tota mena de publicitat és una forma de *màgia negra*, que «treballa» els ciutadans per obnubilar-ne el judici, la iniciativa i empènyer-los a obeir els designis dels màgics més emmascarats de tots; els calers publicitaris.

Aquesta màgia, que en la distribució de colors o coloraines és la *negra*, aprofita la suggestibilitat general derivada de «l'aferrament als béns materials en tots els aspectes de la vida», segons J. G. Bennett, deixeble de Gurdjieff, el fascinant, i no m'estranyaria que condeixible de Mansfield. No puc continuar sense aclarir la classificació cromàtica, que deriva d'un simbolisme primari, afegint que màgia negra és la que actua sobre les forces dites de la matèria, la roja sobre l'instint, la groga sobre el canal de les passions i per últim, la blanca, que es refereix a les relacions del mestratge espiritual. A part de la interacció emotiva que hom sospita en aquests camps establerts tan pictòricament, voldria apuntar el tret que distingeix la màgia negra: La seva característica és «prometre alguna cosa per res». Habitualment, la forma que amaga aquesta enganyifa és la felicitat, el benestar que aconseguim posseint un aparell domèstic, la pell fina, un xalet suís al Baix Ebre. Gairebé sempre, no sortim de la sociologia i la llar, les amistats o la feina són els recursos més gastats per induir-nos a aparences i escenografies xocants, però

no originals, que ens han de convertir en la dona o l'home envejables. La propaganda política actua exactament igual i, aquí, voldria recordar, de passada, que en el lèxic català i en el castellà, *publicitar* i *propaganda* eren equivalents, en un únic sentit, el de l'àmbit comercial, fins a la introducció de la distinció marcada, en gran part, per les traduccions del món anglosaxó. La xerameca electoral es basa, també, en els mateixos principis que aguanten tot messianisme.

El tècnic que prepara un text publicitari o propagandístic no solament ofereix una analogia amb el màgic dels *mantres* i conjurs, sinó que hi és intercanviable; la màgia és un fenomen real, i es practica gairebé arreu. L'alliberament de la pressió de les ordres que rebem per fer o no fer o creure que fem, és qüestionable, perquè van entaforades en el llenguatge i el llenguatge ens penetra per totes bandes. En tota màgia hi ha algú que actua sobre algú altre i la seva voluntat dirigeix les operacions, que un entrenament, que no és ni *ocult* ni *transcendental* li permeten de dur a terme. La fraseologia de la publicitat demana un maneig molt hàbil dels coneixements de semiologia i de la semàntica; és l'entrenament que podem equiparar al de l'encantador, i que, com tot entrenament sobre la terra, és a l'abast del coneixement corrent; l'empirisme ras i curt en pot descobrir les lleis. El màgic dels eslògans dels filmllets, dels anuncis actua a través del llenguatge de la imatge; coneix l'espai, el color, el temps, el moviment i compte! els mots coneix! La fallàcia publicitària s'aguanta sobre aquesta capacitat de manipular el llenguatge de la imatge i *el de les paraules*.

En el cas de la publicitat en català, que ens arriba ara, la manipulació normal inherent a la ideologia de la publicitat mateixa es veu doblada per la manipulació de la llengua. Els catalans patim un sobrepuig de tergiversació i de mentida; unes de caràcter de la forma del contingut i unes altres de les formes del llenguatge. El coratge d'assumir la responsabilitat que és d'un

altre professional, el corrector o el *que sap català*, simplement, per part dels qui redacten textos publicitaris és enorme. Es passa per alt l'existència de frases fetes en català i se substitueixen pel que dicta l'hàbit foraster. Les partícules adverbials s'ignoren i se suprimeixen. «La llet —no em feu dir quina—... és la millor de llarg». Cal suposar que volien dir *de bon tros*. «Amb el foc no es juga, al bosc»; us recordo un títol: *Amb l'amor no s'hi juga*. La manca d'una redacció correcta fa rumiar el lector català, que hauria escrit i dit: *Amb el foc no s'hi juga, al bosc, al llit, on sigui!* És impossible fer engolir una píndola de sintaxi a qui desconeix els mecanismes interns d'una llengua; una píndola d'aquesta mena serveix per recordar el que, en un moment determinat hem oblidat, però no per descobrir-hi el que no hem sabut mai. Caldria entrar dins les exploracions de Nida i cercar «expressions semànticament equivalents, gramaticalment iguals i morfològicament diferents». Aquest espai no és un aula ni una sardana de lluiment; és un senyal damunt l'abús doble de la publicitat en un català que no ho és, i ho hauria de ser perquè surt de les mans d'algú que cobra i no de la llibreta d'un escolar. Els tics de l'elegància que hem d'exhibir, dels plats que hem de cuinar, de la calba que hem d'amagar, dels polítics que hem de triar... són els tics culturals que suportem tots els ciutadans del món sota l'atac de la publicitat. A tota aquesta terregada, afegiu-hi els despropòsits del pseudocatalà.

