CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	The linguistic landscapes of contemporary Catalan theatre
Authors	Buffery, Helena
Publication date	2022
Original Citation	Buffery, H. (2022) 'The Linguistic Landscapes of Contemporary Catalan Theatre', Estudis Escenics, 47, pp. 1-22. Available at https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1510
Type of publication	Article (peer-reviewed)
Link to publisher's version	https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1510
Rights	© 2022. Open Access. Published under a Creative Commons license - https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Download date	2026-11-15 11:29:03
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/15644

UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

ESTUDIS ESCÈNICS. núm. 47. 2022

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)

Helena BUFFERY

University College Cork, Departament d'Estudis Hispànics, Portuguesos i Llatinoamericans, Cork, Irlanda
ORCID: 0000-0002-0949-8728
h.buffery@ucc.ie

NOTA BIOGRÀFICA: Helena Buffery es va doctorar en Estudis Hispànics per la Universitat de Birmingham. Ha escrit sobre aspectes relacionats amb la traducció catalana contemporània, el teatre i els Estudis de Performance. Entre les seves publicacions cal esmentar *Shakespeare in Catalan* (2007), *Stages of Exile: Spanish Republican Exile Theatre and Performance Cultures* (2011), Barcelona: *Visual Culture, Space and Power* (2012) i *Contaminated and Dislocated Bodies in Catalan Visual and Performance Cultures* (2019), entre altres.

Traducció al català, Pere BRAMON i CANTA

Resum

El concepte de paisatge lingüístic prové de l'etnolingüística i la sociolingüística per referir-se a la visibilitat de les diverses llengües que conviuen en un territori determinat i la necessitat de cartografiar-ne la relació. En el marc dels Estudis de Traducció, s'ha combinat amb qüestions ecològiques per repensar la complexitat de la connexió entre llengües, cultures i territoris, tot reconeixent la vulnerabilitat de les llengües minoritàries dins dels marcs actuals de la globalització. En aquesta primera aproximació, voldria explorar els canvis en els paisatges lingüístics del teatre català contemporani, tot relacionant-los amb la triple crisi —socioeconòmica, política i ecològica— que es va viure amb intensitat entre els anys 2008 i el 2021. Tractaré tres aspectes d'aquests canvis ecolingüístics: 1. La presència i la visibilitat de dramatúrgies plurilingües; 2. El tractament i la recuperació de figures invisibles o marginades del patrimoni teatral (sobretot, pel que fa a la diversitat dialectal); 3. El paper de la traducció d'altres tradicions (especialment pel que fa a la representació de conflictes lingüístics i identitats/cultures minoritàries).

Paraules clau: multilingüisme, plurilingüisme, ecolingüística, ecotraducció, paisatges lingüístics, teatre català contemporani

Recepció: 14/6/2022 | Acceptació: 10/10/2022

ESTUDIS ESCÈNICS 47

Helena BUFFERY

Els paisatges lingüístics del teatre català contemporani (2008-2021)

Introducció: un paisatge teatral plurilingüe?

Un dels canvis més visibles en el paisatge teatral català en els anys compresos entre el 2008 i el 2021 ha estat el seu creixent plurilingüisme. Institucions que abans dedicaven bona part de la seva programació a muntatges en llengua catalana, sobretot el Teatre Romea, el Teatre Lliure i el Teatre Nacional de Catalunya, ara inclouen de forma habitual espectacles en altres llengües, sobretot el castellà. Les obres de les sales comercials, els cartells de les quals estan penjats a rètols i columnes publicitàries del centre de Barcelona, es caracteritzen per ser bàsicament traduccions al castellà o al català d'èxits comercials internacionals i comparteixen espai amb reclams de llocs comuns patrimonials —des del flamenc fins a Gaudí— dissenyats per atraure turistes, la qual cosa sovint dificulta saber en quina llengua es representarà l'espectacle sense mirar-ho amb més deteniment:



Figura 1. Un exemple de publicitat teatral a la Rambla de Barcelona, octubre del 2021.

Fins i tot les nombroses sales alternatives de format més petit que van sorgir en un context de crisi econòmica, política i, més recentment, de salut pública, contribueixen a aquest paisatge plurilingüe i multicultural (Ramon i Perrone, 2013; Tierz i Muniesa, 2013; Saumell i Olivella, 2021). Això s'explica perquè han hagut d'apostar per crear, connectar i mantenir els seus propis públics i comunitats de pràctica diferencials per garantir la seva supervivència. Així, mentre que la Sala Flyhard al barri de la Bordeta es va crear específicament per portar a escena teatre contemporani escrit en català, Porta4 (ara L'Autèntica) i La Badabadoc donen prioritat a altres tradicions teatrals, incloent un ampli ventall d'obres amb diferents variants del castellà.

En part perquè el plurilingüisme no és un fenomen nou en el teatre català contemporani, amb companyies que sovint tradueixen al castellà els seus muntatges en català per poder fer gires fora dels territoris de parla catalana, dins de la recent crítica cultural això sovint s'ha formulat com un senyal de la fluïdesa i la creativitat característiques de la negociació individual i col·lectiva d'una «zona de traducció» (Apter, 2006; Simon, 2012). Tanmateix, mentre que Buffery (2013a; b) ho considera primer de tot com un procés de translació intracultural que reflecteix el patrimoni plurilingüe de la península Ibèrica, Feldman (2022: 18) —seguint Carlson (2006)— ha identificat una «new cosmopolitan [tendency] that seeks to move beyond the confines of the nation-state to encourage new paradigms of solidarity and interconnectedness that accentuate cultural and linguistic pluralism». Això encaixa de moltes maneres amb canvis de més abast en la percepció de fenòmens com el bilingüisme, la traducció i el translingüisme, que ara són generalment benvinguts més que vistos amb suspicàcia per part de lingüistes, científics cognitius i educadors, així com amb les crides creixents a favor d'un replantejament trans- o postnacional de la historiografia literària. Fins i tot en estudis que han reexaminat de forma més sistemàtica la qüestió del plurilingüisme en la història literària catalana, distingint diverses modalitats —alternança lingüística, amfilingüisme i mixtilingüisme— i funcions, el teatre contemporani s'assenyala com a quelcom diferent, i per tant es tracta amb menys profunditat que altres gèneres, precisament per la seva aparent permeabilitat a la diversitat dialectal i lingüística (Rossich i Cornellà, 2014: 189-190; 235-236). En altres paraules, des d'una llarga perspectiva històrica, la pràctica plurilingüe (especialment, bilingüe i translingüe català-castellà) és tan habitual que es podria considerar que no té res d'especial, sinó que és evident (vegeu també London, 1998).

Tanmateix, altres historiadors culturals, com Orozco (2007), presenten una visió alternativa, associant la intervenció institucional en el paisatge teatral del anys 1980 i 2000 amb un intent d'eradicar el plurilingüisme:

> La relación entre Cataluña y el resto del Estado ha jugado un papel clave en la configuración de las políticas teatrales. Durante el gobierno socialista, las heridas todavía abiertas de la dictadura perfilaron una política teatral proteccionista del hecho catalán que dirigió su mirada hacia el interior y hacia Europa. Esta situación empeoró ligeramente durante el mandato del Partido Popular, cuya política cultural radicalizó las posiciones de los nacionalismos periféricos. En

> este sentido, la reacción del gobierno autonómico ha sido la de poner en marcha una discriminación positiva de la cultura catalana, que utiliza como lengua de expresión el catalán... Por ello, desde el punto de vista del sector más escéptico de la crítica, el teatro ha sido utilizado como instrumento para llevar a cabo la frenética lucha por la diferenciación cultural de la nación catalana (Orozco, 2007: 270).

