

**La percepció de la llengua pròpia en
la Cançó contemporània d'expressió
catalana i francesa. Un estudi
comparatiu**

Per Miquel Pujadó

INTRODUCCIÓ

La finalitat d'aquestes pàgines és analitzar breument de quina manera el tema de la llengua pròpia i la seva problemàtica es troba reflectit en dues de les Cançons d'autor més riques de l'Europa contemporània, dues cançons que procedeixen de realitats socials i polítiques ben diferenciades tot i tenir un origen trobadoresc comú.

He seleccionat alguns dels seus autors i intèrprets més representatius i els he analitzat separatament. He descartat l'anàlisi de l'obra enregistrada per intèrprets no autors, encara que tinguin un repertori fet a mida (com és el cas d'Yves Montand o de Serge Reggiani) i per compositors/intèrprets no autors (com Gilbert Bécaud a França o Ramon Muntaner a Catalunya). En canvi, sí que m'ocupo d'algun autor/intèrpret no compositor (Claude Nougaro, per exemple), ja que són els textos i no pas la música l'objectiu d'aquest treball. Renuncio també a estudiar els textos de poetes que hagin tingut una relació estreta amb la Cançó, com és el cas de Louis Aragon, Jacques Prévert, Miquel Martí i Pol o Salvador Espriu.

He traduït els fragments de cançons franceses i altres citacions en aquesta llengua sempre que ha estat possible (és a dir, he deixat en versió original els textos on els jocs de paraules o els elements purament formals són predominants).

DE LA CHANSON...

Claude Nougaro (1929/2004), l'autoanomenat irònicament "pigmeu occità", era un cas extraordinari d'eclecticisme musical unit a una defensa aferrissada del francès (tot i que en alguna ocasió va cantar en occità) com a mitjà d'expressió. La seva permeabilitat a les formes musicals anglosaxones – del jazz ("Bleu, blanc, blues") al rock ("Nougayork")-, africanes – "Locomotive d'or"- o brasileres – "Bidonville"- i l'ús sovintejat de jocs de paraules anglòfils (només cal veure el títol del seu disc *Chansongs*) no contradiuen un treball literari basat en la musicalitat específica de la llengua francesa, que té en Jacques Audiberti el referent poètic immediat. La concepció de la llengua, en Nougaro, és bàsicament física:

"Si vaig decidir cantar va ser perquè tenia la sensació que el llenguatge escrit estava acabat, havia arribat al límit. Mallarmé havia estat imprès, Hugo, Rimbaud, també, però avui cal precisament arrencar aquest llenguatge del paper, de la tipografia, per llançar-lo de cap a la carn, al cul, a dins dels calçotets. Així doncs, he necessitat la música per tal de donar una nova dinàmica carnal, sensual, fins i tot eròtica, al llenguatge." (d'una entrevista publicada a *Paroles & Musique* el 1984).

Nougaro considerava el cant, doncs, com la projecció física d'un fenomen amb base literària. I el seu amor pel so específic dels mots d'una llengua concreta fa que la seva militància lingüística sigui més que notable, tot i que el tema aparegui poques vegades de manera explícita en els textos de les seves cançons. Un d'aquests rars casos és "Vive l'alexandrin" (1989), reivindicació, enfront de l'anglofília dominant, de la musicalitat *moderna* del francès, justificada precisament a partir de la versificació clàssica (Audiberti afirmava que la forma regular en poesia només subsistia amb naturalitat en el camp de la Cançó):

"La meva llengua és la meva autèntica pàtria / i la meva llengua és la francesa. / Quan diuen que li manca bateria, / no són sinó mentides, foteses. / A aquells que li volen trencar els ronyons, / els llanço els meus alexandrins. / Visca l'alexandrí, / la bèstia amb dotze peus que camina amb el cap. / Visca l'alexandrí, / el ring del pes dels mots, la boxa dels poetes (...)" ("Vive l'alexandrin")

Entre els orígens i la modernitat ("*Trobador barroc amb guitarra eclèctica*"), la llengua fou per a Claude Nougaro un punt constatat de referència que manté viva la seva identitat al bell mig d'un constant bany (acceptat i desitjat) de sonoritats internacionals. La llengua és un ancoratge, allò que permet que la vocació universalista no esdevingui dispersió, anul·lació del jo, desarrelament pur i simple. Un punt de referència, un ancoratge, sí, però també una manera d'interpretar el present i de projectar-se en el futur.

Serge Gainsbourg (1928/1991) escriu les seves primeres cançons el 1958, quan ja ha fet els trenta anys. Fill d'un músic de formació clàssica, sempre

havia menyspreat aquest mitjà d'expressió (“*de jove, quan sentia cançons tancava la ràdio*”, deia) i, de fet, tota la seva vida afirmarà (per coqueteria? Per la seva condició de pintor frustrat i de cineasta no reconegut? Per cinisme? Amb sinceritat?) que es tracta d'un art menor (“*i per a les menors d'edat*”). És Boris Vian qui li fa veure les possibilitats d'obertura del gènere. Les cançons *bizarres* de Vian, totalment al marge de la seva època i majoritàriament incompreses, amb el seu humor imprevisible i un equilibri constant entre el respecte pel llenguatge i la seva violació el sedueixen. Els seus primers grans temes se situen, doncs, dins de l'òrbita Vian: “Le poinçonneur des lilas”, “La javanaise”, “La chanson de Prévert”, “Le charleston des démenageurs de piano”...

L'onada *yé-yé* dels anys seixanta, però, farà que les coses canviïn. Gainsbourg és, per a les noves generacions un “vell de més de trenta anys”, lleig (ell mateix farà un mite de la seva lletgesa) i passat de moda. Gainsbourg s'esborra parcialment com a intèrpret durant un temps. Treballa per a altres cantants, fins arribar a la llarga i fecunda col.laboració artístic-sentimental amb Jane Birkin, encetada amb “Je t'aime moi non plus” i, en retornar a la interpretació, busca sobretot sorprendre, provocar i captar el públic jove mitjançant un *look* i un llenguatge cada cop més falsament provocatiu; i amb una música que deu progressivament més i més al món anglosaxó, fins arribar a la seva iconoclasta versió reggae de “La Marseillaise” (1979).

La seva obsessió anglosaxona la trobem al llarg de tota la seva trajectòria en forma de jocs de paraules –sovint obscens– en els títols de les seves cançons: “Love on the beat” (*beat*: fonèticament igual a *bite*, mot popular que designa el penis), “Harley Davidson of a bitch” (son of a bitch: fill de puta), “Lemon incest” (incest : un zeste (de citron)), etc. Gainsbourg continua cantant en francès, però sembla desconfiar de la seva llengua. O almenys ho vol fer veure, amb el cinisme que el caracteritza. D'una entrevista publicada el 1987, pocs anys abans de la seva mort:

“Els black són més cool. Els ianquis ens donen pel sac en tot. Quan un americà et diu “I feel better now”, com ho tradueixes? “Je me sens mieux maintenant” (“Ara em trobo millor”)? Fa pudor! I “yeah man”, dóna “Ouiii mec” (“síii, tio”). I a més hi ha el fet gestual. Aquí diem: “Ho entens, tio?” i posem l'índex en posició vertical. Un americà, en dir “You know man” t'envia l'índex contra el tòrax després de dibuixar una espiral.”

Militant del *franglais*? De fet, al començament de la seva carrera, Gainsbourg havia cantat amb música més o menys rockera o propera al twist textos de *vaques sagrades* com Nerval, Anvers o Baudelaire. Però també havia interpretat amb una contenció admirable (el tema fou reprès més tard per Serge Reggiani) la “Chanson de Maglia” de Victor Hugo: “*Vous êtes bien belle / et je suis bien laid...*” (“*Vós sou molt bonica / i jo sóc ben lleig*” –s'hi devia sentir identificat?), i alguns dels seus textos poden considerar-se uns clàssics de la Cançó francòfona: no oblidem que Gainsbourg, quan vol, exhibeix un notable domini dels jocs formals: vegeu per exemple l'alternança de rimes en –ac, -oc, -ec a “L'homme à la tête de chou”.

El cinisme pot ser una manifestació del pudor? Fins a quin punt Gainsbourg se'ns presenta a través de miralls deformants per a protegir la seva fragilitat? En un film de Claude Berri (*Je vous aime*), Gainsbourg/actor fa dir a un personatge que se li assembla força: “*D’altres avorreixen la gent cantant la felicitat; jo faig riure cantant coses desesperades.*”

De fet, l’única vegada que Serge Gainsbourg parla de la llengua francesa en una de les seves cançons és amb una finalitat cruelment humorística; a “En relisant ta lettre” (enregistrada en català el 1977 per Guillermina Motta: “Rellegint la teva carta”), una patètica carta d’amor és ridiculitzada pel seu destinatari, que la llegeix en veu alta tot comentant les faltes d’ortografia que conté:

*“En relisant ta lettre je m’aperçois que l’ortographe et toi, ça fait deux...
C’est toi que j’aime / -ne prend qu’un M- / par dessus tout. / Ne me dis point / -il en manque un- / que tu t’en fous. / Je t’en supplie / -point sur le i- / fais-moi confiance. / Je suis esclave / -sans accent grave- / des apparences. / c’est ridicule, / -C majuscule- / c’était si bien. / Tout ça m’affecte / -ça, c’est correct- / au plus haut point. / Si tu renonces / -comme ça s’prononce?- / à m’écouter, / avec la vie / -comme ça s’écrit?- / j’en finirai. / Pour me garder / -ne prend qu’un D- / tant de rancune / t’as pas de coeur, / y’a pas d’erreur / -là, y’en a une- / J’en mourirai / -n’est pas Français- / N’comprends-tu pas? / Ça s’ra ta faute, / ça s’ra ta faute / -là, y’en a pas- / -Moi, j’tè signale / que gardéna / ne prends pas d’E. / Mais n’en prend qu’un / cachet au moins / n’en prends pas deux. / Ça t’calmera / et tu verras, / tout tombe à l’eau: / l’cafard, les pleurs, / les peïn’s de coeur / (O.E dans l’O)”*

Cyrano que potencia la seva lletjor per a fer-se estimar? Poeta frustrat que maltracta públicament la llengua que estima així com maltracta les dones que comparteixen la seva vida perquè, en el fons, no creu que la felicitat sigui possible? Encara ens manca prou perspectiva, però quan destriem el gra de la palla veurem potser que l’actitud de Gainsbourg davant de la llengua francesa era més agressiva a nivell de façana que no pas en profunditat. Hi ha tendres – sovint tímids- que no suporten fer públiques les seves tendreses per tal de no esdevenir vulnerables, i dissimulen els petons amb rots. Juraria que Serge Gainsbourg pertanyia a aquesta espècie.