El tret diferencial més net que veig que apareix, entre el senyor que escriu publicitat i l'altre màgic, és que el de les propaandes no és fidel, amb tots els ets i uts, a les paraules. Aquesta falta de cura pot crear ambigüitat i, aleshores, per les paraules mateix, se li pot destruir el conjur o l'exorcisme de l'alienació de la voluntat nostra perquè la màgia és paraula, sempre paraules.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (agost 1983), p. VIII.

Per a la presència catalana a Romania

Enllà de la «Cortina de Ferro», el país que té amb nosaltres unes connexions més colpidores, perquè són els lligams de la llengua, és Romania, pel fet de la seva llatinitat.

Afinitats històriques

El llatí cobrí el substrat traco-dàcic autòcton a les terres que constitueixen les províncies danubianes romanitzades, i hi va romandre, fidel a ell mateix, com sistema constituït, sense que el poguessin fer trontollar les llengües eslaves, el grec, l'hongarès o el turc, en les paraules amb què es refereix a aquest fenomen el lingüista romanès Rosetti.

En termes sociolingüístics, Alexandru Niculescu, catedràtic de Lingüística Romànica a la Universitat de Bucarest, defineix el cas de Romania com acte de *language loyalty* i de *cultural loyalty*, malgrat la lluita contra invasors diversos, malgrat l'isolament de la resta dels països neo-llatins.

A la darrera del segle XVI, Flavio Biondo assenyala *justament* a Alfons d'Aragó l'existència de dacs o vàlacs d'origen llatí que parlen de la llengua *romana*. Però, de vegades, no hi ha valgut el mateix nom de *romanès* (român), tal com apareix al segle XVI com equivalent de romà per considerar neo-llatí aquest país de l'orient d'Europa. I continuo citant Alexandru Niculescu: en ple XIX, alguns balcanistes i eslavistes, amb bona o mala intenció, posaven en dubte la llatinitat romanesa. Quan es volen negar fets prou evidents sempre es troben raons, i recordem que als Països Catalans, d'aquestes actituds en tenim mostres suficients. Per això el poble romanès, que s'havia vist obligat a provar i a confirmar la seva identitat es troba en condicions de poder-nos

comprendre en la reivindicació constant de les nostres qualitats essencials.

Manca de relació mútua

Però, quan som aquí, sobre el terreny, constatem que per fer possible un apropament mutu, hi escasseja la nostra presència cultural en les seves manifestacions primordials. Si la llengua catalana l'hem vista a la llista d'assignatures de la càtedra de Romanística, és degut a l'esforç isolat i personal de qui n'és responsable.

Seria absurd de pensar que comptem poc per a lingüistes de talla universal, com Iordan, que va assistir al Congrés de Lingüística Romànica a Ciutat de Mallorca l'abril passat o bé per a Coseriu, Puscariu, o per als de generacions més recents, que pertanyen a l'Acadèmia Romanesa; Ivanescu, Tohaneanu, Tudoran, Florica Dumitrescu, o bé per a crítics literaris o erudits, però més enllà no ens fem pas il·lusions.

La culpa, fins ara, no ha estat nostra, si hem quedat en la penombra, però en l'esdevenidor, sí que dependrà de nosaltres que ens coneguim més.

Una certa discriminació que no ve dels romanesos

A la Biblioteca Universitària de Bucarest, que ocupa el tercer lloc de les del país, en importància, després de la Biblioteca de l'Acadèmia i la de l'Estat, i que posseeix més de tres milions de volums i té setanta sis mil entrades anuals hem resseguit els catàlegs. Hi trobem un estudi dedicat a estructures semàntiques dels idiomes ibèrics, on es contempla el català en la perspectiva evolutiva del llatí, junt amb el castellà, de data del 74. Una altra referència en una publicació de l'I.E.C. del 1921; català i provençal. (Això no vol dir, que al seminari de Romàniques no hi hagi més material, tramès pel mateix professor Ramon Aramon).

Com literatura trobem una traducció de «Tirante el Blanco» (ut sic) i, per sort, textos d'en Raimon del 1975, editats per la Ràdio-televisió romanesa. Hi ha un volum de poesies de l'Espriu, amb traducció, i un volum, en hongarès, publicat a Bucarest el 72, sobre la cultura catalana moderna.