Darrerament s'ha donat una tendència crítica (vegeu, per exemple, Forti, 2017) a relacionar l'aparició de l'activisme independentista a Catalunya amb els efectes de la normalització lingüística i cultural durant el període en què Jordi Pujol va ser president de la Generalitat (1980-2003), sovint associant l'operació més restrictiva de «la norma» —caracteritzada principalment per la planificació educativa i la planificació d'estatus— amb els processos neoliberals paral·lels vinculats amb l'anomenada C.T. o Cultura de la Transición (Martinez, 2012). Tanmateix, com en el cas d'Orozco (2007), aquests tipus d'enfocaments deixen de banda la limitada capacitat de legitimització dels nacionalismes subestatals i passen oportunament per alt les maneres com el neoliberalisme econòmic i els mercats globalitzats no únicament depenen de les llengües hegemòniques sinó que en general han ajudat a reforçar-les (vegeu Fernàndez, 2008). Tot plegat acaba enfortint posicionaments més problemàtics com els dels militants del Foro Babel, els quals presenten la política lingüística catalana como un ultratge als drets lingüístics. La culminació d'aquesta «guerra de les llengües» (Cuenca, 2009) ha estat la sentència del Tribunal Suprem espanyol de l'any 2022 per la qual a les escoles catalanes almenys un 25% de les classes han de ser en castellà.

És aquesta «complex linguistic diversity» (Kraus et al., 2021: 449), caracteritzada per la interacció entre «historical forms of multilingualism and more recent patterns of linguistic heterogeneity», la que cal abordar en el context d'imaginar el futur en/per a l'escriptura dramàtica catalana, tant si la definim en el sentit estricte de textos de *proto-performance* en llengua catalana o (com en Batlle, 2020) com qualsevol teatre de text creat per a l'escenari o els escenaris catalans. Tot i que m'interessa menys avaluar com es representa o es gestiona actualment la diversitat lingüística complexa que començar a imaginar un futur en què aquesta es reconegui i cartografiï en tota la seva complexitat, el camp emergent dels Paisatges Lingüístics ofereix un model útil, tant pel seu interès a analitzar la representació i la interacció entre llenguatges en un espai públic definit com per la manera com ha començat a abordar el repte de fusionar dos dels seus centres d'atenció principals: els contextos de llengües minoritàries —especialment aquelles, com en el cas de Catalunya, en què una situació històrica de disglòssia o d'asimetria lingüística ha portat a intervencions de planificació lingüística (Landry i Bourhis 1997; Cenoz i Gorter 2006; Lipovsky, 2019; Leimgruber, 2020)— i la superdiversitat dels entorns urbans (Blommaert, 2013; Arnaut et al., 2016), en què fins ara el centre d'atenció normalment havia estat la interacció amb grans llengües hegemòniques (com l'anglès o el castellà) més que en el tipus de minories lingüístiques analitzades per Kraus (2021). Abans d'examinar amb més deteniment les implicacions d'utilitzar Paisatges Lingüístics com

un marc per avaluar el teatre català contemporani, cal reflexionar breument sobre les maneres com s'ha representat al teatre català dels darrers anys la situació sociolingüística cada vegada més complexa als territoris de parla catalana.

El teatre català i la crisi de la llengua

Els debats sobre la llengua als estudis del teatre català del segle XXI sempre fan palesa una consciència del mateix procés de canvi de llengua que és cada cop més visible en els estudis sociolingüístics sobre l'ús actual de la llengua a Catalunya (vegeu, per exemple, Sala Beckett, 2008). Efectivament, la consciència d'un paisatge lingüístic canviant i la seva relació amb canvis demogràfics, geopolítics i mediambientals s'ha abordat clarament en la dramatúrgia catalana des de principis del segle XXI, i de forma més commovedora en la reflexió que fa Josep Benet i Jornet sobre les condicions de la transmissió i la supervivència culturals a *Salamandra* (2005). Cap al final de l'obra, un dels protagonistes li pregunta a un veí de Barcelona:

> CLAUD: ... I... I això del català...?
>
> SENYOR, *encara amb el cap a la carta:* Eh? *(Es recupera ràpid. Busca una resposta.)* Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció. (Benet i Jornet, 2005: 144)

Uns anys més tard, a *Oblidar Barcelona* (2009) de Carles Batlle trobem una altra mostra de la fragilitat de la llengua catalana davant el ràpid canvi que es dona a l'espai urbà:

> SALVADOR: El barri. La gent no és la mateixa, i no parlo per vostè. [...] Totes aquestes places dures, brutes, plenes de canalla amb patins, gorres, i movent-se així, com els negres de les pel·lícules. Els rètols de les botigues són tots escrits amb gargots: línies ondulades, punts, palets, teuladetes, signes d'ex/clamació... (Batlle, 2009: 117-118)

Si bé ambdós criden l'atenció sobre els efectes subjectius produïts pels canvis en el paisatge lingüístic circumdant i examinen obertament l'impacte de la globalització, la multiculturalitat i les asimetries sociolingüístiques en l'experiència individual i col·lectiva viscuda, malgrat tot descarten l'opció que es considera cap cop més «realista» als mitjans audiovisuals, la d'oferir un mirall directe del plurilingüisme social:

> Pel que fa a la televisió i la ràdio, en aquest tombant de segle sembla detectar-se un retorn al bilingüisme, sobretot als programes d'humor (com *Polònia* o *APM*) i a les sèries costumistes (*Jet lag* o *Plats bruts*). Molts d'aquests casos són un reflex de la renúncia a construir una realitat literària o mediàtica lingüísticament independent — contra allò que fan les altres cultures del nostre entorn, empeses per l'hegemonia indiscutida de la seva llengua. No ho jutgem, ens limiten (sic) a constatar una evidència. L'evidència, alhora, que possiblement ens trobem davant un símptoma més de substitució lingüística. (Rossich i Cornellà, 2014: 236)

Al contrari, ens recorden que el teatre és una forma cultural la funció del qual no és només representar, sinó també ajudar a configurar i constituir el context sociocultural de què forma part.

Aquesta funció és especialment evident en dues obres escrites en el pic de la crisi política associada amb el procés independentista a Catalunya (vegeu Buffery, 2019: 333-338). *A tots els que heu vingut* (2017) de Marc Rosich relaciona sense embuts el malestar cultural català darrere la consulta del 9 de novembre del 2014 amb l'intervencionisme lingüístic i cultural del pujolisme. Mitjançant la reconstrucció crítica de la figura de Jordi Pujol, i la seva influència en els veïns d'«Un típic pis antic de l'Eixample» durant «un compte enrere que comença un 25 de juliol de 2014, tot just quan esclata el cas Pujol, i acaba la tarda de l'11 de setembre de 2014», Rosich satiritza i alhora mostra el poder simbòlic vigent de la institucionalització de la cultura catalana sota Convergència i Unió. Per contra, *L'hort de les oliveres* (2015) de Narcís Comadira ofereix una visió més complexa dels actors i les xarxes implicats en un paisatge polític, econòmic i demogràfic canviant, el qual es mou entre el rebuig al moviment independentista per part d'un catalanista compromès com Frederic Riu («Tota una vida militant,/ tota una vida al partit/ per fer d'aquest país un país cohesionat,/ català... i ara/ quatre eixelebrats ho volen fer anar tot en doina» [Comadira, 2015: 33]), a favor de mantenir l'statu quo socioeconòmic, i la decisió de prioritizar la resistència lingüística del poeta Cordelira:

> Per mi, Catalunya és la llengua
> [...]
> Que la seva llengua sigui humiliada,
> que mori lentament
> per desídia de tots,
> un poeta no ho pot suportar... (Comadira, 2015: 98)

Ambdues obres ofereixen profundes reflexions sobre els posicionaments i les perspectives al voltant de la forma desitjada de la cultura catalana, posant de manifest l'operació de marcs narratius sovint mútuament excloents que determinen l'anàlisi del paisatge sociocultural contemporani. El que ens interessa aquí és la prioritat que donen a la relació entre llengua i paisatge, i les diverses maneres com es considera que això ha estat modificat pel context polític i econòmic, segons factors socioeconòmics, generacionals, culturals i identitaris. Mentre que en l'univers de l'obra de Comadira l'autoidentificació amb altres grups minoritaris (com els grups LGBTQ+) sembla permetre el reconeixement de la necessitat de resistir a la minorització lingüista, en altres llocs la protecció de la llengua catalana en l'educació, els mitjans de comunicació o el comerç es percep com a artificial, retrògrada o exclusivista. Això ajuda a comprendre fenòmens tan diferents com la relativa minimització de les inquietuds sociolingüístiques per part del moviment secessionista català, tal com es denuncia al *Manifest Koiné* (Soler et al., 2020) de l'any 2016, la priorització per part de nous professionals del teatre de processos de creació relacionats amb el cos en lloc de la llengua i el text dramàtic i, fins

i tot, les crides a tornar al «català que ara es parla» —o com prefereix Enric Gomà, al «català tranquil» (Gomà, 2021)— com antídot a les restriccions de la normalització.