Boris Vian (1920/1959) mor d’un atac de cor a la sala de cinema Le Petit Marboeuf de París tot just comença la projecció privada de la pel·lícula basada en la novel·la *J’irai cracher sur vos tombes* –pel·lícula realitzada sense la seva col·laboració: aquell mateix dia havia de decidir si el seu nom apareixeria o no en els crèdits definitius.

Al seu darrere, deixava una vida curta i intensa com a novel·lista (amb el seu propi nom –*L’écume des jours, L’automne à Pekin...* – o amb el pseudònim, Vernon Sullivan –*J’irai cracher...*, *Les morts ont tous la même peau...*), trompetista de jazz, crític musical, director artístic d’una companyia discogràfica, patafísic... i autor i intèrpret de cançons sovint avançades al seu temps (“La valse jaune”), sovint plenes d’un humor ferotge i irresistible (“Arthur”, “La java des bombes atomiques”), barrejat amb una desesperació profunda (“Je

bois”, “Je voudrais pas crever”), sense oblidar una de les peces antimilitaristes per excel·lència del segle XX: “Le déserteur”.

Vian juga amb la llengua, en prosa i en vers. Li plau prendre literalment els sentits figurats i provocar situacions absurdes, no exemptes de lirisme, mitjançant insòlites combinacions de termes lèxics. En aquest sentit, les seves cançons són més “clàssiques” que la seva obra narrativa: té molt clar que una cançó destinada a un públic intel·ligent ha de ser una cançó intel·ligent i ben construïda lingüísticament. En els seus textos crítics, recollits parcialment al volum *En avant la zizique*, defensa el coratge de Brassens a l'hora d'imposar al seu públic, any rere any, cançons cada vegada més “belles i difícils” i, en canvi, lamenta la facilitat, fins i tot la vulgaritat, en què cau un mite com Maurice Chevalier. Les seves meditacions sobre l'ús de la llengua tenen sovint a veure amb les adaptacions de temes americans al francès. No oblidem que ell i Henri Salvador foren els primers a donar a conèixer el rock anglosaxó a França –en unes versions literàries absolutament paròdiques i demencials. Sentim la seva opinió al respecte:

“En el terreny de les Varietats, Amèrica ha estat el bressol d'un cert nombre de compositors estimables l'equivalent dels quals buscaríem vanament aquí. Per considerar l'exemple de l'agradable i enyorat Vincent Scotto, autor de centenars de cançonetes fàcils, no sembla que el puguem posar al mateix nivell que persones com Jerome Kern, Cole Porter o Richard Rodgers, la inventiva melòdica dels quals (alimentada enb les deus del jazz) és sovint més que notable. En fi, Rodgers, Kern, Porter, Ellington, etc, han escrit gran quantitat de cançons ben fetes i originals. Ara bé, el noranta-nou per cent de les vegades, les seves cançons són destrossades en adaptar-les al francès; i en el cas de Rodgers, que va tenir aquest admirable lletrista, Hart, com a col.laborador, és sovint força depriment veure'n el resultat. Ens preguntem de vegades si els autors i lletristes francesos no basteixen d'aquesta manera una mena de barrera de protecció duanera contra la Cançó americana, que disposa d'un gran poder comercial; sabotejar per mitjà d'un text detestable una bonica melodia és potser, fet i fet, un reflex defensiu per part dels autors. (...) A la raça dels autors i dels lletristes, cal afegir la dels adaptadors, que s'haurien de dir una cosa a ells mateixos: l'ofici de traductor s'ha d'aprendre. Oh, d'acord, per a adaptar un rock d'Elvis Presley, més val no molestar-se i confiar la feina a un analfabet, això tindria l'avantatge de respectar l'esperit del model... Però Porter, Hart, Brecht i d'altres mereixen tant de respecte com en mereixerien Trenet o Brassens si fossin adaptats en una llengua estrangera.” (En avant la zizique)

Provocatiu, trencador, desmitificador, insolent, Boris Vian manca es burla de la societat del seu temps tot respectant alhora la intel·ligència de la llengua, la qual cosa no el priva de sotmetre-la a una petita violació higiènica de tant en tant, ni de potenciar aquella “*fiente de l'esprit qui vole*” –Hugo dixit– anomenada *calembour*. Només es pot forçar sense destruir-ho allò que es coneix a fons i que s'estima. Tota deformació assumida com a tal implica el coneixement precís de la forma original. La llengua, per a Boris Vian, és un territori obert que permet una llibertat quasi absoluta (no oblidem les tendències surrealistes i psicoanalítiques de novel·les com *L'herbe rouge*) sempre i quan respectem unes *contraintes* bàsiques. La història de la Cançó francesa contemporània, i

d'una part de la seva literatura (Pérec, Queneau, Prévert, etc), és també la història d'aquest curiós equilibri entre *contraintes* i llibertat, dos elements que no entren gairebé mai en contradicció sinó que es necessiten mútuament.

Yves Duteil (1949) és dóna a conèixer vers la fi de la dècada dels setanta amb cançons francament ben fetes, i farcides de bons sentiments, on el que per a uns és "humanitat i tendresa" per a d'altres és mostra d'un temperament tirant a cursi que busca amagar –a si mateix i als altres- els conflictes del món: "Prendre un enfant", "Le petit pont de bois"... Els darrers anys, però, Duteil ha demostrat que no es dedica solament a mirar-se el melic, i cançons més madures com "Retour d'Asie", "La tibetaine" o "Dreyfus" ho han sabut demostrar.

Yves Duteil utilitza una llengua senzilla, fluïda, a l'abast de tothom (alguns dels seus temes tenen força predicació entre els infants). Escriu i canta en el seu francès transparent i mancat de retoricismes d'una manera natural, com qui respira, sense fer-se preguntes al respecte. L'única cançó centrada en el tema de la llengua la va escriure el 1985 i fou provocada precisament per la distància, per la presa de consciència lingüística derivada de retrobar el francès en un país llunyà com el Quebec, en el transcurs d'una gira. "La langue de chez nous", tema que va esdevenir molt popular, és una mostra del típic comportament del francès mitjà –i de l'espanyol mitjà també- que no es veu nacionalista (perquè, per a ell, les nocions d'estat i de nació coincideixen "naturalment") però que actua com a tal així que en té l'oportunitat. El text de la cançó que segueix, escrit en una llengua minoritària (català, bretó, occità...) hauria estat vist pel mateix francès mitjà que s'hi emociona com una defensa dels particularismes *de campanar*, com un anacronisme només justificable per un sentimentalisme senil. Aquest comportament hexagonal és tan arrelat com paradoxal. Però passem a la cançó:

"És una llengua bella amb mots superbs / que porta la seva història a través dels seus accents, / on se sent la música i l'aroma de les herbes, / el formatge de cabra i el pa de forment. / (...) En aquesta llengua bella que té els colors de la Provença, / on el gust de les coses ja es troba en els mots / és, d'entrada, parlant que la festa comença, / i hom beu les paraules com si fossin aigua. / (...) És una llengua bella a l'altra punta del món, / una bombolla de França al nord d'un continent, / (...) tancada dins dels gels al cim d'un volcà. / Va estendre els seus ponts per damunt de l'Atlàntic. / Va deixar el seu niu per un altre territori, / i com una oreneta en la primavera de les músiques / torna per a cantar-nos les seves penes i esperances. / Per a dir-nos que allà baix, en aquell país de neu, / ha plantat cara als vents que bufen pertot, / per tal d'imposar els seus mots fins i tot a les escoles, / i que hom hi parli encara la llengua de casa nostra. / És una llengua bella per a qui sap defensar-la. / Ofereix els tresors d'infinites riqueses, / els mots que ens mancaven per a poder-nos comprendre / i la força que cal per a viure en harmonia. / I des de l'Illa d'Orleans fins a la Contrescarpe, / tot escoltant com canta la gent d'aquest país, / diríeu que el vent s'ha entortolligat amb una arpa / i que ha compost tota una simfonia."

La identificació de la llengua amb el paisatge i amb la col·lectivitat... Les metàfores que parlen d'amenaçes i de defensa... Una certa crida patriòtica no

tan explícita com a certs himnes, però Déu n'hi do... El Romanticisme conservador del segle XIX i les idees d'Aribau respecte de la llengua no semblen gaire lluny de "La langue de chez nous". I Yves Duteil demostra amb el seu èxit que àmplies capes de la població continuen essent sensibles a aquesta mena d'arguments visceralment que rebutgen així que els veuen exhibits pels "altres". És curiós (ho veurem més endavant) com fins i tot els cantants i autors més propers a l'anarquisme no acaben de desempallegar-se de certs prejudicis lingüístico-estatalistes.

Guy Béart (1930). Béart, darrer supervivent de les mítiques "3B" (les altres dues foren les de Brassens i Brel) descobertes per Jacques Canetti durant els anys cinquanta, és un dels pares fundadors de la Cançó francesa moderna. Encara en actiu, la seva obra està formada per centenars de cançons, algunes de les quals ("L'eau vive", "Il n'y a plus d'après", "Bal chez Temporel", etc) han passat al patrimoni col·lectiu i són cantussejades per molta gent que n'ignora l'autor o que es pensa que es tracta de cançons tradicionals. L'anonimat: glòria suprema per a un cantant de voluntat popular.

Béart, símbol de tradició (va enregistrar diversos àlbums amb temes populars), però també renovador i experimental quan li convé. Atent observador del seu temps, de vegades fins i tot l'ha precedit: per les seves fonts d'inspiració, les seves tries artístiques o la seva relació amb el *show-business* (fou el primer a crear a França una discogràfica d'autoproducció; és a dir, el primer a lluitar contra el monopoli de la gran indústria). Alhora, a la televisió, hi imposà *Bienvenue*, una mena d'*Apostrophes* de la Cançó i de la poesia, amb una fórmula força imitada d'aleshores ençà.

