

# El teatre no és pas Babel

D'Ahmed Ghazali

«I es digué: “Tots formen un sol poble i parlen una sola llengua. Si aquesta és la primera obra que emprenen, des d'ara cap dels seus projectes no estarà fora del seu abast. Baixem a posar confusió en el seu llenguatge perquè no s'entenguin entre ells”. Així el Senyor els va dispersar des d'aquella regió per tota la terra.»

Gènesi, 11, 6-8

Aquest escrit no vol ser una síntesi, sinó un reguitzell de reflexions sobre el problema de la utilització de les llengües en l'escriptura dramàtica. Més enllà de totes les possibles consideracions, s'albira un interrogant (que potser és de naturalesa filosòfica?) que, si bé avui ens provoca un somriure, en un futur no gaire llunyà podria fer-nos arrufar el nas. La pregunta és: per què s'empra una sola

llengua a l'hora d'escriure teatre i literatura en general?

\*\*\*

En el mite de Babel, la Bíblia presenta la pluralitat lingüística com un càstig. Tot i així, també ens diu que la llengua unificada porta els homes a comparar-se amb Déu, una clara al·lusió als feixismes en què han desembocat diferents ideologies nacionalistes. També hi ha una preciosa metàfora de l'altura. El pluralisme lingüístic implica una propagació i una dispersió horitzontals en l'espai, mentre que la unificació de la llengua es fa en sentit vertical, lluny de la terra. Tot i aquestes subtileses, la interpretació predominant del mite es decanta per fer un judici negatiu de la pluralitat lingüística. I amb raó: el monoteisme, tal com indica el seu



nom, s'ha imposat la missió de reunir els humans a través de la unificació dels déus i de les llengües. La paraula que es fa servir en àrab per parlar del monoteisme, *tawhîd*, significa literalment «unificació». Cadascuna de les tres religions monoteistes va teixir un lligam molt fort amb una sola llengua, la llengua del Llibre, convertida més tard en la llengua de l'Imperi. Encara avui, només és permès de pregar amb l'Alcorà si es fa en àrab, i l'església del Vaticà continua dient les seves pregàries en llatí. En aquestes religions, les dissensions i els cismes sempre s'han produït després de la irrupció d'una altra cultura i d'una altra llengua. El luteranisme es va manifestar a través de la traducció de la Bíblia a l'alemany; a l'islam, el xiisme està relacionat amb la cultura i la llengua perses, etc.

Amb el nacionalisme modern, Déu ha quedat arraconat, i la unitat lingüística s'ha erigit en un poderós símbol unificador i en una condició *sine qua non* de l'existència d'una nació, a més de ser una arma de colonització. L'autor de la llengua colonitzadora

no coneix la llengua colonitzada, i no té cap interès a aprendre-la. L'autor de la llengua colonitzada, per la seva banda, està obligat a escriure en la llengua del colonitzador. Quan té ocasió d'escriure en la llengua materna, ho fa d'una manera íntima i s'adreça només al seu poble, sovint confinat geogràficament. El resultat d'aquesta situació és que les dues llengües s'exclouen mútuament i no coincideixen mai en el registre escrit. Avui, fins i tot en aquells països que, oficialment, han admès el pluralisme lingüístic, les llengües no es creuen al teatre, i ningú no concep una escriptura plurilingüística. Autors perfectament bilingües com Beckett o Kateb Yassine han escrit en dues llengües sense cometre mai el pecat de barrejar-les. El paradigma de la llengua única domina perquè és el resultat de l'herència mil·lenària del monoteisme heretat i reforçat pel nacionalisme. Cal anar als països que han evolucionat a recer del món monoteista, i on el model social no s'ha vist gaire deformat pel nacionalisme modern, per fer-se una idea de com era el poliglotisme dels primers temps. En països minúsculs com Be-

nín o Togo, el nombre de llengües es compta per desenes.

La qüestió que se'ns planteja avui és: en quina època som? Hem entrat en la dispersió horitzontal de què parla la Bíblia? En aquest cas, és una maledicció divina o, ans al contrari, l'alliberament d'un déu i d'una ideologia obsessionats per l'equiparació lingüística? I què passarà amb el teatre?