Paisatges lingüístics i teatre català

Si tinc recurs a la paraula paisatge aquí, és en part metafòricament: per arrelar aquesta anàlisi en una visió del teatre català que vagi més enllà dels llistats d'autors, textos, espectacles, temes, estètiques i espais escènics físics/virtuals per examinar les relacions entre tots aquests aspectes. Però, com he esmentat als apartats anteriors, és també en reconeixement del significat més concret i referencial que ha adquirit el terme en el camp dinàmic dels Paisatges Lingüístics, tenint en compte les maneres com les llengües es representen als espais físics i virtuals que ens envolten i els configuren mitjançant la publicitat, els rètols, els noms dels edificis, empreses i botigues, la senyalització d'informació pública, els cartells i els fulletons, els grafits i l'art urbà. Tot i que no han estat estudiat abans des d'aquesta perspectiva, els espais, les activitats i els usos relacionats amb el paisatge teatral contribueixen

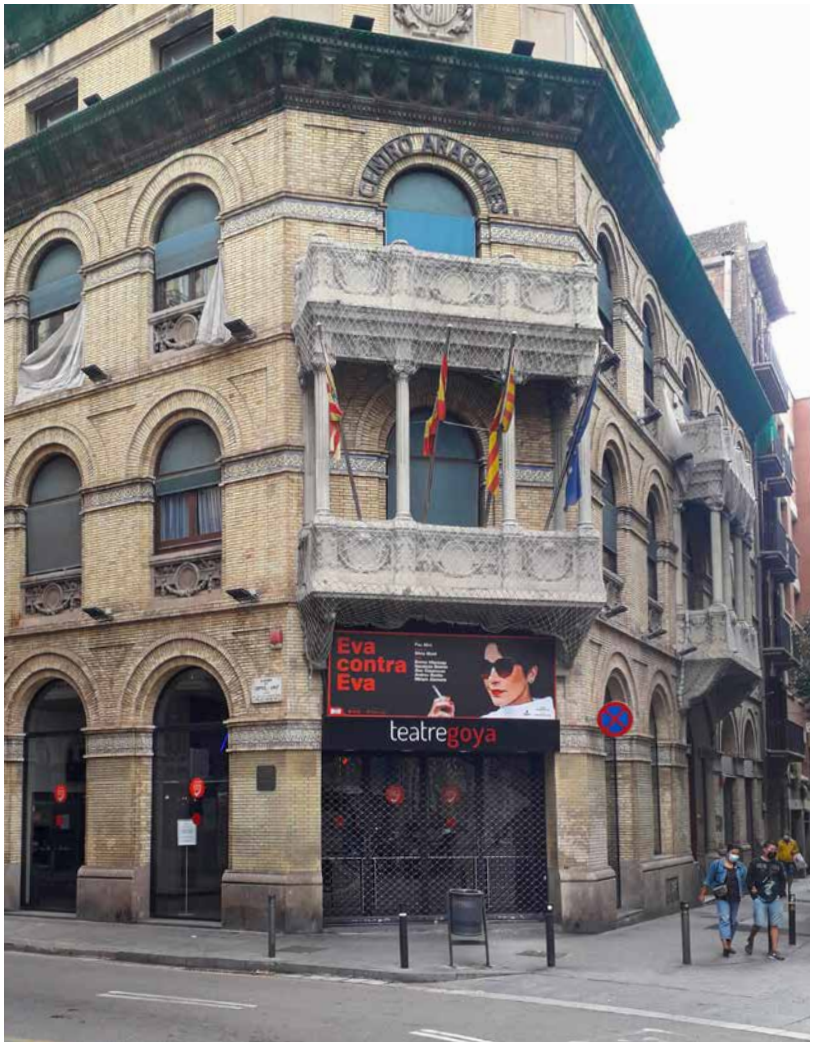


Figura 2. *Eva contra Eva* (2021) al Teatre Goya, setembre de 2021, com a exemple d'amfilingüisme.



Figura 3. Informació sobre la programació de la temporada 2021-2022 a la paret exterior del Teatre Tantarantana, amb exemples de variació dialectal.



Figura 4. El paisatge lingüístic del Paral·lel de Barcelona, octubre de 2021.

dinàmicament al paisatge lingüístic català, tal com es pot veure en la imatge anterior d'una columna publicitària i en les fotografies fetes al carrer reproduïdes més endavant:

D'altra banda, el teatre i els propis espais escènics mereixen el tipus d'atenció que darrerament s'atorga a altres espais públics definits com ara escoles i edificis governamentals (Cernoz i Gorter 2015; Rámini Díaz, 2015) com a paisatges lingüístics en què la interacció de llengües que s'hi dona ajuda a configurar les percepcions, les respostes i els comportaments dels usuaris.

Això comportaria el tipus d'anàlisi multimodal que s'ha començat a utilitzar en estudis a nivell de carrer (Comajoan Colomé, 2013; Lyons 2015; Pütz i Mundt, 2018), els quals combinen l'examen de la senyalització, els cartells, els



Figura 5. Vista del Teatre Lliure des de la plaça Margarita Xirgu els mesos posteriors (novembre de 2017) al controvertit referèndum d'independència amb crides a favor de la llibertat i la democràcia.



Figura 6. Diferents tipus de senyalització al Teatre Lliure de Montjuïc, 2021-2022.

fulletons i els diferents formats d'escriptura en escena, incloent la sobresubtitulació, amb l'anàlisi de paisatges sonors dins i fora de l'escenari i eines de realitat augmentada i de realitat virtual (com per exemple el cada vegada més habitual ús de codis QR que enllacen amb continguts digitals). Tal com es pot veure a la Figura 5, la creixent difusió de l'accessibilitat i la inclusió culturals en resposta als canvis demogràfics radicals produïts des de mitjans del anys 1990 i la consegüent reflexió sobre el paper del teatre i la cultura en una societat democràtica han ajudat en gran manera a la proliferació de llengües en la cultura teatral catalana. Juntament amb tècniques dissenyades per incloure nous públics —mitjançant diferents formes de reescriptura audiovisual— i el creixent contacte i implicació amb altres espais comunitaris, com ara biblioteques públiques, centres cívics i escoles, trobem també les diverses iniciatives que es van posar en pràctica durant la pandèmia de la Covid-19, com ara la retransmissió en directe d'espectacles i debats, l'accés a versions en format PDF dels textos i altres aplicacions i recursos (vegeu Figura 8).

L'anàlisi multimodal no només contribuiria a assolir una comprensió més rica i matisada dels processos dinàmics i complexos de la traducció i el translingüisme implicats a l'hora de negociar paisatges lingüístics contemporanis, sinó que també podria possibilitar una visió més empírica —i, potencialment, menys polaritzada— del lloc que ocupa la llengua —o, millor dit, les llengües— en el paisatge teatral català. Traçar la presència i la interacció de diferents codis i varietats lingüístics diacrònicament i sincrònicament, utilitzant metodologies de lectura a distància (com ara anàlisi basada en el corpus i tècniques de sistemes d'informació geogràfica), ajudaria a contextualitzar tries lingüístiques específiques i permetria lectures més crítiques dels usos

i els efectes del plurilingüisme en diferents autors, textos i muntatges. D'altra banda, l'aplicació de mètodes etnogràfics per examinar els efectes en els diferents agents, públics i comunitats que habiten i negocien el paisatge podria conduir a una avaluació més reflexiva dels efectes i les implicacions del plurilingüisme per a la pràctica teatral catalana, capaç de dur-nos més enllà de les tendències actuals d'oposar l'aparent exclusivitat de la normalització lingüística i del text dramàtic amb l'assumida inclusivitat, diversitat i pluralisme multicultural del teatre postdramàtic. Com podem imaginar el futur, tant des de la perspectiva de la recerca com de la pràctica creativa?