Davant de la llengua, Béart actua d'entrada com un nen meravellat amb una joguina: no pot evitar desmuntar-la per tal de comprovar com està feta per dins:

"Dans regrettable / il y a regret, / il y a table, / il y a blé. / Est-ce le nom / de ceux qui n'ont / rien à se mettre dans le râble / dans regrettable? (...)" ("Dans regrettable")

"Un doigt doucement pointa / sur le bouton du point A. (Aussitôt il est tombé / un objet sur le point B. / Le point B s'est empressé / d'effacer son voisin C. / C sur l'heure a bombardé, / avant de s'éteindre, D. / Presque mort mais dangereux / D s'est retourné sur E. / E du fin fond de son fief / prend le fer et défie F. / F bafoué s'est vengé / en arrangeant le point G. / G a coupé à la hache / tout ce qui dépasse en H (...)" ("Alphabet")

Infant meravellat, però lúcid: sap que sovint els jocs acaben amb plors, i que els mots, lleugers com són a l'hora de llançar-los, poden ser molt feixucs i contundents en atènyer el seu objectiu:

"Són tan lleugers per a qui els llança, / tan feixucs per a qui els rep. / La fletxa ha partit, i ja et sap greu haver-la disparat. / S'ha clavat al fons de mi. (...)/ És amb els mots que hom fa moure les multituds. / Aquest mots repetits que fan esgarriar. / Han esdevingut l'oceà i la marea. / Res no podrà aturar-los ja. / Els mots de la còlera, els mots de la tempesta / no s'envolaran amb el vent. /

Aniran a buscar el cor, el ventre i el cap: / els mots són éssers vius (...) (“Les mots”)

Els mots són éssers vius, però són les persones, en interpretar-los segons els seus esquemes i prejudicis, els qui fan que llur significat no sigui coincident. La “babelització” com a fenomen negatiu no és culpa de la multiplicitat de les llengües sinó del tancament humà a les idees dels altres:

“Ella va dir “potser”, / ell va entendre “demà”. / Entre l’èsser i l’èsser / ja no hi ha camí. (...) / Ell va cridar “Dóna’m”. / L’altre va dir “Massa tard”. / Entre l’home i l’home / ja no hi ha esguards. / La Terra és massa gran / i els homes sords. / I les nostres mans s’ofereixen / sempre obertes i buides. / Van posar pedra sobre pedra / entre la terra i el cel. / Van bastir amb les seves mans / la torre de Babel (...) (“La tour de Babel”)

La paraula, eina indispensable per a la recerca de la veritat, pot esdevenir, doncs, i esdevé, també el vehicle de la mentida. Llegim al llibre autobiogràfic *L’espérance folle*:

“En el nostre univers occidental, el text escrit ha estat suplantat per l’oral, el so i cada cop més per la imatge. El desenvolupament del fonògraf, més tard de la ràdio, els discursos portats per les ones, per les imatges, transmeten mímiques o inflexions diferents a qualsevol frase, i permeten a aquesta frase de ser interpretada de diverses maneres. (...) A més, la televisió ha esdevingut l’escola de la mentida. Quan feia el muntatge dels “Bienvenue”, em divertia veient com podíem muntar un programa de maneres diferents i fer dir qualsevol cosa a qualsevol persona (...)”

Béart tem la paraula i, alhora, la converteix en el centre i la raó de la seva vida. La paraula vehiculada per una llengua que no existeix “en abstracte” sinó que és creada dia a dia pels seus usuaris. Aquest concepte de creació lingüística per l’ús (o pel mal ús) és un dels punts definitoris d’un dels grans humanistes de la Cançó francesa actual, fascinat per la forma –que li permet accedir a un fons no unívoc, a un fons que depèn d’una actitud, d’una ètica en definitiva.

Pierre Perret (1934). Per a molts, el gran Perret és l’*affreux jojo* de la Cançó francesa. Només hi veuen l’autor de cançons destinades a la rialla grassa, sovint destructores de tabús sexuals: “Le zizi”, “Les jolies colonies de vacances”, “Le Tord-boyaux”...

D’altres hi veuen també el militant de la tendresa (“Coeur cabossé”, “La cage aux oiseaux”) que pot escriure també esplèndides cançons sobre el racisme (“Lily”), la desesperació dels adolescents de les ciutats-dormitori dels afores de París (“Y a 50 gosses dans l’escalier”) o la guerra (“La petite Kurde”)

Però Pierre Perret és també un activíssim creador de llenguatge. Coneixedor dels argots més diversos (ha escrit diversos llibres molt seriosos sobre el tema), no solament els utilitza amb mestria sinó que també els reinventa. Fixem-nos en el començament de “Le Tord-boyaux”:

“Il s’agit d’un boui-boui bien crado / où les mecs par-dessus l’calendo / se rincent la cloison au Kroutchev maison, / un Bercy pas piqué des hann’tons. / De temps en temps y a un vieux pue-la-sueur / qui s’offre un vieux jambon au vieux beurre / et puis un’ nana, un’jolie drôlesse (qui lui vante son magasin à fesses ..)”

La fascinació davant les possibilitats fonètiques de la llengua –i, per tant, pels jocs de paraules- és quasi absoluta, només superada pel cas excepcional de Bobby Lapointe, que veurem més endavant. Una cançó bastant recent de Perret, “Bercy Madeleine”, juga magistralment amb els noms de les estacions de metro de París:

“La p’tite MADELEINE que j’ai connue à SAINT-LAZARE / je l’ai CHOISY pour son superbe COVISART. / Elle avait le SAINT-PLACIDE et un sacré BUZENVAL. / Elle était tout un ARSÉNAL (...) / Elle me MONGE les boulets, elle me POMPE le BOUCICAUT / et bien sûr quelques mois plus tard / elle me TÉLÉGRAPHE un jour la BONNE NOUVELLE: / elle avait oublié de prend’ sa BASTILLE. / Elle attendait ses RANELAGH, elle a eu la BUTTE-CHAUMONT / et c’est le p’tit EDGAR-QUINET.”

Com sol passar, els més juganers en matèria de llengua són també els qui més se’n preocupen. Perret, educat en la Cançó per Brassens i en la poesia pura i dura per Léautaud, és un apassionat del tema. L’any 1992, després dels moguts debats sobre la reforma ortogràfica del francès, va escriure una cançó on donava la seva opinió. Una opinió favorable, a diferència del seu amic François Cavanna (escriptor i fundador de les revistes satíriques *Hara-Kiri* i *Charle-Hebdo*), el qual opinava que la reforma només serviria perquè poguessin “aprovar el batxillerat aquells que mai no faran un esforç per a llegir ni escriure correctament.” “La reforme de l’ortographe” és l’única cançó de Pierre Perret centrada explícitament en la temàtica lingüística:

*“Cada cent anys els neògrafs / reformen l’ortografia / tot rosegant els tentacles / dels guardians de les nostres comes. / Llavors veiem la gent de lletres / protestar a la finestra: / “Les meves consonants, en nom del cell!” / “No toqueu les meves vocals!” / La reforma de l’ortografia / m’hauria tanmateix estalviat bufetades / quan queia en la trampa / de **charrette** i **chariot**. / De fet, el **roy** fou abans el **roué**. / El **François** esdevingué el **Français** / i Molière també escrivia **mercy** amb Y. / L’autèntic sacrilegi / seria seguir aquesta colla / de vells alambicats / amants de les complicacions. (...)*

Cal dir que, tot i que occità de naixement, Perret –com una gran majoria de població *desnacionalitzada* secularment- assumeix amb naturalitat com a llengua pròpia la que, per a ell, és llengua de cultura, i ni tan sols es planteja la viabilitat de la llengua provençal, reduïda a un *patois*, a una anècdota tendra referida al color local:

“Jo sóc de Castelsarrasin / i me’n recordo, del patuès. / Els pagesos deien cada dijous: / -Bôou al mercat a Sarrazi. / I a l’estiu, quan el sol pica, / m’anava a banyar al riu Garona. / La meva àvia deia: - Mon Diou, pitchou, / te vas negar, fas attentiou! (...)” (“Je suis de Castelsarrasin”).

Val a dir que França , en la seva obsessió per identificar Nació i Estat, va fer les coses ben fetes: la repressió lingüística va acabar sortint dels mateixos parlants no francòfons, acomplexats per la manca d'entitat cultural –i l'absència de referents històrics legitimats pel poder- del seu llenguatge, al qual la categoria de llengua li era sistemàticament negada.

Gilles Vigneault (1928). Gilles Vigneault és, juntament amb el desaparegut Félix Leclerc i amb Robert Charlebois, Pauline Julien i Richard Desjardins, una de les veus francòfones més representatives del Quebec.

A diferència de la metròpoli francesa, on l'anglès amenaça el francès a través dels costums, dels tics lingüístics i del lèxic de moda, l'amenaça sentida pels quebequesos és molt més física i immediata, i la llengua és per a ells un factor reivindicatiu de primer ordre.

Per a Vigneault, la llengua va unida indissolublement al paisatge i a la gent del seu país. És no solament un senyal d'identitat sinó també una condició indispensable per a la sinceritat: el cor només sap parlar amb franquesa en la pròpia llengua (la "Pàtria" d'Aribau no queda pas tan lluny):

"La gent del meu país / és gent de paraules, / i gent de xerrameca / que parla per a entendre's / i parla per parlar. (...) / Llenguatge del meu pare / i pautès del XVII, / em feu viatjar, / em feu mal i malenconia. / Em feu plaer / i saviesa i follia. / No hi ha racó de la Terra / on no us pugui sentir. / No hi ha racó de la meva vida / que estigui resguardat dels vostres sons. / No hi ha cançó meva / que no estigui feta / amb els vostres mots, les vostres passes, / amb la vostra música (...)" ("Les gens de mon pays")

La reivindicació lingüística pot realitzar-se en un pla líric, fins i tot èpic. El conflicte lingüístic, però, no pot ser resolt per Vigneault mitjançant un atac a la llengua anglesa, sinó plantejant burlescament l'absurditat de l'anomenat bilingüisme social, sempre resolt –en termes de diglòssia- a favor del més fort. Així, el tema "I went to the market" –un cas insòlit de cançó teòricament bilingüe- utilitza la ironia amb una clara voluntat d'afirmació nacional:

*"I went to the market / amb el meu cistellet sota el braç. / The first girl I met / va ser la filla d'un advocat. / **I love you, no m'entens gaire. / I love you, no m'entens gens** / She said: -What have you got / en aquest cistellet? / -I've got some eggs. / No en voldries comprar? / - I'll take two dozens, / després el meu criat et pagarà. / I gave her two dozens / però el criat no pagava pas. / Such is the business / amb la filla d'un advocat / but she hatched my eggs / i els va fer covar (...) / I must speak English / a partir d'ara. / Un ànec, fins i tot a la taronja, / és un àpat ben magre. / Never seen the girl again. / Em penso que no m'hi casaré pas."*

Com a tants altres llocs on es produeix un conflicte lingüístic, al Quebec la lluita per la llengua pròpia és també una lluita per les estructures de poder, tant polític com econòmic. I, malgrat l'ús de l'humor i dels referents propis de la cançó tradicional, un tema com el que acabem –fragmentàriament- de veure no fa sinó afermar aquest principi.