A la Biblioteca de l'Acadèmia hi ha una publicació del 1929, sobre l'Exposició Universal a Barcelona, una tesi sobre la literatura nostra del XIX, llegida a París i una dissertació del 38, sobre terminologia en el corrent de *Woerte und Sachen* d'Hamburg.

Al costat d'això ens adonem que el castellà és òptimament representat, a la biblioteca de la universitat, en lingüística, amb autors usuals com Alonso o Menéndez Pidal, o bé en llibres d'especialitat com és ara: «Desarrollo del lenguaje en niños lactantes» editat a l'Havana el 1974 o «Estudio lingüístico del lumaco», publicat a Madrid el 71. Hi ha, ben entès, tota mena de manuals per a l'ensenyament del castellà i per a tots els nivells. En literatura castellana trobem, fins i tot, «Literatura española de la Patagonia». Pel que fa a obres de creació García Márquez és vell. Hi ha quelcom més fresc. Afegim que hi ha obres castellanés em versió russa, alemanya, etc.

L'obertura romanesa envers la cultura ens permet de parlar amb el Director de la Biblioteca Universitària, qui ens aclareix que l'adquisició de llibres procedents de l'oest es fa ací mateix. Sigui d'on sigui que hagi sorgit la proposta, de Cluj, de Braşov o d'altres biblioteques universitàries, a la de Bucarest s'elabora el pressupost. Cal, però, fer suggestions i trameure informació, per a possibles intercanvis, d'acord amb llur metodologia.

Els romanesos han fet més camí que nosaltres per l'apropament

La qüestió bibliogràfica es troba lligada directament a l'ensenyament de la llengua. El català s'ensenyava des de fa cinc anys, com a

llengua optativa, amb una freqüència de dues hores setmanals i assistència de mitja dotzena d'estudiants.

La secció d'Hispanística, per contra, és una de les més importants, amb la possibilitat d'estudiar castellà d'Amèrica. És situat a la mateixa categoria que el francès, per sobre de l'italià i compta amb dues centenes d'estudiants, de nivells diversos. A més a més, és una de les llengües del batxillerat romanès, a moltes ciutats.

Ens assabetem, també, per mitjà del Degà de la Facultat de Llengua i Literatura Estrangeres, Paul Miclau, que l'Estat Espanyol rep una desena de beques per al Curs d'Estiu a Bucarest, una quarentena França, Itàlia, una quinzena l'Alemanya Federal. Hi ha, com veiem, també, cinc becaris de la República Democràtica Alemanya, cinc de la Unió Soviètica, etc. Dues persones han vingut becades de Madrid, on la Facultat imparteix l'ensenyament del romanès, cosa que fins ara no es fa a Barcelona, tot i que la universitat podria tenir a disposició professorat romanès que resideix a casa nostra.

Anecdotalari conegut

Entre els cent vin assistents al Curs d'Estiu hi ha grupúsculs «francesos» als quals arrenquem que són d'Aix de Provença, de Tolosa o d'Avinyó!, però no aconseguim que parin d'arrodonir la boca, a la manera parisenca, per amagar llur noble origen i, fins i tot, els trobem un xic «gênés» pel nostre aire català innegable i no negat.

Arreu, en establir el primer contacte, a la pregunta: «d'on sou?», s'imposa la resposta: catalans, de Barcelona! Segueixen les «precisions» de costum. «Ah, sou espanyols!». «Perdoneu: de l'Estat espanyol! Som catalans!».

I no cal dir que seria feixuc aclarir a cada holandesea que se'ns acosta amb un «buenos días» farfallós, que això no és el

que solem dir en llevar-nos. Els vinguts de Madrid poden cantar, a cor, «Asturias, patria querida», en companyia d'hispanòfils d'ací i d'allà, en algun indret de la Ciutat Universitària, i per no esdevenir motiu de comentaris superflus, acabem, discretament a l'apartheid, i recordem l'Espriu..., on romandriem si no ens en tregués la gent informada de països, com els de parla alemanya, per on han passat i passen professors de català a les facultats, o d'Anglaterra, o d'algun altre lloc petjat pels nostres «profetes».

Ens cal informació

Després d'aquestes constatacions en viu, pensem que ara tenim òrgans adients per expandir d'una forma definitiva la nostra presència cultural a l'estranger i concretament en aquesta terra tan acostada a nosaltres en la seva evolució del llatí, de manera que trobem freqüents resultats idèntics: *fum, foc, joc, orb, gust, corb, cap, porc...* Sí, aquests mots també són romanesos i només és a mode d'anècdota que referim aquesta igualtat, que existeix en infinitius i participis, alhora.