En el que resta d'aquest article, em centraré en alguns dels canvis que he observat en els paisatges lingüístics del teatre català, generalment quan investigava altres aspectes de la representació cultural. Tal com he assenyalat abans, aquests canvis s'han d'entendre com una funció del context socioeconòmic i politicocultural, sobretot arran de la triple crisi —econòmica, política i mediambiental— d'ençà del 2008, que en el cas català va adoptar la forma d'una mobilització a favor de la independència (Crameri, 2014; Dowling, 2018). El que procuraré demostrar és el benefici de llegir i cartografiar aquests canvis tot reconeixent la complexitat de la relació entre llengües, cultures i territoris, i la vulnerabilitat de les llengües minoritàries davant els fluxos de la globalització. Al meu parer, això vol dir adoptar el «paradigma de l'ecologia de la llengua» de Tsuda (2007) i reconèixer, amb Cronin (2016), la necessitat de prendre una perspectiva més profunda i geològica envers la llengua i l'entorn: una perspectiva que vagi més enllà dels marcs habituals dels Estudis Culturals, en què textos i representacions s'entenen com a miralls de la societat actual, per imaginar les capes de restes que aquests deixen enrere, i la relació entre sediments passats, presents i futurs. En altres paraules, començo des d'una perspectiva que reconeix la relació entre la realitat sincrònica dels paisatges lingüístics i qüestions més diacròniques i ecolingüístiques. Aquí, examino tres aspectes d'aquests canvis ecolingüístics que són interpermeables: 1. La presència i la visibilitat de les dramatúrgies plurilingües; 2. El tractament i la recuperació de figures invisibles o marginals del patrimoni teatral català (sobretot pel que fa a la diversitat dialectal); 3. El paper de la traducció d'altres tradicions (especialment pel que fa a la relació del conflicte lingüístic i les identitats culturals minoritàries).

La presència i la visibilitat de l'escriptura teatral plurilingüe

Tot i que encara és bastant habitual escoltar l'afirmació que els vertaders escriptors es dediquen a conrear una sola llengua per a la seva escriptura, un bon nombre de dramaturgs catalans actuals qüestionen aquesta opinió produint textos tant en català com en castellà i/o autotraduint les pròpies obres del català al castellà. Entre altres autors destacats podem esmentar Victoria Szpunberg, Helena Tornero, Jordi Casanovas, Pau Miró, Sergi Belbel i, més recentment, Josep Maria Miró, que ha escrit dos textos en castellà: *Olvidémonos de ser turistas* (2019) i *Restos del fulgor* (2022). Sobretot el cas de Lluïsa Cunillé crida l'atenció sobre les limitacions de la historiografia literària nacional, si tenim en compte el fet que la majoria d'estudis existents s'han

centrat en les seves obres en català, mencionant només anecdòticament les seves col·laboracions amb Paco Zarzoso per a la Companyia Hongaresa de Teatre, algunes de les quals són particularment interessants des de la perspectiva dels paisatges lingüístics, des d'*Aquel aire infinito* (2003) a *El alma se serena* (2012), una obra que reflecteix els conflictes urbans de la capital valenciana. Sense tenir aquestes obres en compte, ni les seves col·laboracions creatives amb Xavier Albertí al voltant d'aspectes del repertori teatral popular del segle XIX com ara els sainets de Serafí Pitarra i la sarsuela, costa més comprendre el canvi radical en el seu univers teatral que va dur a creacions tan dinàmicament heteroglòssiques com *El bordello* (2008), *Carrer Franklin* (2015) i, més recentment, *L'emperadriu del Paral·lel* (2021). En altres paraules, mentre que el fet de l'autoria bilingüe no sempre tindrà un efecte directe en el paisatge lingüístic, és rellevant considerar les causes darrere les tries lingüístiques dels autors i la creixent visibilitat d'una pràctica semblant, com també ho és la manera en què configura el paisatge sonor d'obres concretes.

Un tret destacat de la dramatúrgia catalana ha estat sempre el fet de comptar amb un grau de plurilingüisme. Només cal pensar en les preferències i el comportament de grups com Els Joglars, l'ús de textos bilingües —català i castellà— del qual als anys 1980 i 1990 constituïa un mètode evident per qüestionar la institucionalització de la llengua i la cultura catalanes d'aquella època. La funció primordialment còmica o satírica d'aquesta mena d'alternança de llengües es confirma en l'estudi de l'any 2014 de Rossich i Cornellà sobre el plurilingüisme literari:

> Un cas diferent és el del teatre, sobretot el còmic on companyies com Els Joglars o La Cubana i comediants com Joan Capri, La Trinca, Eugenio o Pepe Rubianes han jugat sovint amb el bilingüisme català/castellà. El cas d'Eugenio ha estat analitzat per Woolard. En aquest ambit, d'obres plurilingües n'hi ha moltes, des de *EEUUROPA* (2003) del Teatre de Guerrilla, que inclou català, castellà, anglès, francès i alemany, macarrònics o no, fins a *Forever Young* del Tricicle, "que incorpora el català en breus fragments de textos i es mostra un diàleg bilingüe, tan col·loquialment esquizofrènic com es viu al carrer" (Bordes 2011). (Rossich and Cornellà, 2014: 235-236)

Tornant enrere en el temps, trobem dramaturgs de finals del segle XIX i principis del XX, com Santiago Rusiñol, que els darrers anys han estat recuperats del patrimoni a un nivell sense precedents. Efectivament, Rossich i Cornellà (2014: 291-3) consideren que aquest mixtilingüisme ha gaudit d'una gran continuïtat diacrònica i sincrònica als territoris de parla catalana, només interromput durant la dictadura franquista, quan l'amfilingüisme es va convertir en una estratègia habitual. Les figures 1 i 2 anteriors exemplifiquen casos més recents d'amfilingüisme castellà/català com una estratègia afavorida pels teatres comercials contemporanis.

Casos i funcions menys còmics del mixtilingüisme català/castellà, com l'emprat la temporada 2003-2004 al cicle de la Sala Beckett *L'acció té lloc a Barcelona* —amb *Barcelona, mapa d'ombres* (2003) de Cunillé sovint presentada com un altre del punts d'inflexió en la seva pràctica envers espais menys

el·líptics— o per Manuel Veiga a *16.000 pessetes* (2005), van ser considerats en principi com a intents de reflectir la realitat sociolingüística de la ciutat de Barcelona, seguits per la creixent presència d'altres variants del castellà, com les inflexions argentines de *La màquina de parlar* de Szpunberg de l'any 2007 i la seva trilogia de la memòria del 2008-2010: *El meu avi no va anar a Cuba*, *La marca preferida de las hermanas Clausman* i *La memòria d'una Ludísia*. Però és l'augment de la incidència d'altres llengües que no siguin el castellà i el català en l'escriptura teatral el que ha passat a ser un tret particular del paisatge posterior a l'any 2009, sobretot l'anglès, però també l'italià, el francès, l'alemany, altres llengües minoritàries com l'irlandès, el basc o el gallec i les llengües de nouvinguts de l'Europa de l'Est i del Sud Global (com en el teatre documental de La Conquesta del Pol Sud i de l'Agrupación Señor Serrano). Pel que fa a l'anglès, les principals tendències apunten a crear intertextualitat amb èxits i tòpics dels mitjans audiovisuals internacionals que van més enllà de l'ús estès de cançons en anglès en les posades en escena de Calixto Bieito i Àlex Rigola de finals dels anys 1990 i principis del 2000 i es caracteritzen la incorporació de la mena de fraseologia tabú tan predominant hores d'ara en varietats de joves urbans. Per exemple, sovint s'utilitza «fucking ****», en certa manera irònicament, com una abreviatura per reflectir contextos de violència, conflicte i abusos de poder. Aquest és el cas d'*El combat del segle* (2020) de Denise Duncan, traduïda al català per Marc Rosich, on trobem «Collons, soc el gegant de Galveston, / Soc Jack fucking Johnson!» (Duncan, 2020: 96). Una pràctica semblant es pot trobar en les traduccions al català de les obres de Wajdi Mouawad.