Charles Trenet (1913/2001). Trenet va ensenyar el *swing* a la Cançó francesa. Tot maridant-la amb el jazz, la va dur per les vies de la modernitat sense fer-li oblidar els orígens. Genialment *naïf* (no oblidem l'enorme admiració que desvetllava en Cocteau), més d'un se sorprenia quan Brassens (en principi, molt més intel.lectualitzat) afirmava que Trenet era el seu mestre, i demostrava conèixer de memòria totes les cançons de l'autor de "La mer" –prop d'un miler!

Després d'uns anys formant duo amb Johnny Hess, Charles Trenet va conèixer l'èxit en solitari a partir de 1937, amb cançons com "Je chante", "Pigeon vole", "Y a d'la joie" (integrada al repertori de Maurice Chevalier) i moltes altres, totes bastides amb un llenguatge fresc i amb una punta de surrealisme, hàbilment musicades i cantades amb un entusiasme encomanadís (Trenet era anomenat "le fou chantant" al començament de la seva carrera). És veritat que, llegits sense música, els textos de Trenet són sovint decebedors (cosa que no passa mai amb els de Brassens o Ferré, però sí, per exemple, amb els de Brel), però formen amb la música i la interpretació una unitat tan enlluernadora que en fa oblidar tots els defectes: l'any 1991 (en sóc testimoni), l'actuació d'un Trenet quasi octogenari al barceloní Teatre Tívoli va meravellar tots els espectadors que omplien de gom a gom la sala –al meu costat, a Hermann Bonnín i a Josep M. Flotats els queia literalment la bava.

Ideològicament, Trenet potser ja no mereix tants elogis (no és el moment, però, d'analitzar amb profunditat la seva obra) i el seu punt de vista sobre la llengua és sovint francament *franchouillard*. França és concebuda a les seves cançons com una entitat gairebé metafísica, eterna i intocable. I la llengua l'acompanya com la cua acompanya un gos: "*Douce France, doux pays de mon enfance*", etc. I és per la llengua que el país perdura, i també l'obra dels seus poetes, fosa en l'anonimat molt després de llur desaparició física:

"Molt de temps, molt de temps, molt de temps / després que els poetes han desaparegut / llurs cançons corren encara pels carrers. / La gent les canta un xic distreta / tot ignorant el nom de l'autor (...)" ("L'âme des poètes")

Tot i que de vegades (a causa dels seus orígens familiars, a cavall de Perpinyà i de Narbona) es permet una picada d'ullet d'allò més folklòrica al català ("La jolie sardane", un "Volem pa amb oli" transcrit "Boulem pamboli" (sic)) o, amb un paternalisme irritantment colonialista, a les variants franceses de l'Île Maurice o de la Martinica ("Gala poté", "Biguine à Bango"), Trenet té perfectament assumit quin és el seu model de llengua de cultura, i actua en conseqüència –per cert, no li va faltar gaire per entrar a formar part de l'Acadèmia Francesa.

El gran mèrit de Charles Trenet fou, però, tot partint de dues tradicions oposades (Aristide Bruant i la Cançó realista d'una banda, la música de ball americana de l'altra), recrear i modernitzar un gènere en el qual la llengua francesa s'incorporés amb naturalitat: la llengua de Trenet és tan viva que –almenys en la seva millor època, de 1937 a finals dels anys 50- els seus mots semblen creats arran de llavi en el mateix moment del cant. I aquests mots saben produir esplèndides realitats alternatives, com aquell "jardin

extraordinaire” que “es troba, com podeu veure, al cor de la meva cançó”. La llengua com a creadora d'espais concrets en els quals es possible de creure durant uns quants minuts: aquesta és l'aportació essencial de Trenet a la màgia de la Cançó –la combinació de mots de cada dia amb resultats que cap altre autor seria capaç d'assolir tot i que partís del mateix material bàsic. I aquesta activitat, Trenet la va dur a terme durant més de seixanta anys de vida professional. Com aquell qui no vol:

“Cal conservar la poesia, / saber agafar-la de la mà. / Cal conservar la fantasia / quan creua els nostres camins (...)” (“Il faut garder la poésie”)

Georges Moustaki (1934) Nascut a Alexandria, d'ascendència grega, transplantat a França i viatger incansable arreu del món, Joseph Mustacchi (aquest és el seu nom veritable), malgrat algunes incursions puntuals en altres llengües, ha escrit i enregistrat el gruix de la seva obra en francès.

Evidentment, la consideració del francès com a llengua pròpia de cara a l'expressió artística es deu, en el seu cas, a un procés de formació cultural: així com la Cançó grega, durant la seva joventut, és bàsicament un patrimoni col·lectiu d'expressió folklòrica, i caldrà esperar un Mikis Theodorakis primer i un Dionissos Savopoulos més tard per a bastir autèntiques obres personals a partir de referents tradicionals, la Cançó francesa amb què ell es relaciona a partir de la seva intensa i complicada relació amb Édith Piaf (fou el seu guitarrista i amant, i autor o co-autor de cançons com “Milord” i “L'étranger”) és símbol d'expressió subjectiva i personal. Moustaki troba a més en el francès una ductilitat i un ampli espectre de registres –del més literari al més col·loquial– que no pot trobar en el grec modern, llengua que de fet tampoc no domina amb fluïdesa:

“d'ença que ja no parlo sinó francès” (“Grand-père”)

Sovint, Moustaki retroba les arrels en un exercici de nostàlgia:

“Us canto la meva nostàlgia. / No rieu si em poso vermell. / Els meus records no han envellit, / encara tinc el mal del país. / Tanmateix, ja fa un quart de segle / que visc lluny d'on vaig néixer, / vint-i-cinc hiverns que faig bellugar / en la meva memòria emocionada / el perfum, les olors, els crits / de la vila d'Alexandria, / el sol que cremava els carrers / on va desaparèixer la meva infància (...)” (“Alexandrie”)

Moustaki té sovint la sensació de ser un estranger allà on viu:

“Amb la meva pinta de metec, / de jueu errant, de pastor grec, / i els meus cabells als quatre vents (...)” (“Le métèque”)

“És clar, visc a Paris, / en algun lloc de l'Île Saint-Louis, / però encara tinc una maleta (...)” (“J'improvise”)

I sol definir-se sovint com un viatger etern. Com un fill d'Enlloc i alhora d'Arreu:

“Jo sóc l’ambaixador del temps i de l’espai, / el meu país és com si diguéssim tota la galàxia. / No sóc d’un altre lloc, no sóc d’aquí, / sóc contemporani de cada instant que passa. / Vinc de l’infinit i de l’intemporal. / Freqüento els baixos fons i les corts. / Els meus documents són cartes d’amor / escrites en totes les llengües de la torre de Babel (...)” (“L’ambassadeur”)

“Totes les llengües de la torre de Babel”, sí. Però n’hi ha una en especial que li permet d’interpretar la diversitat del món, de mantenir l’indispensable punt de referència. I les escapades lingüístiques de Moustaki (“Humbly he came”, “Ymaste dio”, “Ave Maria no morro”...) són anècdotes comparades amb el gruix de la seva obra. Un cop més, l’internacionalisme més militant només sap existir coherentment des de l’assumpció d’unes arrels culturals concretes.

Jean Ferrat (1930) Lluitador contra el sistema “des de l’interior del ventre de la fera” de 1961 ençà, Jean Ferrat va aconseguir el 1995 el que semblava impossible: ser líder de vendes i disc de platí a França (en el nostre univers de Top 50, de banalització del fet artístic, d’anglosaxonització del món de l’espectacle) gràcies al segon volum –publicat vint anys després del primer– dedicat a les seves esplèndides musicacions de poemes de Louis Aragon.

Ferrat sempre ha lluitat a la contra. I ha estat molest per a molts. Censurat sovint pels mitjans de comunicació, però mantingut per un públic nombrós i fidel, ha unit en la seva obra una veu excepcional (alguns al començament veien en ell un *chanteur de charme* en potència) i un compromís cívic i polític constant, intel·ligent i sempre crític, fins i tot amb les seves pròpies idees: “Potemkine”, “Nuit et brouillard”, “Le sabre et le goupillon”, “Camarade”, “La commune”, “Le bilan”...

L’única vegada que Ferrat utilitza una cançó per tal de meditar sobre l’ús de la seva llengua (“Pour être encore en haut de l’affiche”, 1980) és, un cop més, per oposició a la invasió aparentment inaturable de l’anglès en el camp de l’espectacle:

*“La llengua francesa és cosa del passat, / sembla que el progrés no es pot aturar, / que actualment si vols ser una figura / més val que cantis en anglès. / I jo, i jo, pobre de mi, / que estic callat fa tant de temps, / caldrà que vagi amb molt de compte, / que em reconverteixi abans no sigui massa tard. / He agafat el mètode Assimil / (My taylor in the pocket) / per tenir el mateix aspecte que els cretins / que fan veure que arriben de Massachussets. / **Per ser a dalt de tot del cartell, / em caldria murmurar en anglès. / Si vull connectar amb la meva època / haig de bramar en americà.** / Si no podem fer altra cosa / per escapar a la misèria, / si és l’únic mitjà / d’interessar els media... / Si el francès o el bretó, / si l’occità o l’alvernès / no se’ls estima el show-business, / potser hi ha, fet i fet, un avantatge / en aquesta inaturable evolució. / Podrem cantar sense censura / quan la gent ja no entengui res (...)”*

És interessant de fer notar que en aquesta cançó, i per una vegada, llengües minoritàries com el bretó o l’occità no són esmentades a nivell de patuès sinó posades en pla d’igualtat amb el francès. Convenciment íntim o estratègia de front comú davant del més fort, de cara a salvar el que realment interessa, és a

dir la llengua francesa? Caldria plantejar aquesta pregunta a Jean Ferrat, o potser al seu subconscient.