Amb l'apropament a la llengua, i de retruc, a la cultura romana guanyarem el gaudi d'una literatura de valor universal, que parteix de l'època medieval amb els textos dels monestirs, escrits en alfabet ciríl·lic, els textos impresos de Coresi, al XVI, i que esclata en el Romanticisme amb Eminescu i d'aleshores ençà passem per Cosbuc, Arghezi, Blaga, i arribem als autors d'avui: Nichita Stanescu, Ana Blandiana... dels quals no hi ha una trista obra traduïda en català! I sabem també, que no trobarem al Principat, un diccionari romanès ni per remei!

Romania no és tan sols el país on els burgesos caducs i arrugats vénen a cercar el rejuveniment dels seus apetits o de la seva màscara humana, o a seguir «la ruta de Dràcula», que l'enginy de l'explotació turística s'ha empescat!

Voldríem veure els films excel·lents dirigits per Bratu o Pita, o teatre de Liviu Ciulei o de Radu Beligan; que el nom de l'escultor Brâncusi no fos desconegut si a París és famós, que sapiguem quelcom del que pintà Luchian o del que pinta Pacea avui, del músic Enescu d'ahir, de l'escola de dansa de Magdalena Popa, d'ara i una acció vice-versa!

Publicat a *Canigó* (Barcelona: Canigó), núm. 675 (setembre 1980), p. 26-27.

Els Déus i les paraules de cada dia

Un conegut meu que té molta grapa per als acudits, bon lector de la xeixa d'Asimov, deia que cada cop que entrava en una farmàcia, s'adonava que havia de tornar a estudiar el grec. No diré que no tingui bon tros de raó perquè la ciència mèdica usa i abusa del poder màgic de l'incomprensible. De fet, el bruixot tribal i el bonze, sempre n'han sabut un niu de les «Divinas palabras» que Valle Inclán posa en boca d'un sagristà de molts recursos. Però a part de les disbauxes hermètiques dels laboratoris, hi ha, munts de paraules sàvies, que ja han deixat de ser-ho, que venen del grec o del llatí mític, o de tots dos alhora. On en el meu conegut s'agafava era en el fet que oblidem o bé que no hàgim sabut mai, què volien dir tots aquests embarbussaments ni d'on venien, perquè l'etimologia és una ciència tan poc exacta que, gairebé, s'emparenta amb la mitologia, i aquí volia anar a parar!

Ara mateix, quan he escrit *hermètiques* en relació amb la química, no m'allunyava del camp on Hermes senyorejà a Egipte i, després, a Grècia, però, parlant, per exemple, de «tancar alguna cosa hermèticament» ja costa més d'arrapar el fil fins el costum que, justament, tenien els químics o dedicats a l'art *hermètica* de tancar ben fort els pots de vidre perquè l'aire no fes malbé el que hi havia a dins.

Actualment, que el retorn de l'alimentació primitiva està de moda i el consum de cereals exòtics i rars s'estén més enllà de l'obi de les bèsties, gairebé no recordem que el nom els ve de Ceres, la deessa dels conreus, sobretot de la grana. I el nom de Teresa també hi està relacionat! Si algú es diu Demetri, aleshores, relacionat amb Demèter, el nom grec de la divinitat equivalent a Ceres. Adonis, amant d'Afrodita i Narcís, que desprecià Eco, donen noms a flors i Flora al conjunt vegetal... Quan parlem de

les aranyes, som lluny de pensar en aquella noia de la qual parlava Ovidi, que es deia Aracne i que va desafiar Atena en des-tressa a l'hora de filar, però, com sempre que hom juga amb foc, amb el poder, va acabar convertida en filadora de teranyines de branca en branca, o als racons no escombrats. En un altre apartat de la zoologia trobem la *medusa*, un peix gelatinós, de tentacles llargs, que semblen serps com les que tenien els cabells de les gorgones, la més terrible de les quals era la petita, amb un rostre que guaitar-lo era tornar-se pedra.

La *medicina*, qui sap si duu el nom de la màgica Medea, que va saber accomplir tantes meravelles, passat de la d' enamorar, jo diria, perquè no s'hi va voler rebaixar... Quan esmentem la *higiene*, amb aquest nom revifem la filla d'Esculapi, Higie, mestressa del que el seu nom designa: la salut. La moneda, reculant reculant, porta el nom de la mare de les muses, Moneta, motiu donat a Juno, i que ja designava les cases de la moneda llatines.