En el cas de llengües que no siguin l'anglès o el castellà, la seva inclusió s'utilitza normalment per mostrar sensibilitat envers situacions de diferència cultural, en reconeixement de l'alteritat radical, tot i que en alguns casos es fa per indicar el contrari, o sigui, la manca de consciència cultural associada amb el turisme global. Dues obres amb què estic familiaritzada perquè vaig tenir l'oportunitat de traduir-les a l'anglès són l'adaptació de Josep Maria Miró d'*Un cel de plom* (2016) i *El futur* (2019) d'Helena Tornero. En ambdues, el recurs al plurilingüisme reflecteix processos d'exili, migració i mobilitat així com el desig de reconèixer i donar fe de realitats sovint traumàtiques de contacte i exclusió intra- i transcultural. A *Un cel de plom* (2016), basada en una novel·la biogràfica sobre la vida de la deportada a Mauthausen Neus Català, el plurilingüisme s'utilitza per donar fe d'històries traumàtiques; d'aquí el rebuig a suavitzar les dures paraules del camp («*—Raus! Raus! Austreten! Weiter Machen!*»), el respecte per les diferències culturals i lingüístiques de les dones que sobreviuen gràcies als records de Català, i la sensibilitat logoeròtica per expressar diferents estats i processos emocionals de negociació intersubjectiva. Entre els moments clau des d'una perspectiva de paisatge lingüístic trobem la cartografia que fa la protagonista dels noms i els llocs francesos que van marcar la seva vida com a membre de la Resistència, incloent la seva narració de quan van cantar plegades *La Marseillaise* en homenatge als presos que seran executats pel règim Vichy i la seva protesta l'any 1968 davant l'Ambaixada d'Espanya a París on va llegir en veu alta la Declaració dels Drets Humans en castellà.

En el cas d'*El futur* (2019) de Tornero, una *road play* que embarca els espectadors en un viatge des del port de Barcelona fins al Golf de Bòtnia, creuant quatre fronteres nacionals diferents i recorrent un paisatge lingüístic farcit de senyals en múltiples llengües (com es pot veure a la Figura 7), trobem una reflexió més lleugera sobre la situació sociolingüística catalana en les repetides mostres de sorpresa per part de diferents personatges pel fet que un immigrant com Halim s'hagi pres la molèstia d'aprendre un català tan perfecte:

> DIANA; D'on ets? I com és que parles tan bé?
> HOME ESTRANGER [HALIM]: Gràcies.
> DIANA: De res. On has après a parlar així?
> HOME ESTRANGER [HALIM]: Aquí. He estudiat.
> DIANA: Has anat a classe?
> HOME ESTRANGER [HALIM]: No. A la biblioteca. (Tornero, 2019: 373)

> HOME ESTRANGER [HALIM]: Disculpi. (*Ella riu.*) Per què rius?
> DIANA: Per les expressions que utilitzes.
> HOME ESTRANGER [HALIM]: Estan malament?
> DIANA: No. Però són curioses. [...] La gent ja no les diu, aquestes coses. Parles com un llibre. (Tornero, 2019: 374)

> ALFRED: Qui t'ho ha explicat? Qui és aquest home? És d'alguna organització pacifista? *Who are you?*
> HALIM: Pots parlar-me en català.
> ALFRED: Parles català?
> HALIM: Sí.
> DIANA: Ha llegit més llibres en català en tres anys que tu en tota la teva vida. Tot un exemple d'integració. (Tornero, 2019: 400)

A banda d'una clara intenció de representar el paisatge europeu més ampli com un espai plurilingüe, l'obra es basa en les experiències de primera mà de Tornero com a voluntària amb refugiats sirians a Grècia i a Barcelona per oferir un examen crític dels estereotips, explorar el paper de la intertextualitat en la construcció de relats compartits i inserir encertats recordatoris de les relacions asimètriques entre llengües, fins a la qüestió de què has de fer amb la llengua si vols passar per europeu.

Això inclou des de Diana ensenyant a Halim algunes frases bàsiques en italià per tal que pugui fingir la identitat que apareix en el passaport italià que ella va pispar per a ell (Tornero, 2019: 377, 386) fins a la connexió que fa Halim, mentre passen per davant de l'antic centre de detenció del camp Joffre a Ribesaltes, entre la paraula *harki* i l'àrab *haraki*, que significa rapidesa de moviment (381). La reflexió performativa que trobem a *El futur*, com en el cas de la increïblement potent *Après moi, le déluge* (2007) de Lluïsa Cunillé, sobre la (im)possibilitat de traducció en situacions d'injustícia socioeconòmica i asimetria sociocultural crida l'atenció sobre els límits dels paisatges lingüístics i les polítiques de la representació.

Figura 7. Diversitat de llengües a *El futur* (2019).

Noms propis / topònims	Referències històriques/literàries/ culturals	Altres llengües
Halim/Agnetha/Diana/Manar / Daniele Milano / Hennig Tössberg	Camp Joffre, harkis, guerra d'Algèria	*Merde, Scheisse, Skit*
Moll de Sant Bertran / Meridiana/ Eixemple	*Pont de l'Europe* i *Europbrücke*	*S'il vous plaît, ¿Me entiendes? Comprenez-vous?*
Michelin / La Sorbona / *Ingenium 14 Turbochnaged engine* / *Caldera Red*	Judicis de Nuremberg / Heidegger	*Benissimo. Bravissimo. Grazie. Ciao. Ciao, bella*
Haraki / Dollyo Chagui / alla Milanese / Dolores/*Kreditbanken*	Síndrome d'Estocolm / Jan Erik Olsson	*"Oh! Mi piace molto l'Italia! Io he passato le vacanze a Italia. A Sorrento"*
Portvendres/Cotlliure/Argelers/ Perpinyà	Alfred Nobel/Nobel/Vasa	*L'Allemagne: deux points. Tatoo*
Kehl/Flensburg/Krusa	Txèkhov/Andresen/Elsinor / Les mil i una nits / Agnetha Fältskog / Victor Hugo / Strindberg	*avant-la-lettre*
Malmö/Kronborg/Helsingborg/ Jönköping/Linköping/Norrjöping/ Nyköping / Golf de Bòtnia	Judith Nisse Shklar/Saramago	*God dag. Vad vill du ha?*

La recuperació i/o el reemarcament de dramaturgs i textos anteriorment invisibles o marginats del patrimoni teatral

Tal com s'ha assenyalat en la categoria anterior, i destacant les superposicions entre diferents aspectes del paisatge teatral, moltes de les figures recuperades del patrimoni teatral des de l'any 2008 semblen haver estat escollides precisament pel seu plurilingüisme. En aquest sentit, són especialment significatius els casos abans esmentats de Santiago Rusiñol (1861-1931) i de Serafí Pitarra/Frederic Soler (1839-1895), atès que responen no només a la missió del Teatre Nacional de Catalunya al segle XXI de difondre un repertori teatral variat en català, sinó que també fan palesa una obertura més gran envers la variació lingüística que la que es podia observar abans de l'any 2008 (Sala Beckett, 2008). Les operacions per rescatar l'obra de Rusiñol i Pitarra van estar encapçalades per Xavier Albertí i van anar des de la seva col·laboració amb Cunillé a *Assajant Pitarra* (2007) fins al focus de l'any 2014 en l'obra del pioner del segle XIX. Per la seva banda, abans del 2017, Rusiñol era més conegut entre els espectadors contemporanis per la seva faceta d'artista que per la de dramaturg, essent *L'auca del senyor Esteve* (1907) la referència literària més recognoscible associada amb el seu nom. El recent grup d'obres adaptades per als escenaris del segle XXI van des de la versió musical de La Cubana de *Gente Bien* al Coliseum (2017) fins a l'Epicentre Rusiñol al Teatre Nacional de Catalunya la temporada 2018-2019, culminant en els muntatges d'*Els Jocs Florals de Canprosa* (2018), *L'Hèroe* (2020), les reimaginacions creatives d'*El místic* d'Albert Arribas (a *Ilud mysticum*), *Señor Ruiseñor* dels Joglars (2019), i la més modesta, però implacablement satírica, adaptació d'*El bon policia* al Maldà del 2021. Totes elles han ofert una oportunitat per fer una reflexió afilada sobre les relacions sociopolítiques contemporànies, la hipocresia, la

injustícia i la corrupció, així com la manera en què aquestes s'entrellacen amb la navegació pel paisatge lingüístic. Per exemple, la línia temporal seleccionada per a l'acolorida opereta de La Cubana comença l'any 1917 per commemorar la primera representació de l'obra de Rusiñol, centrant-se en els intents maldestres de la burgesia industrial dels *nouveaux riches* barcelonins de canviar al castellà per refermar el seu lloc entre l'alta societat espanyola, abans de saltar fins al 1951 i la vaga de tramvies de Barcelona, el 1980 i els primers dies de l'autonomia catalana i, finalment:

> Al 2017. Les corrupteles estan a l'ordre del dia. No se'n salva ningú. El món s'ha globalitzat i els protagonistes també. Les llonganisses les exporten per tot el món. I fins i tot estan a punt d'obrir una factoria a la Xina. El títol nobiliari s'amaga i no s'utilitza ni a les targetes de visita. Perquè Hisenda no els busqui les pessigolles, la riquesa es gaudeix, però no s'exhibeix gaire. El català el parla tothom. El que està de moda és l'anglès. I el castellà només quan s'agafa l'AVE per anar a Madrid a fer negocis. La moda és ser independentista, però tots acaben votant el PP (Programa de mà de *Gente Bien*, 2017).