Léo Ferré (1916/1993) Cal dir-ho d'entrada: Léo Ferré és, juntament amb Georges Brassens, un dels més grans autors de cançons en llengua francesa de tots els temps. I un dels més prolífics i variats. Nascut a Mònaco, va pujar als escenaris i enregistrar discos fins ben bé al final de la seva vida. Les seves cançons es compten per centenars, des de les d'aire popular, pròpies dels anys cinquanta i dels primers seixanta ("Paris-Canaille", "Java partout", "Jolie môme", "Le piano du pauvre", "Paname"...), fins als llargs textos-riu amb acompanyament sovint simfònic que escrivia a partir dels setanta ("Le chien", "Il n'y a plus rien", "La mort des loups",,,), sense oblidar el seu important treball sobre uns poetes molt concrets (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Aragon i Jean-Roger Caussimon), i obres tan inclassificables com *La chanson du mal aimé* (sobre el text d'Apollinaire) o *L'Opéra du pauvre*.

L'obra de Ferré, el seu pensament i la seva manera de manifestar-lo, donaria matèria per a omplir diversos llibres, i aquí només ens hem de dedicar a les idees lingüístiques que hi podem rastrejar. Doncs bé, d'entrada la paradoxa s'imposa. Ferré escriu en francès, en un francès realment extraordinari, però s'atorga el dret d'injectar expressions estrangeres en la seva escriptura quan ho troba convenient, d'ençà del "*Paciencia!*" amb què tancava "Flamenco de Paris", una de les seves cançons més antigues. En aquest sentit, sembla tenir predilecció per l'anglès. Alguns títols (no pas les cançons) són en aquesta llengua: "Words, words, words", "Love", "Thank you Satan", "Night and day", "Mister the Wind"... En aixó Ferré recorda una mica el Verlaine dels *Poèmes saturniens* ("Nevermore") i el Rimbaud de les *Illuminations* ("Fairy", "Bottom", "Being beautiful"). Però on realment innova Ferré és en la introducció de mots anglesos en la pròpia estructura de l'oració francesa: "Yes, I amb un immense provocateur", "I have un rendez-vous avec the wind"... Es tracta també de trencar la sintaxi tot puntuant-la (com al llarguíssim monòleg *Et basta!*) amb exclamacions "estrangeres": "Understand?", "You see?"

Sovint, l'efecte el produeix una mena de redundància poliglota. Així, la repetició de l'article a "La the nana". O la mena de traducció simultània que trobem al començament d' "Ecoute-moi": "Ecoute-moi, listen to me, ascolta me, Lazare!" o a "Mus es sein es mus sein": "Dans la rue la musique! Music in the street! La musica nelle strade!"

Però Ferré veu també els perills d'aquesta tècnica, i és conscient de la penetració de l'anglès dins de l'estructura mateixa de la llengua francesa. Ja el 1960, quan encara ningú no parlava del *franglais*, va escriure una cançó tan insòlita com "La langue française":

"És una barmaid / que és la meva darling. / Però in the bed / és el meu travelling. / El meu best-seller / i el meu planning. / És el meu starter / after shaving. / Sóc el seu parking, / el seu one man show. / el seu fuel, el seu king, / el seu slip calent. / Només un petit flash / a les five o'clock. / Sempre pago cash / en l'scoop del bon Déu. / **I parlo francès, / és un plaer.** / (...) Quan estic out, / ella em "sex-appeala", / en el black out / smasho amb facilitat. / En el seu

standing, / in extremis, / faig pressing / en el self service / (...) and jo speak French, / és un pleasure!

Fora d'això, el que sorprèn en la llengua de Léo Ferré és el seu classicisme i la seva modernitat, tot alhora. De l'alexandrí al vers lliure, dels referents medievals a l'argot més estripat, tots els registres lingüístics, totes les formes són presents en l'obra del cantant. Sovint, el joc de paraules no sembla existir sinó per al plaer intel·lectual de fer "sonar" la frase: "*Dans les salons lustrés aux lustres vénérés. / Dans les temps reculés aux reculs empaffés. / Dans les palais conquis aux conquêtes calines (...)*" ("Mus es sein es mus sein"). Però de vegades la desestructuralització de la frase serveix objectius més polèmics. Per exemple, a "Le marché du poète", la música dodecafònica (que no és sant de la seva devoció) és ridiculitzada amb una habilitat digna de Prévert o de Queneau: "*Dudodé / du doca / du caca / du dodéca.*" O, a la mateixa cançó: "*l'aca-cadémie*".

Ferré no s'atabala si cal produir neologismes, sobretot nous verbs: les noies que ballen tangos es fan *cumparsitar*, el gos es *descollaritza*, el poeta convida la seva companya a *einsteinitzar-se*...

Ferré creu prou en la força de la llengua francesa com per permetre's alguns exercicis d'*embastardiment* i altres menes de jocs. Però sap que aquests jocs només es poden fer des del domini de la forma i del fons, del geni de la llengua. Dit d'una altra manera: Picasso va arribar al cubisme després de passar per la pintura figurativa, per l'estudi de les proporcions, etc. Ferré detesta els qui proclamen la llibertat formal des de la incapacitat i no des d'un estadi de superació de tècniques prèviament dominades i assumides.

Llegim, per acabar, alguns fragments força il·lustratius del pròleg del seu llibre dels anys cinquanta *Poète, vos papiers!*, text parcialment enregistrat en disc amb el títol "Préface" l'any 1973:

"(...) No és pas el mot allò que fa la poesia, sinó que és la poesia la que il·lustra la paraula.

Els escriptors que necessiten comptar amb els dits per saber si els seus versos tenen les síl·labes correctes no són poetes, son dactilògrafs! (...)

Tota poesia destinada només a la lectura no està acabada. No adquireix el seu sexe sinó amb la corda vocal, així com el violí només pren el seu amb l'arquet que el toca. (...)

El vers ha de fer l'amor dins del cap de les multituds.

A l'escola de la poesia no s'hi va a aprendre, sinó a lluitar!!

La llengua és un arma. Però cal tenir-la ben greixada: en cas contrari, serà incapaç de disparar quan més ho necessitem.

Jacques Brel (1929/1978) El conflicte lingüístic del gran autor i cantant belga fou bàsicament el següent: Brel era flamenc, però pertanyia a una família francòfila, i va escriure la totalitat de la seva obra en francès (tot i que va reenregistrar en neerlandès quatre de les seves cançons). La relació de Brel amb la llengua flamenca no pot desvincular-se de la visió política i religiosa que ell tenia de la seva societat d'origen. L'escriptor de Brussel·les Johan Anthierens parlava fa un temps amb el periodista Marc Robine (de la revista

Chorus) d'aquesta qüestió, a partir d'una de les cançons del darrer disc que Brel publicà, el 1977, pocs mesos abans de morir: "Les flamingants", un duríssim pamflet on diu dels flamencs coses com "nazis durant la guerra, catòlics entre elles", frase que fou considerada un veritable insult, fins al punt que el disc va estar a punt de ser prohibit a Bèlgica:

*"És evident que el gran catolicisme i la forta tendència reaccionària dels flamencs van suscitar un considerable corrent de simpatia envers l'ocupant alemany. Els flamencs, a més, se senten més germànics que no pas llatins. Encara avui trobem a Anvers almenys un café el juke-box del qual només conté marxes nazis (...). Aquí distingim entre un bon flamenc i un de dolent. Ens basem per a això en el grau de nacionalisme i en les posicions polítiques. Un "bon flamenc" no pot ser d'esquerres. I queda sobreentès que un "bon flamenc" és catòlic. Però tots els "flamingants" no són forçosament fascistes; són abans que res flamencs en desacord amb la idea segons la qual els llatins han de dominar. De manera oposada, aquell qui es troba massa proper als francòfons és anomenat "fransquillon". Aquest era el cas de la família Brel (...)
Brel se sentia profundament flamenc, però no per això parlava correctament la llengua. Li feia por, tot i que l'entenia molt bé. Fins i tot va cantar-hi una mica, tot vanant-se llavors de parlar el neerlandès dels holandesos, és a dir una llengua més cultural. La pronunciava, certament, amb tota la seva emoció, però no deixava de ser un francòfon que intentava cantar en neerlandès, sense accent (...)"*

Una història d'esquizofrènia lingüística, doncs, que es resol a favor del francès per tradició familiar –tot i que Brel fugí de la burgesia que encarna la seva família per anar a cantar a París-, per la tradició i la força de la Cançó francòfona, i per les esmentades connotacions polítiques, socials i religioses del fet flamenc. Brel, republicà i ateu (després d'uns orígens místics que feren que Brassens el bategés irònicament "mossèn Brel"), cau, però, en el parany d'identificar els seus enemics amb la llengua dels seus enemics, i això el durà a escriure i a cantar, a "Les Flamingants", alguns dels poquíssims versos realment injustificables de tota la seva carrera:

"(...) I us prohibeixo esperar que mai / a Londres sota la pluja us puguin prendre per anglesos. / I us prohibeixo que a Nova York o a Milà / eructeu, senyors meus, si no és en flamenc. / No semblareu estúpids, gens estúpids, de debò. / I jo em prohibeixo dir-me que se me'n fot. / I us prohibeixo que obligueu els nostres infants, / que no us han fet res, a lladrar flamenc. / I si els meus germans callen, doncs pitjor per a elles (sic)! / Jo canto, persisteixo i signo. Em dic Jacques Brel. "

Després de llegir aquest fragment, no em sembla agosarat pensar que, per sota de les tensions abans esmentades, hi batega la vella idea (que els catalans coneixem massa bé) de la superioritat de determinades llengües, i de la incapacitat d'unes altres per a sortir dignament del seu reducte. És una llàstima que una persona tan lúcida en altres camps com fou Jacques Brel caigués en un parany tan groller. Però cal dir que els parlants de llengües majoritàries tendeixen a ser educats des de la infantesa en el rebuig i el

menyspreu de les minories lingüístiques, sobretot si entren en conflicte amb l'hegemonia a la qual creuen tenir dret.