\*\*\*

Si comparem l'escriptura dramàtica amb el cinema, les arts gràfiques, el món audiovisual, les arts multimèdia o fins i tot la novel·la, resulta sorprenent descobrir que el teatre es desmarca pel seu monolingüisme. Tot i així, resulta més inquietant la comparació amb al cinema, atesa l'afinitat existent entre les dues escriptures i el fet que el guió cinematogràfic és fill del text dramàtic. Des de *Casablanca* (1942) fins a *Lost in translation* (2003), l'escriptura del guió ha fet servir alegrement i sense cap problema el plurilingüisme. I si bé és cert que l'ha emprat per donar un efecte folklòric, també ha estat sovint un element dramàtic estructural i fona-

mental. El guió d'una pel·lícula com *Babel* (2006) entrelaça constantment quatre històries que passen a quatre països i en quatre llengües. L'espectador no es perd en aquest laberint lingüístic. Tot el contrari: hi reconeix un poliglòtisme que li mostra cada dia el món real en el qual viu.

Per què un exercici d'escriptura com aquest no es dona al teatre i és vist quasi com a impossible? L'argument del realisme no serveix. El realisme mai no ha estat absent del teatre. Tampoc no serveix l'argument de les presumpes complicacions vinculades a la traducció. S'ha demostrat que els subtítols funcionen al teatre tan bé com al cinema. Segons el meu parer, cal trobar l'explicació en el condicionant històric. El cinema va néixer en l'època postcolonial. Va simbolitzar l'alliberament dels pobles. Va estar estretament vinculat al viatge i al desig de descobrir l'altre, aquell que viu i parla d'una altra manera. El cinema es va desenvolupar en una època que va assumir el pluralisme cultural. El teatre, en canvi, segueix sent massa presoner de la seva llarga història, que el té lligat.

\*\*\*

En temps de Shakespeare, i fins i tot abans, era impossible que un actor fos dona. Fins no fa gaire, era impossible que un actor fos negre, i calia ennegrir el cos d'un actor blanc perquè interpretés Otel·lo o el rei Baltasar. Al teatre, l'actor sempre busca una identitat. Exigeix al text dramàtic la possibilitat d'expressar tots els atributs identitaris de la seva persona, i el text dramàtic la hi nega una vegada i una altra. Tristament per als autors, són els directors els que han de pal·liar-ho, tot convidant els actors a parlar dalt de l'escenari la seva llengua materna.

\*\*\*

En quin moment l'escriptura dramàtica es va alliberar de la tirania de la norma gramatical? El dret del personatge a parlar d'una manera estranya, a fer servir tics o a cometre errors de sintaxi, com fa a la vida, no ve d'antany. Durant molt de temps, la dramàtúrgia s'ha vist sotmesa a l'obligació d'escriure bé, és a dir, a respectar escrupolosament les regles gramaticals. En aquells països en què la distància entre la llengua parlada i la llengua es-

crita és considerable (com al Quebec o en els països àrabs), ha calgut una autèntica revolució per assolir el dret a escriure teatre fent servir la parla quotidiana, un vell dimoni que continua apareixent amb la utilització de les llengües estrangeres. I tot es redueix a aquest mateix mite: no es pot escriure en una llengua que no es domina, i no es pot dominar més d'una llengua.

\*\*\*

La utilització de les llengües en l'escriptura dramàtica requereix un talent i una tècnica particulars. Més que dominar-les gramaticalment, cal intuir i sentir la seva musicalitat. És una escriptura que es fa a partir de l'altra. No s'escriu tant amb el diccionari com amb el telèfon i Internet. L'autor recorda el seu viatge a Mali, aquella cançó que els nens li cantaven mentre el seguien. Truca al seu amic Adama, a Bamako: com dius això en bamba-ra?... Com ho escrius?... Envia'm la frase per SMS.

*Ahmed Ghazali*  
és dramaturg.