Aquí, no és només l'al·lusió del 2017 a l'anglès macarrònic a *Gente bien* el que marca un canvi en el paisatge lingüístic contemporani, sinó la pròpia recuperació d'un dramaturg resistent a la normalització lingüística. D'altra banda, l'adaptació musical de La Cubana porta al primer pla el ventall d'usos i interpretacions de la relació entre llengua/llengües i paisatge: els esforços de diferents generacions d'una família burgesa per adaptar-se a contextos sociopolítics canviants al llarg de tot un segle són divertidíssims precisament perquè tant els actors com el públic se situen a una distància crítica de les negociacions sovint desesperades entre polaritats canviants dels primers. L'asimetria sociolingüística entre català i castellà es veu en certa manera desplaçada per la presència de l'anglès, però en absolut fins a l'extrem de ser invertida.

Altres obres recuperades o adaptades del patrimoni literari han dedicat més atenció a la variació dialectal, les més destacades de les quals són *Pedra de tartera* (2010) de Maria Barbal i Solitud (2021) de Víctor Català / Caterina Albert al Teatre Nacional de Catalunya, i *Canto jo i balla la muntanya* (2021) d'Irene Solà a la Biblioteca de Catalunya, totes elles versions escenificades de cèlebres novel·les de tres generacions d'escriptores catalanes. Tot i que en certa manera això pot semblar un fenomen banal, especialment quan pensem en iniciatives anteriors com el Projecte Alcover (ara Xarxa Alcover) o el Projecte T6 del Teatre Nacional de Catalunya, que van impulsar activament la dramatúrgia catalana arreu dels Països Catalans, la transformació més remarcable prové del fet que en l'actualitat es mostren diverses varietats del català als principals escenaris de Barcelona. Anteriorment, aquesta mena d'obres es podien veure sobretot en espais més petits o més perifèrics, com el Círcol Maldà, el Teatre Tantarantana o la Sala Tallers del TNC. El fet de prestar atenció a les veus femenines en aquestes tres aplaudides adaptacions, així com a la seva sensibilitat sensual i ecohumanista pel que fa a la relació entre paisatges humans i naturals, es va traduir en tots tres casos en la mena de posada en escena despullada i atenta a les qüestions mediambientals que

ha caracteritzat les darreres adaptacions de Txèkhov d'Àlex Rigola. En altres paraules, el compromís a promoure una visió més plural, inclusiva i democràtica del patrimoni teatral català reflecteix un reconeixement més profund de la relació entre llengua i paisatge: el vincle entre un focus ecolingüístic en la supervivència de la llengua i el tipus de respostes ecotraductològiques a la crisi mediambiental preconitzades per Cronin (2016).

Una darrera qüestió per completar el meu breu estudi en aquesta categoria és el dels aspectes del patrimoni teatral que semblen irrecuperables. Aquí destaca el cas de Josep Maria de Sagarra, algunes obres del qual, sobretot les del període immediatament posterior al final de la Guerra Civil, com *Galatea*, han merescut ser reposades, però aparentment a costa de la desaparició de les seves traduccions de Shakespeare, malgrat la riquesa dialectal d'aquestes i la importància que van tenir fins a finals dels anys 1990. Tot i que havia interpretat la creixent diversitat de traduccions de Shakespeare a finals del segle XX i principis del XXI com un senyal de maduresa en el sistema teatral, una superació de l'ansietat de la influència (Buffery, 2010), es fa més difícil explicar l'absència total de versions de Sagarra al llarg de la darrera dècada. Es deu a motius polítics, com la suposada ambivalència política de Sagarra cap a finals de la dictadura franquista? Sobretot si tenim en compte la prioritització del patrimoni republicà des de la creació del Memorial Democràtic l'any 2007? O senzillament al fet de prioritzar traduccions acurades, flexibles i creïbles, que sonen més naturals en boca d'actors i actrius contemporanis (Sala Beckett, 2008)? La darrera sembla ser l'explicació més probable, especialment si tenim en compte els reptes dramatúrgics que es van haver d'afrontar a l'hora d'adaptar obres com *Els Jocs Florals de Canprosa* (2018) de Rusiñol, a més dels nombrosos anacronismes que s'hi van haver d'introduir per fer que aquesta fos intel·ligible i interessés al públic contemporani. És tanmateix sorprenent que una font tan rica de diversitat dialectal hagi desaparegut ara d'un paisatge lingüístic en què va tenir un paper destacat durant dècades.

El paper de la traducció d'altres tradicions

Reflexionar sobre les versions de Shakespeare de Sagarra connecta perfectament amb la darrera categoria que tractaré breument aquí: el lloc que ocupa la traducció d'altres tradicions en el paisatge lingüístic contemporani del teatre català, així com l'ús de diferents formes de reescriptura audiovisual. Mentre que parar atenció a traduccions i adaptacions d'obres de teatre clàssiques pot aportar visions excepcionals sobre l'ús lingüístic, els costums i les ideologies canviants, és igualment revelador cartografiar els autors contemporanis que poblen les biblioteques i els programes teatrals institucionals. Per exemple, la plataforma clau per difondre dramaturgs catalans que ofereix l'editorial tarragonina Arola en col·laboració amb el Teatre Nacional de Catalunya inclou traduccions de reculls d'obres de Sarah Kane, Martin Crimp i Tim Crouch, així com algunes edicions d'obres en castellà, sobretot les del dramaturg franco-uruguaià Sergio Blanco, sobre el qual parlaré més endavant. Així mateix, el compromís de la Sala Beckett amb la literatura dramàtica contemporània europea situa el teatre, la llengua i la cultura catalans en un diàleg continu

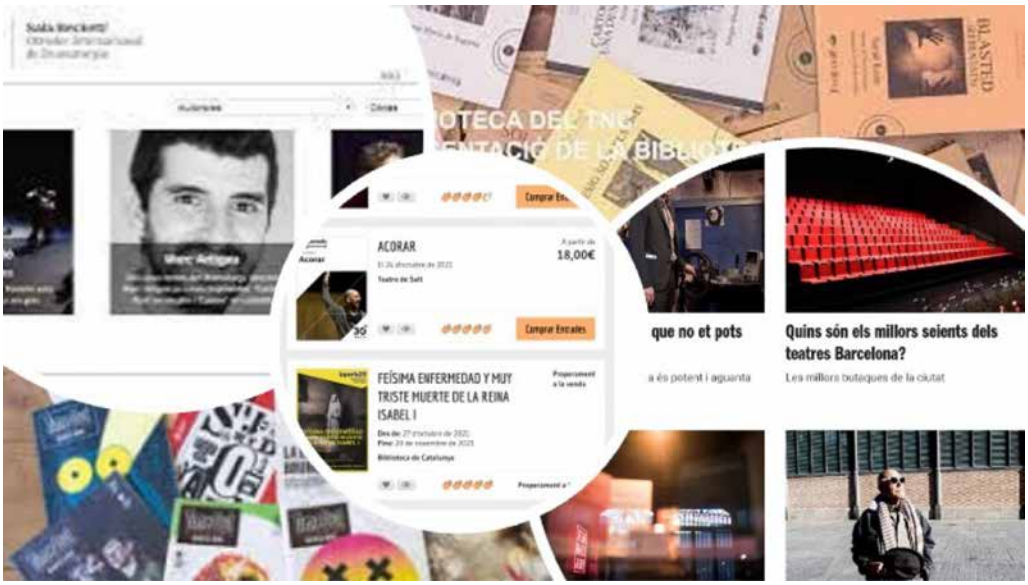


Figura 8. Un collage de diferents aspectes del paisatge contemporani del teatre català a l'espai virtual.

amb altres llengües i tradicions, visible en la seva programació, els tallers de l'Obrador d'Estiu i una notable presència d'iniciatives transnacionals com Fabulamundi-Playwriting Europe (https://www.fabulamundi.eu/en/).