Boby Lapointe (1922/1972) Molt més que per a Pierre Perret o per a Guy Béart, la llengua francesa fou per a Boby Lapointe (un occità de Pézénas, la vila de Molière) una font inesgotable de jocs i de diversió. Més encara: una finalitat en ella mateixa, més que no pas un mitjà d'expressió. La seva obra, breu com la seva vida, fou força incompresa. El públic majoritari o bé l'ignorava o bé el considerava una mena de pallaso extravagant. Malgrat tot, François Truffaut es va deixar seduir prou per Lapointe com per a donar-li un paper a *Tirez sur le pianiste*, film protagonitzat per Charles Aznavour on Boby canta "Avanie et framboise" i "Marcelle". Fou després de la seva mort, com sol passar, que Boby Lapointe ha esdevingut un autor de culte i que les seves cançons i monòlegs –i el seu sistema matemàtic bi-binari- han estat estudiats fins i tot com a base de tesis doctorals ben serioses.

Paraules de Boby: *"Tinc una inclinació natural pels mots i pel seu costat divertit. He adquirit una certa tècnica, i no puc evitar servir les bromes lingüístiques amb totes les salses."*

Aquest principi l'aplica constantment a les seves cançons, en forma de *calembours* o d'allò que anomena "l'à peu près" o "lape pré" i que explica de manera quasi surrealista en aquestes línies farcides de jocs de paraules intraduïbles:

"Lape indiquant que c'est par le truchement de la langue qu'on obtient des images qui évoquent la fertilité des **prés**. D'où l'expression **lape pré**. (...) Exemple: un coiffeur vous coupe les cheveux, vous lui dites "laissez-me'n". Ce n'est pas un lape-pré, c'est une boutade. Le coiffeur vous répond: "Six cheveux". Là c'est nettement un lape-pré qui fait rire. Mais s'il ne vous répond pas, non seulement ce n'est pas lape-pré mais ce n'est certainement pas un coiffeur. Car un coiffeur doit parler, sinon "il ne serait pas coiffair d'autres". Ça aussi c'est un lapé-pré (tiré par les cheveux). Les lape-pré ne concernent pas tous le système pileux. Par exemple, une comtesse délaissée par son mari peut dire à son amant qui la console: "Je suis une léchée pour compte", ce sera un lapré-pré même si elle est chauve et lisse. Si elle hésite un moment avant d'ajouter "Na!, c'est un "na" peu prêt. Si son amant est un richissime petit vieux bien propre, c'est un "nabah propret"... Je pense que vous avez compris. Comme moi non plus, pour cette fois il n'y aura pas d'exercice."

Cito de "Le poisson Fa", on juga amb expressions homòfones de les notes musicals (DO:d'eau, RE:raie, SOL: sole, LA:là, SI:scie)::

"Il était une fois / un poisson Fa. / Il aurait pu être poisson-scie / ou raie / ou sole / ou tout simplement poisson d'eau, / ou même un poisson un peu là. / Non, non, il était poisson Fa. / Un poisson Fa, / voilà (...)

De "Méli-mélocie" (cançó, cert cert, plagiada per La Trinca amb el títol "La Lilí i l'Alí-Babà" el 1973), escrita seguint el sistema combinatori bi-binari:

*“Oui, mon doux minet, la mini. / Oui, la mini est la manie, / est la manie de
Mélaine. / Mélanie, l'amie d'Amélie... / Amélie, dont les doux nénés, / doux
nénés de nounou moulés / dans de molles laines lamées / et mêlées de lin
milainais... / Amélie, dont les nénés doux / ont donné à l'ami Milou / (Milou, le
dadais de limoux) / l'idée d'amener des minous... / Des minous menus de Lima
/ miaulant dans les dais de damas / et dont les mines de lama / donnaient mille
idées à Léda (...)”*

I de l'incréible joc de quasi homòfons “Le tube de toilette”:

*“J'apprécie quand de toi l'aide (-GANT DE TOILETTE)
me soutient, cela va beau- (CE LAVABO)
coup plus vite, c'est bien la vé- (C'EST BIEN LAVÉ)
rité, ça nous le savons (A NOUS L'SAVON... DE TOILETTE!)
Sur ce piano les touches t'y aident (LES DOUCHES TIÈDES)
Ton air est bon mais mon chant point (METS MON SHAMPOOING)
Il s'ra peut-être pas sal'demain (SALLE DE BAINS)
Il m'aura en tout cas miné (OU CAMINET... DE TOILETTE!)
Cette salade, on verra dans (UN VERRE À DENTS)
un instant si c'est le bide et (C'EST LE BIDET)
est-ce à répéter ou à taire (T'ES AU WATER)
J'aimerais mieux que d'aut' la vendent (EAU DE LAVANDE, EAU DE
TOILETTE) (...)”*

El cas de Bobby Lapointe és l'únic en la Cançó contemporània en què la fonètica d'una llengua és pràcticament l'únic ingredient de la creació poètica (una creació, val a dir-ho, plena de troballes sorprenents i sovint hilarants). No és estrany que els membres de l'OULIPO, començant per Pérec, sentissin una feblesa considerable per les petites perles de Lapointe, i que una obra abans ignorada o menystinguda hagi anat esdevenint un punt de referència important, alhora que és descoberta per un públic cada vegada més ampli i divers, i més jove (la integral en CD de l'obra de Bobby Lapointe és un èxit de vendes impensable en vida del seu autor).

Georges Brassens (1921/1981). Georges Brassens no va parlar mai de qüestions purament lingüístiques en les seves cançons, però tota la seva obra és un monument a l'equilibri entre l'ús oral i el literari de la llengua francesa. Un cop més, un occità (de Seta, aquest cop) s'identifica amb el francès a partir de referents culturals escrits: Brassens té un peu situat constantment en la literatura francesa medieval (“*perdoneu-me, príncep, si sóc / refotudament medieval*” –“Le moyenâgeux”) i un altre en el món de la llengua popular, sense arribar tanmateix a la reivindicació de l'argot com sí és el cas de Pierre Perret. Efectivament, no solament l'argot sinó també les expressions “de moda” (i els referents moderns: a l'obra de Brassens no hi ha telèfons i l'únic tocadiscos és un fonògraf) són absents de les seves cançons, tanmateix atemporals i d'una vigència absoluta. I els anglicismes tampoc no hi treuen el nas. Amb una única excepció, i pronunciat a la francesa per motius de rima:

*“Moi, qu’un chat perdu fait pleurer, / pensez si j’eus le coeur serré / devant l’embarras du fantôme. / Venez, dis-je en prenant sa main, / que je vous montre le chemin, / que je vous reconduise **at home** (...)”* (“Le fantôme”).

Georges Brassens afirmava que la realitat no li agradava, i que per això se n’havia inventat una de paral·lela “on s’agiten els personatges que invento”, una realitat que tan aviat s’acosta al refinat món dels blasons medievals (“Le blason”) com al d’un populisme més proper al de Gavroche (pillet de *Les Misérables*) que al dels autors de *tags* dels barris perifèrics (“Hécatombe”, “Le bistro”), i on els nivells de llenguatge es barregen de vegades de manera sorprenent però sempre harmònica. Per exemple, a “Le gorille” l’expressió gairebé flaubertiana “Le quadrumane accélère son dandinement” es troba a pocs versos de distància de la vivíssima i crua “la féminine engeance (...) fit feu des deux fuseaux.”

La llengua, per a Brassens, és la seva particular *recherche du temps perdu*, un temps perdut que aniria de l’època de François Villon (“*Que els meus darrers mots siguin / alguns versos de Mestre François*” –“Le moyenâgeux”-) al París nostàlgic de les pel·lícules de René Clair i de les fotos de Doisneau. De fet, el refús del món actual (i, per tant, d’un llenguatge actual que considera degradat i fade) és explícit en una cançó pòstuma, “Le passéiste”, que va enregistrar el seu amic Jean Bertola:

“Què hi farem si semblo infantil, / però, per la meva fe / que la meva frase preferida és / “Temps era temps” (...) / Així que perdo la paciència / amb el temps que corre / crido els records / al meu auxili. / No us estranyeu, estimada, / si trobeu / els versos dels temps passats / al meu capçal. (...)”

I el fet és que l’obra més furiosament antimoderna (pel que fa als referents superficials i a l’ús de la llengua) de la Cançó francesa ha resultat ser la més atemporal, la més versionada encara avui, la que millor ha resistit, i resisteix, els embats del temps.

II

...A LA CANÇÓ

Quan, a finals de la dècada dels cinquanta, persones com Miquel Porter Moix o Lluís Serrahima decideixen crear una Cançó catalana moderna, ho fan considerant la llengua (una llengua foragitada de la vida pública, de les escoles i dels mitjans de comunicació, i en avançat procés de degradació) com a element bàsic, com a columna vertebral d'un projecte d'abast nacional. Per tant, la llengua catalana és ja l'essència de la Cançó que vehicula, una llengua que, aplicada a la Cançó, no ha de ser elitista, però sí correcta, exempta dels elements del *català que ara es parla* –que retrobarem, posteriorment en l'obra de La Trinca i, encara més exageradament, en els primers àlbums d'Albert Pla.

Curiosament, la llengua com a tema és pràcticament absent de la Cançó catalana. I el que en uns primers anys podria quedar justificat per l'espasa de Dàmocles de la censura, més endavant tindrà unes motivacions que caldria buscar més aviat per la banda dels prejudicis, del desig de no semblar “poc modern”, sovint de l'autoodi més evident. Anem a passar una breu revista als rastres explícits que la llengua ha deixat en l'obra de diversos autors i intèrprets que han escrit i cantat bàsicament en català (amb alguna excepció, com Serrat o el cas Jaume Sisa/Ricardo Solfa), tot seguint un cert ordre cronològic:

Els primers “Jutges”. En les cançons de Josep M. Espinàs, Delfí Abella, Miquel Porter Moix, Enric Barbat, etc, pràcticament no es parla de la llengua. L'excepció és la composició del psiquiatre Delfí Abella “Barbaritats d'avui”, recull de barbarismes que produeixen un efecte còmic per acumulació però que eren força freqüents en l'època que la cançó va ser publicada (1965):

“Avui quan et conviden / no tiren de vajilla. / tassa de caldu i menus, bucadillus, pastels, / botellins, sacatapus, jamón i mantequilla, / dos bandejes de dulses... sopars de pacotilla! / Falten hasta els mantels. / (...) Avui, la venta a plasus tapa més d'un tapuju; / però oju! Ten cuidadu, no siguis abusón... / Antes, la lavadora; después, cosas de lujú; / molts resibus al cobru i tens selus del cartuju / que viu fora del món (...)”