Quan diem que algú és un *dimoni*, més aviat afectuosament, enllà del sentit cristià que va adquirir aquest mot, hi ha la noció de l'esperit que posseïa l'individu i el conduïa a la seva complexió, sentit que ha mantingut a les escoles esotèriques de l'oest i el *geni*, tampoc no era altra cosa que l'esperit, particular i personal, que protegia els romans.

Essent Hipnos el déu de la son, tenim a fregar els *hipnòtics* i la facultat de suggestionar els altres, com saben fer els *hipnotitzadors* per fer-nos dormir, riure, plorar...

Una de les drogues calmants més conegudes va ser la *morfina*, que duu el nom de Morfeu, el senyor dels somnis, on les formes es generen sense aturador, com un film embogit que guaitéssim. I no acabariem, perquè la força d'ajudar-nos el somniig ha estat, inconscientment, molt gran, en mans dels creadors de paraules, potser per contrarestar l'eixorquia de l'era en la qual ens ha tocat viure. La fantasia amagada al cor del llenguatge prova la necessitat eterna dels humans d'acontentar-se amb la closca de

les coses que té a prop i la pensada d'aquest conegut meu de refrescar el sentit de les paraules, potser n'és una mostra.

Publicat a *El Brusi Dominical* (Barcelona: Barcelonesa de Publicaciones) (març 1983), p. IV.

Rosa Victòria Gras. Trajectòria professional

La Rosa Victòria Gras i Perfontan, lingüista, poeta, dramaturga, traductora i professora, ha sigut una de les referències pedagògiques principals de l'*Institut del Teatre* al llarg dels darrers 30 anys.

Filòloga romanista de formació, influïda per les iniciatives d'alfabetització que van sorgir a Portugal arran de la Revolució dels Clavells, ha publicat innumerables articles de difusió de la llengua catalana en revistes teatrals i d'àmbit universitari especialitzades, així com a la premsa comú, i és autora de les *Lliçons de català* (Premi Òmnium Cultural de Televisió i Ràdio 1980), entre d'altres iniciatives de difusió de la llengua a TV2, TVE i Ràdio Peninsular. Com a lingüista, ha publicat una *Aportació al lèxic de Verdaguer* (Ed. Universitat de Barcelona), un *El catalán viviente: diccionario de uso corriente* (amb Antoni Comas, Ed. Métodos Vivientes), el *Nostrofon. Curs de Català Parlat I, II* (Ed. Autor-Editor 4), els dos volums del manual de dicció *Ejercicis per al laboratori de veu i dicció* (amb Coralina Colom, Ed. Diputació de Barcelona), i el llibre de referència més important sobre la dicció del català en vers al teatre, imprescindible a tota bibliografia sobre el tema, *L'actor i la dicció* (Ed. La Busca).

Com a traductora teatral ha vessat al català autors claus del teatre universal anglès, francès, alemany i romanès. Entre aquestes traduccions, cal destacar les seves importants versions de Botho Strauss, Franz Xavier Kroetz, Xavier Dürranger i de l'autor isabelí John Webster, del qual va fer una traducció de la *Duquesa de Malfi*.

Com a autora teatral ha escrit quinze peces escèniques en català, totes publicades, de gran alçada literària i importància teatral. Totes elles mantenen, tant per la seva estructura com pel seu contingut, enormes nexes amb la més rabiosa contemporaneïtat

i són alhora obres de permanència en el temps, tal i com demostrà la recent estrena a Barcelona, la tardor del 2014, d'una de les seves peces més rellevants, *El contraverí*.

Com a poeta va publicar *Finestrelles d'autobús* (La Busca, 1997) i publicarà pròximament *La roda de la fortuna*, el recull de poesia completa (Arola, 2018).

Per tota aquesta activitat ha rebut els premis:

- Ondas de ràdio, 1977: *Curs de català parlat*
- Lisístrata, 1981: *El crit dins una capsa de cotó*
- Recull-Francesc Puig i Llensa de narració, 1983: *El pavelló de fusta*
- Recull-teatre, 1990: *La nit de les dues llunes*
- Cassandra de textos teatrals, 1988: *La vigília*
- Òmnium Cultural, 1979: *Català amb nosaltres*

Finalment, cal destacar el conjunt de la seva tasca com a professora d'elocució i dicció a l'Institut del Teatre des del 1982 fins al 2012, i en general com a persona d'aguda sensibilitat artística, propera a les noves generacions, curosa i encoratjadora de l'autoria emergent en qualsevol gènere literari i sempre disposada a recolzar en pròlegs, presentacions de llibres i xerrades, el treball dels seus alumnes i companys de professió en tant que figura intel·lectual activa en la societat. La seva lluita per la recuperació de la nostra herència cultural deixa un llegat que es projecta cap al futur.