Tanmateix, examinar fenòmens com aquests planteja el problema de definir els límits dels paisatges lingüístics, parant atenció a la manera en què la multiculturalitat i la multimodalitat desdibuixen les fronteres entre diferents àmbits socials, polítics i culturals. Aquest és un dels motius pels quals he escollit centrar-me principalment, com als apartats anteriors, en com es representa la interacció entre diferents llengües en obres concretes, com per exemple el conjunt de traduccions de teatre irlandès entre els anys 2008 i 2021 i les aplaudides versions de les obres de La Perla 29 (vegeu www.laperla29.cat/historic).

La visió d'Irlanda que predomina a les adaptacions de La Perla 29 no és, significativament, ni la del període del Tigre Celta ni tampoc la més recent crisi econòmica que va portar a afegir l'illa a Portugal, Itàlia, Grècia i Espanya en el grup de països PIIGS per no tenir un desenvolupament econòmic suficient, sinó la que evoca amb un nostàlgia més o menys crítica un passat de cordialitat i convivència rural en consonància amb el to d'algunes de les obres que s'han tractat a l'apartat anterior. Això vol dir que la multimodalitat és un tret fonamental, mitjançant la incorporació de la música, el ball i les cançons irlandesos, i que sovint s'intenta preservar les traces lingüístiques del gaèlic, tot i que generalment les paraules irlandeses es pronunciïn incorrectament (per exemple, *fleadh* a la versió de Ferran Utzet de *Dansa d'agost* de Brian Friel (2015) es verbalitza com a *flé-ad* en comptes de *flà*). El cas de *Traduccions / Translations* de Friel, traduïda per Joan Sellent i dirigida per Ferran Utzet l'any 2014, és particularment interessant no només per com negocia una història de substitució lingüística a causa de la violència colonial, sinó també pels efectes que va tenir en el debat sobre el context sociolingüístic català contemporani (Buffery, 2019: 338-340). Identificat per molts crítics teatrals com un text l'impacte emocional del qual provenia del reconeixement dels

efectes de la violència real i simbòlica en la relació entre diferents llengües i cultures, molts d'ells van dibuixar clars paral·lelismes amb el conflicte lingüístic que es vivia en aquell moment a Catalunya. Per exemple, Ramon Oliver va reflexionar amb nostàlgia sobre la situació sociolingüística al país als anys 1980 i 1990 —«Llavors el sistema d'immersió lingüística semblava tan plàcidament consolidat [...] Però, ara amb tanta llei Wert, tant 'lapao' i tant decret de trilingüisme... aquella realitat consolidada sembla torna a trontollar» (Oliver, 2014) — cridant l'atenció sobre la creixent incidència de l'Estat espanyol en les polítiques culturals i lingüístiques. Mentre que Sellent escull traduir la relació entre les llengües dels colonitzadors i dels colonitzats recorrent a diferents registres del català, i per tant contribueix a la creixent presència de la variació dialectal a què m'he referit abans, és rellevant que l'obra de Friel es portés a escena per primera vegada en català durant aquest període de crisi política, econòmica i sociolingüística en comptes del període de «plàcida» normalització lingüística.

En comparació, els paisatges translacionals de les obres de Wajdi Mouawad en català es caracteritzen generalment per un grau més alt de pluralitat cultural i lingüística a causa de la seva representació d'experiències i històries de migració, mobilitat i memòria multidireccional. Això vol dir que creen paisatges sonors en què sovint trobem una alternança lingüística entre català, francès, anglès, àrab i, en el cas de *Boscos* (2017), alemany, així com exemples més experimentals de mixtilingüisme, com en aquest fragment d'*Incendis* (2012):

> NIHAD: [...] You know, well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, one day a woman that I loved died. Yes. Shouting by a sniper, I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes. I crie. And I wrote this song.
> It will be a plaer to heare your love song, Nihad.
> No problem, Kurt. (Mouawad, trad. Genebat, 2017: 219)

> NIHAD: You know, Kirk, sniper job is fantastic job.
> Justament, Nihad, can you talk about this?
> Yeah! It is an artistic job.
> Because a good sniper, don't shoot de qualsevol manera, no, no, noooo! I have a lot of principe, Kirk!
> [...]
> Yes, yes, I kill children. No problema. Is like an ocell, you know.
> So.
> No, I don't shoot women like Elizabeth Taylor. Elizabeth Taylor is a strong actriu. I like her very much and I don't want to kill Elizabeth Taylor. So, when I see a women like her, I don't shoot her... (Mouawad, trad. Genebat, 2017: 223)

Aquí, en traduir el mixtilingüisme anglès/francès de l'original de Mouawad, el qual transmet l'alienació i desplaçament culturals i lingüístics de Nahid recorrent al mateix anglès hegemònic i globalitzat que hem vist en els casos de dramatúrgies plurilingües tractats a l'apartat anterior, Genebat manté restes del francès (*crie*, *principe*) en la seva creació d'un equivalent anglès/català. D'aquesta manera, ens ofereix un exemple de com el mateix procés de

traducció pot contribuir a una pluralitat lingüística inesperada, alhora que reflecteix canvis de més abast en la funció de l'anglès dins dels paisatges lingüístics del teatre català contemporani.

Finalment, m'agradaria tornar breument al cas de la interacció recent de Sergio Blanco amb el paisatge teatral català, des de muntatges de les seves obres a diversos escenaris des del 2017 fins a la publicació d'obres en castellà amb Arola i el Teatre Nacional de Catalunya (Blanco, 2017; 2018). Una d'aquestes intervencions portava per títol *Cartografía de una desaparición* (Blanco, 2017), posada en escena com a resposta performativa a una invitació del director del TNC Xavier Albertí a reflexionar sobre la vida i l'obra de Joan Brossa en el període previ al centenari del seu naixement. Posada en escena i representada pel propi Blanco el 15 de maig de 2017 com una conferència autoficcional, l'obra entrellaça la història ficcionalitzada de la seva trobada amb la vida i obra de Brossa, sempre citat en traducció al castellà, amb relats sobre la pròpia negociació corporeïtzada del paisatge sociocultural de Barcelona, a través de noms de carrers, llocs emblemàtics, institucions, cossos i llengües, incloent una llengua catalana que s'imposa en ell mitjançant la pràctica de fer que vianants escollits a l'atzar llegeixin en veu alta poemes de Brossa en la llengua original.

> De a poco, he podido dejar de leerlo en español y he empezado a leerlo en catalán.
>
> Finalmente, Brossa terminó imponiéndome su lengua. En solo cuatro meses, logró establecer el catalán entre nosotros. Y a tal punto que un día me sorprendo a mí mismo escribiendo Catalunya sin eñe.
>
> Solamente con la fuerza y la belleza de sus palabras, Brossa logró la independencia: la autonomía: la emancipación: la libertad.
>
> Queremos vivir plenamente en catalán, dice su famoso afiche.
>
> El diseño es hermoso.
>
> La fórmula, contundente.
>
> El credo, irrebatible.
>
> Si hay algo que he aprendido en estos cuatro meses de catalán intensivo, es que la verdadera independencia pasa por la lengua, porque es ahí en donde empieza todo y en donde termina todo. (Blanco, 2017: 81-82)

L'humor auto-reflexiu d'aquest fragment —en el fet que l'aprenentatge autoficcional del català per part de Sergio Blanco se simbolitzi mitjançant un procés de substitució gràfica extremadament limitada, un canvi que ni és audible— no resta valor al poder de la peça en el seu conjunt com una exploració de la pluralitat cultural i lingüística. L'epíleg (Blanco, 2017: 89-90) vincula clarament l'exploració alhora lúdica i dolorosa de diferents capes del llenguatge de Brossa amb una altra geografia de la desaparició, capturada en la imatge del mar Mediterrani que serveix de teló de fons a la lectura de la conferència. En altres paraules, les inquietuds sociolingüístiques i ecològiques s'entrellacen per apuntar qüestions de memòria i supervivència lingüística i cultural, en un context de migració, necropolítica i crisi medioambiental.