Això sí, en els temes de Delfí Abella, Miquel Porter, Josep M. Espinàs, Remei Margarit o en els del més jove Enric Barbat hi ha un desig de perfecció formal (versificació correcta, ús de la rima consonant, correcció lèxica i sintàctica) que, al meu entendre, procedeix directament de la influència de la Cançó francesa més valorada per aquests autors (Brassens, Brel, Ferré, etc)

Francesc Pi de la Serra: En l'obra d'un dels “jutges” més joves (nascut el 1942, s'incorpora al col·lectiu el 1962, amb tot just vint anys) sí que hi trobem algunes referències específicament lingüístiques. A l'LP col·lectiu *Audiència pública* (1966), la cançó “Minyó que no et vols casar” (text escrit inconfessadament per la seva tieta Paulina Pi de la Serra) inclou una sàtira no excessivament virulenta sobre la castellanització de la burgesia catalana: la mare del narrador vol una jove “ *fina i bonica / i que enraoni castellà*”. Però: “*la*

noia que em fa denteta (...) / en matèria de parlar / dubto molt que mestre Fabra / si del Cel se l'escoltava / trobés mots per esmenar."

L'any 1969 apareix un disc senzill amb "Sóc el millor", cançó volgudament desafinada on Pi de la Serra satiritza la incompetència artística d'alguns cantants que s'han apuntat al carro de la "Nova Cançó" sense cap mena de preparació ni literària ni musical ni interpretativa, alhora que clava una esgarrapada al bilingüisme amb què artistes com Joan Manuel Serrat (amb qui llavors Pi de la Serra no mantenia bones relacions) havien trencat el pacte implícit de monolingüisme que caracteritzava els primers anys de la Cançó com a moviment: *"Domino dues llengües amb naturalitat, / castella (sic), catala (sic) amb gran dignitat."*

Ja l'any 1988, a l'àlbum *Quico, rendeix-te*, hi trobem reflectida l'eterna incomprensió del fet de cantar (i parlar) en català per part del públic espanyol, en uns anys en què, amb poquíssimes excepcions, els cantants d'expressió catalana queden pràcticament proscrius fora de la seva àrea lingüística (i fins i tot a l'interior de la mateixa, especialment al País Valencià):

"Puc donar-te (...) / això i encara més / si m'escoltes i no dius: ¿En castellano no sabrías una? / Em fan por els teus ulls com taronges / i el teu rictus de fanàtic, / però ja fa molts anys que canto / i en el fons em caus simpàtic. / Ja sé que has pagat l'entrada, / també l'han pagat els altres. / Fent cançons ja tinc prou feina, / que ho arreglin els que manen! (...)" ("Mal de llengua")

D'altra banda, cal fer constar que en l'obra de Pi de la Serra ens trobem amb un problema endèmic en la producció de la majoria dels cantants catalans: si els comparem amb els cantants francesos abans esmentats, el seu domini de la llengua i el seu rigor a l'hora de construir textos són més aviat precaris. La gran capacitat imaginativa de Pi de la Serra es veu sovint frenada per aquests factors: cançons començades amb una rima consonant perfecta acaben amb assonàncies fàcils (l'excepció són precisament algunes de les primeres cançons escrites, però no signades, per la tieta Paulina), els castellanismes lèxics són freqüents (sentim coses com "...reté la derrama", a "Fortalesa", versió d'una cançó de Chico Buarque publicada el 1982 a *Pijama de saliva*) i la sintaxi és sovint poc fluïda. Tot i això, de vegades en *Quico* aconsegueix realitzar alguns jocs formals força aconseguits, a partir de la rima ("*Cultura rima bé amb literatura, / amb amargura, cura i aventura, / amb pura, caradura i amb censura, / amb futura, obertura i dictadura*" –"La cultura"), l'us de la paronímia ("Quan les patums fan patam nosaltres patim"), la descomposició del llenguatge ("*La policia està al servei dels ciutadans, / la servilia està al ciutei dels piutadans, / la ciutadia està al polei dels sertadans...*" –"Cancó en i"), etc.

Raimon: Tota l'obra del cantant de Xàtiva (sens dubte la més sòlida i coherent de la Cançó catalana contemporània) és, deixant de banda el seu gran valor artístic, una eina lingüística de primer ordre: contra les temptacions secessionistes, contra l'oblit de la nostra història literària, contra la tendència a considerar l'expressió en la pròpia llengua com una manifestació casolana. La llengua amara tota l'obra raimoniana, però hi apareix explícitament ben poc, deixant de banda les referències que hi trobem als poemes de Salvador Espriu que va musicar ("*Però hem viscut per salvar-vos els mots*", a "Inici de càntic", per exemple).

És representativa, tanmateix la cançó “He deixat ma mare” (o “Cançó de la mare”), on se’ns diu:

“He vingut ací / perquè crec que puc dir-vos / en la meua maltractada llengua / paraules i fets que encara ens agermanin. (...)”

L’afirmació d’expressar-se en una llengua maltractada no podia ser acceptada pel franquisme, i en els primers enregistraments de la cançó, Raimon es va veure obligat a subsituir “maltractada” per “estimada”.

El 1984, a *Entre la nota i el so*, hi trobem “Al meu país la pluja”, on Raimon parla brillantment de l’ocultació de la llengua i dels referents històrics per part de l’escola franquista:

“Fora de parlar amb els de la teua edat / res no vares aprendre a escola. / Ni el nom dels arbres del teu paisatge, / ni el nom de les flors que veies, / ni el nom dels ocells del teu món / ni la teua pròpia llengua. (...)”

Lluís Llach: L’obra del cantant de Verges és rica en reivindicacions pancatalanistes, des d’un nacionalisme clarament solidari i internacionalista (“Venim del nord, venim del sud”, “Encara”, “I ara de nou”, la cantata *Temps de revoltes*), però les referències concretes a la llengua en són absents, o camuflades rere les habituals i –cal dir-ho– repetitives metàfores llachianes. Podem així interpretar el “*canteu ben alt, que us vull sentir*” (“Darrera les muntanyes”) com una crida al manteniment de la llengua a la Catalunya Nord. Pel que fa al domini de la llengua, cal dir que en l’obra de Llach no és gaire elevat (ell mateix reconeix que va començar a escriure cançons motivat per la música i pel desig d’utilitzar la veu). Quan Lluís Llach es pot deslliurar de les que per a ell són cotilles expressives (per exemple a “Dibuix”, on juga amb les possibilitats sensuals de la veu, tot articulant síl·labes sense significat concret, o a les improvisacions vocals que trobem a temes com “Jo també he dormit a l’alba” o “Somni”) se sent especialment lliure i feliç. L’elaboració del text no és la seva especialitat, i menys encara assumir els riscos que comporten els jocs formals, llevat d’alguna excepció com la poc coneguda “Bon censor” (que va haver de publicar-se amb el títol “Bon senyor”, a *Com un arbre nu*, 1972), on el jo poètic del cantant crea un text intel·ligible amb la finalitat de passar la censura franquista.

Joan Manuel Serrat: És si més no curiós que l’única cançó que el cantant del Poble Sec dedica explícitament a Catalunya, i que conté una reivindicació explícita de la història, la llengua i la cultura del nostre país (destacant-ne, això sí, els aspectes mestissos i “*de aluvi3n*”), l’hagi escrita en castellà. Potser com a exercici didàctic adreçat al seu nombrosíssim públic no català. Es tracta de *Por las paredes (mil años hace)* i va quedar inclosa a l’àlbum titulat senzillament 1978:

“Mil años hace / (...) que el hombre y la guerra / dieron lengua y nombre a la tierra / y al pueblo que rindi3 a sus pies. (...) / Dueños del camino del mar, / no había pez que se atreviera / a transitarlo sin llevar / las cuatro barras en el

lomo. / (...) Que no trafique el mercader / con lo que un pueblo quiere ser. / Lo están gritando / siempre que pueden, / lo están pintando / por las paredes.”

Maria del Mar Bonet: La cantant mallorquina publica el 1987 l'àlbum *Gavines i dragons*, que inclou “Des de Mallorca a Alger”, tema on trobem uns versos clarament defensors de la unitat lingüística del català: “(...) *Els mots que canta la gent, / vives paraules que entenc, / que tots parlem el mateix.*”

Ovidi Montllor: Molt més explícit i contundent en la seva lluita contra el secessionisme lingüístic és el cantant alcoià, quan el 1978 inclou la “Cançó del cansat” a l'àlbum *Bon vent i barca nova*:

“Ho torne a repetir: sóc alcoià, / tinc senyera on blau no hi ha. / dic ben alt que parle català / i ho faig a la manera de València!”

Al Tall: Sense deixar el País Valencià, no podem oblidar que el grup Al Tall és el creador d'una de les cançons més clares i efectives sobre la subsidiarietat i marginalització de la llengua catalana a la ciutat de València. El Tio Canya de la seva cançó epònima (publicada per primer cop el 1976 a l'àlbum *Deixeu que rode la roda*) esdevé el símbol de la dignitat lingüística de tot un poble. Val la pena que en reproduïm la major part:

*“A la Pobla hi ha un vell / que li diuen Tio Canya (...) / Tres voltes només va anar / el Tio Canya a València (...) La tercera va jurar / de no tornar a xafar-la, / que a un home que ve del poble / ningú fa baixar la cara. / Set vegades va fer cua / en presentar uns papers / per no saber expressar-se / en llengua de forasters. / Aguantà totes les burles, / les paraules agrejades / i a la Pobla va tornar. / **Tio Canya, Tio Canya / no tens les claus de ta casa. / posa-li un forrellat nou / o et farà fum la teulada.** / Tio Canya tingué un fill / que li diuen Tio Canya (...) / Bé recorda el Tio Canya / quan varen portar-lo a escola. / set anys, la cara ben neta, / ulls oberts, camisa nova, / però molt més va obrir els ulls / el xiquet del Tio Canya / quan va sentir aquell mestre / parlant de manera estranya. / Cada dia que passava / anava encollint els muscles / per por a que el senyor mestre / li fera alguna pregunta. / Aguantà càstigs i renyes / sens gosar d'obrir la boca / i l'escola va odiar (...) / Cròniques del carrer diuen / que uns néts que té el Tio Canya, / que són metges a València / professors i gent lletrada. / Quan a estiu vénen al poble, / visiten el Tio Canya / i el pobre vell se'ls escolta / parlar en llengua castellana. / Però cròniques més noves / expliquen que el Tio Canya / ja compta amb besnéts molt joves / que alegren la seua cara. / Mai parlen en castellà / com han deprès de sos pares / sinó com la gent del poble, / la llengua del Tio Canya. / Reviscola, Tio Canya, / amb gaiato si et fa falta, / que a València has de tornar (...)”*

Al Tall també és autor de la cantata *Quan el mal ve d'Almansa* (1979), que narra la guerra de Successió i les seves conseqüències polítiques, socials i lingüístiques:

“No s'ensenyava a les escoles / com van esclafar un país / perquè d'aquella sembrada / continuen collint fruits.” (“Lladres”)

Paco Muñoz: El cantant valencià és autor de diverses cançons nacionalment i lingüísticament reivindicatives (“Què vos passa, valencians?”, “Et sents valencià”...) El 1984 va incloure al disc *Prometença* el tema “Vostè és un home polític”, on reprèn el tema de la castellanització de la burgesia valenciana i la consegüent situació diglòssica:

“Jo vaig néixer a València / on es parla castellà / i deien que era “de pueblo” / qui parlava valencià.”