Referències bibliogràfiques

Apter, Emily. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton i Oxford: Princeton University Press, 2006.

Arnaut, Karel; Blommaert, Jan, Rampton, Ben; Spotti, Massimiliano. *Language and Superdiversity*. Nova York: Routledge, 2016.

Ayats, Aïda; Foguet, Francesc. *La dramatúrgia catalana al segle xxi, balanç crític*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2021.

Batlle, Carles. *Oblidar Barcelona*. Tarragona: Arola, 2009.

Batlle, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Institut del Teatre, 2020.

Benet i Jornet, Josep M. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.

Blanco, Sergio. *Cartografía de una desaparición*. *Panegírico a Joan Brossa*. Tarragona: Arola, 2017.

Blanco, Sergio. *Ficciones (2000-2011)*, Tarragona: Arola, 2018.

Blommaert, Jan. *Ethnography, Superdiversity, and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity*. Clevedon: Multilingual Matters, 2013.

Buffery, Helena. *Shakespeare en català: Traduir l'imperialisme*, trad. Dolors Udina. Vic: Eumo, 2010.

Buffery, Helena. «Iberian identity in the translation zone». An: S. Pérez Isasi; A. Fernandes (eds.), *Looking at Iberia: A Comparative European Perspective*. Berna: Peter Lang, 2013a, p. 249-264.

Buffery, Helena. «Negotiating the translation zone: Invisible borders and other landscapes on the contemporary heteroglossic stage». *Translation Studies*, núm. 6, 2013b, p. 150-165.

Buffery, Helena. «In Process: The Catalan independence movement in on-stage translation». *Journal of Catalan Studies*, núm. 21, vol. 3, 2019, p. 325-344.

Calvia, Maria Vittoria. «Paisajes lingüísticos hispánicos: Panorama de estudios y nuevas perspectivas». *LynX-Panorámica de estudios lingüísticos*, núm. 17, 2018, p. 5-58.

Carlson, Marvin. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

Cenoz, Jasone; Gorter, Durk. «Linguistic Landscape and Minority Languages». A: Durk Gorter (ed.), *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006, p. 67-80.

Cenoz, Jasone; Gorter, Durk. «The linguistic landscape inside multilingual schools». A: Bernard Spolsky et al. (eds.), *Challenges for Language Education and Policy: Making Space for People*. Nova York: Routledge, 2015, p. 151-169.

Comadira, Narcís. *L'hort de les oliveres (una òpera de Catalunya)*. Tarragona: Arola, 2015.

Comajoan Colomé, Llorenç. «El paisaje lingüístico en Cataluña: caracterización y percepciones del paisaje visual y auditivo en una avenida comercial de Barcelona». *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana-RILI*, núm. 21, 2013, p. 63-88.

Crameri, Kathryn. '*Goodbye Spain?': The Question of Independence for Catalonia*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2014.

Cronin, Michael. *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Londres / Nova York: Routledge, 2016.

Cuenca, Maria Josep. «The war of the languages: Metaphors of linguistic conflict in Catalonia». *11th Joan Gili Memorial Lecture*. The Anglo-Catalan Society, 2009, <https://bit.ly/3HD9sWI>

Dowling, Andrew. *The Rise of Catalan Independence: Spain's Territorial Crisis*. Abingdon: Routledge, 2018.

Duncan, Denise. *El combat del segle*, trad. Marc Rosich. Barcelona: Biblioteca Sala Beckett, 2020.

Feldman, Sharon. «Toward a new cosmopolitanism in contemporary Catalan drama». *Journal of Catalan Studies*, núm. 23, vol. 1, 2022, p. 15-31.

fernàndez, Josep-Anton. *El malestar en la cultural catalana*. Barcelona: Editorial Empúries, 2008.

Forti, Stephen, et al. (eds.). *El proceso separatista en Cataluña: análisis de un proceso reciente*. Granada: Editorial Comares, 2017.

Gomà, Enric. *El català tranquil: Un manifest*. Barcelona: Pòrtic Edicions, 2021.

Kraus, Peter; Climent Ferrando, Vicent; Frank, Melanie; Garcia, Núria. «Governing complex linguistic diversity in Barcelona, Luxembourg and Riga». *Nations and Nationalism*, núm. 27, 2021, p. 449-466.

Landry, Rodrigue; Bourhis, Richard. «Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study». *Journal of Language and Social Psychology*, núm. 16, vol. 1, 1997, p. 23-49.

Leimgruber, Jakob. «Global multilingualism, local bilingualism, official monolingualism: the linguistic landscape of Montreal's St Catherine Street». *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, núm. 23, vol. 6, 2020, p. 708-723.

Lipovsky, Caroline. «The Linguistic Landscapes of Girona and Perpignan: A Contrastive Study of the Display of the Catalan Language in Top-down Signage». *Journal of Catalan Studies*, núm. 21, vol. 2, 2019, p.150-94.

London, John. «What is Catalan Drama?: Language and Identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-96». *Estreno*, núm. 24, vol. 2, 1998, p. 6-13.

Lyons, Kate; Rodriguez-Ordóñez, Itxaso. «Public legacies: Spanish-English (in) authenticity in the linguistic landscape of Pilsen, Chicago». *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, núm. 21, vol. 2, 2015, <https://bit.ly/3uOmuZB>

Martinez, Guillem. *La Cultura de la Transición*. Madrid: Debolsillo, 2012.

Mouawad, Wajdi. *La sang de les promeses: Litoral / Incendis / Boscos / Cels*, trad. Cristina Genebat i Raimon Molins. Barcelona: Edicions del Periscopi, 2017.

Oliver, Ramon. «Siguem civilitzats i parlem només la llengua imperial». *La Vanguardia*, 31 de gener de 2013, p. 13.

Orozco, Lourdes. *Teatro y política: Barcelona 1980-2000*. Madrid: ADE Teatro, 2007.

Pütz, Martin; Mundt, Neele (eds.). *Expanding the Linguistic Landscape: Linguistic Diversity, Multimodality, and the Use of Space as a Semiotic Resource.* Clevedon: Multilingual Matters, 2018.

Rámila Díaz, Noemi. «El paisaje lingüístico o la construcción de un paisaje híbrido en el Instituto Cervantes de París». *Estudios interlingüísticos*, núm. 3, 2015, p. 89-104.

Ramon, Antoni; Perrone, Raffaella. *Teatres de Barcelona: un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.

Rosich, Marc. *A tots els que heu vingut*. Tarragona: Arola, 2017.

Rossich, Albert; Cornellà, Jordi. *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2014.

Sala Beckett. «Dossier: Llengua i Teatre». (*Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, núm. 29, 2008, <https://www.revistapausa.cat/la-llengua-a-escena/>

Saumell i Olivella, Eva. «Cartografia teatral del segle xxi: Espais de contagi». A: Aïda Ayats and Francesc Foguet (eds.), *La dramatúrgia catalana al segle xxi, balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura / Institut d'Estudis Catalans, 2021, p. 75-96.

Simon, Sherry. *Cities in Translation. Intersections of Language and Memory*. Abingdon; Nova York: Routledge, 2012.

Soler, Josep; Erdocia, Iker. «Language policy and the status of languages in contemporary Catalonia: A public debate». *European Journal of Language Policy*, núm. 12, vol. 2, 2020, p. 215-234.

Tierz, Carme; Muniesa, Xavier. *Barcelona, ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Viena Editorial, 2013.

Tornero, Helena. *El futur*. A: Helena Tornero Brugués, *Teatre Reunit (2008-2018)*, ed. Gabriel Sansano. Tarragona: Arola, 2019, p. 366-419.

Tsuda, Yukio. «The hegemony of English and strategies for linguistic pluralism: Proposing the ecology of language paradigm». A: Molefi Kete Asante, Yoshitaka Miike, Jing Yin (eds.), *The Global Intercultural Communication Reader*. Nova York: Routledge, 2013, p. 445-456.