Esquirols: El desaparegut grup osonenc es caracteritzava, entre altres coses, per les seves clares postures nacionals (“Torna, torna, Serrallonga”, “Et cobriran de blasmes”, “Fes ta festa”). A “Captaire com sóc” (*Com un anhel*, 1982) apareix el tema de la llengua com de passada, assumit d’una manera natural i llevant-li la dimensió metafísica que trobem, per exemple, en la Cançó basca::

“Captaire de mots, / venero ma parla. / Com ella no en trobo / de més nostra al món. / Per a ella us demano / més drets i més lloc (...)”

Celdoni Fonoll: El repertori del rapsode i cantant de Calaf està format majoritàriament per poemes de totes les èpoques i de moltíssims autors, cantats o dits sobre fons musical. El 1991, però, va publicar l’àlbum *Mercat de Calaf*, que inclou sobretot textos pensats per a esdevenir cançó, escrits per Ramon Solsona (Lo Gayter del Besòs) i Agustí Bernaus. Aquest darrer va saber fer, amb la cançó que dona títol al disc, una irònica i lúcida crítica de la progressiva degradació del català parlat i de l’avenç (inaturable?) del *catanyol*, versió nostrada del *franglais*, considerant-lo com un pas cap a la monolingüització castellana:

*“N’era un matí de mercat, / renouer, frisós, xerraire, / quan lo fred va xuclar l’aire / i va quedar tot glaçat. / Glaçades les gargamelles, / les veus i les cantarelles. / Fou lo mercat de Calaf. / **Mercat de Calaf, / llengües trabucades. / Mercat de Calaf, / mercal de Cataf, / merfac de Lacat, / carcat de Melaf.** / Gelada restà la parla / fins que vingué lo desglaç, / més la gent no l’entén pas, / lo catanyol que ara es parla. / més que es parla, s’escataina, / és lo català-samfaina, / supermercat de Calaf / (...) Anys més tard, l’hivern aspriu / gebrà la terra i lo cel / i los mots se van fer gel / fins que los fongué l’estiu. / No desxifren lo bunyol / car parlaven espanyol, / hipermercat de Calaf. (...)”*

Raphel Pherrer: Un exemple especialment curiós, pel que fa a la sàtira del catanyol, el trobem al tema que donava títol a l’àlbum *Desnormalització* (1986), el primer treball discogràfic d’aquest interessantíssim i inclassificable cantant mallorquí. La història d’un manacorí que se’n va anar a viure a Guadalajara i “entre ensaïmades i morcilles feu un embull” va donar peu a perles com aquestes:

“Abre sa puerta, cierra sa ventana. / Ata sa perra / que no muerda s’oveja. / Gafa es cutxill, deixa sa cutxara, / que te puedes cortà.”

Cal dir que, sense voluntat satírica sinó més aviat prenent "fer gràcia", el també mallorquí grup **Ossifar** va publicar durant la dècada dels 90 alguns àlbums amb temes cantats en una barreja força indigesta de català de Mallorca i castellà (*Cansiones d'amor amb los calsones baixos, En Gari Cuper té morenes*, etc). Evidentment, en aquests casos, i degut a la nostra precària situació sociolingüística, el resultat és socialment negatiu: les possibilitats humorístiques del català són acceptades només en funció dels referents castellans, i la llengua, doncs, tendeix a ser percebuda perversament com una excrecència dialectal de castellà . Això és, per exemple, el que s'esdevé actualment a TV3 amb els programes d'Andreu Buenafuente, autèntic *quintacolumnista* lingüístic.

Lluís el Sifoner: El cantant valencià, abans de posar-se a les ordres d'Amadeu Fabregat per a una prou recordada tasca de "descatalanització" del lèxic del Canal 9 de l'època socialista, va publicar el 1981 l'àlbum en directe *Som*, majoritàriament format per peces d'afirmació nacional. A la cançó "Als nous valencians", reivindicava l'assumpció de la llengua del país per part de la immigració:

"No t'oblides del teu poble / ni de qui et va fer marxar, / no renegues de l'idioma que ta mare t'ensenyà. / Però mira, noves vides / junt a tu van fent-se grans, / parlen ja una nova llengua, / són els teus fills valencians."

El 1989, després de les solemnes xiulades que el públic li dedica quan intenta actuar en el muntatge col·lectiu *Quart Creixent*, el Sifoner –amb despit– abandona la Cançó i acaba abraçant les tesis del PP valencià. No és l'únic cantant del país que seguirà un camí semblant.

Jordi Barre: El veterà cantant rossellonès enceta el 1963 la seva producció en la seva llengua amb una cançó ingènua i desinhibida de reivindicació lingüística, a partir d'un text de Pere Teodori:

"Nosaltres aquí parlem català, / parlem català, que és la nostra llengua. / Parlem català, que és la nostra vida, / és el nostre ser, és el nostre pa." ("Parlem català")

La Trinca: Ningú no li pot negar al grup de Canet la seva enorme importància sociolingüística. El trio va saber atreure cap a la llengua i la Cançó del nostre país un públic amplíssim, majoritàriament despolititzat, que, almenys al principi, no tenia altre desig que riure i passar-s'ho bé. Un dels grans encerts de La Trinca va ser la utilització d'un català vivíssim, ple de locucions i frases fetes, absolutament saborós i genuí, i en l'època en què van col·laborar amb el lletrista Jaume Picas les seves cançons van arribar a un nivell més que remarcable. Després, es van deixar endur pel *pitarrisme* i van subordinar clarament la correcció lingüística a l'efectivitat humorística, mantenint tanmateix una considerable qualitat fins al disc i espectacle *Nou de Trinca* (1981), el seu cant del cigne. A partir de llavors, el seu pas al bilingüisme va fer que les seves noves cançons (començant amb el disc *És que m'han dit que...*, 1985) perdessin força i espontaneïtat lingüístiques, en estar pensades ja d'entrada per a ser versionades al castellà. També els referents argumentals van passar

de ser catalans a esdevenir obertament espanyols. Afortunadament, la reconversió de Josep M. Mainat i Toni Cruz en magnats de la telescombraria va abreujar la dolorosa agonia d'un grup que havia estat molt important per al redreçament cultural del nostre país.

La Trinca no va tractar pràcticament mai el tema de la llengua en les seves cançons, tot i que en va treballar sovint les possibilitats. La impossibilitat de traduir literalment expressions lexicalitzades, per exemple, és a l'arrel de "Coses de l'idioma" (*Trincar i riure*, 1971), on un senyor de Santa Coloma se'n va a Madrid i ho tradueix tot al castellà tal com raja, amb resultats hilarants:

"Si vol dir que el cotxe li fa figa, / senyor meu, el coche le hace higo. / I si li fa un pet com un aglà, / le hace un pedo como una bellota, senyors, eso rai!"

Al mateix disc, les homofonies donen peu a una cançó que no passarà a la història per la seva subtileza, "Els drapaires":

"Jo els cullo nets, / els cullo nets, tots els papers. / (...) Jo recullo nassos, / recullo nassos de cartró (...)"

A *Mort de gana* (1973) les al·literacions són a la base de "La Lilí i L'Ali-Babà", una cançó que no és sinó un plagi, música inclosa (un dels sistemes de treball habituals del grup), de la cançó de Bobby Lapointe "Méli-mélodie":

"L'Ali-Babà, bon beduí, demana a la Lilí la mà / i la Lilí me li va dir: demana-li a la mamà. / El beduí no va badar i / va deduir: m'he de mudar (...)"

Les imitacions fonètiques d'altres llengües, en la línia d'aquells vells jocs de paraules continguts al llibret *El català, mare de totes les llengües*, donen peu a les pseudoversions del "Senyor Ramon" en diversos idiomes (*Trincar i riure*) o al "Fado de l'enfadós" (*Mort de gana*). Per fi, una certa reivindicació lingüística i nacional serà present a diversos temes de *Nou de Trinca*: "Corasón loco", "Com el far-west no hi ha res", reivindicació oblidada així que els nois de Canet s'adonen que l'espanyolisme cultural i mediàtic és econòmicament molt més rendible i físicament molt més descansat que continuar fent *bolos* amunt i avall de Catalunya.

Tomeu Penya: Les poques reivindicacions culturals i lingüístiques que podem trobar en l'obra del cantant mallorquí no passen en general d'un tímid regionalisme. Així, si analitzem una cançó tan popular com la que va donar títol a l'àlbum *Mallorquins i catalans* (1986) veurem que els divertits jocs realitzats amb les variants dialectals ("*Un ca i un moix / Un gat i un gos. / Un tassó i un capell. / Si us plau, un got i un barret*") amaguen en realitat una certa hostilitat cap a l'existència d'un possible català estàndard assumit per tots els territoris que comparteixen la mateixa llengua: "*(...) ni estic gens empegueït / si xer com m'han ensenyat.*"

Jaume Sisa sempre s'ha sentit incòmode amb la seva pertinença a una col·lectivitat com la catalana. Tot i que és conscient del perill que corre la seva

llengua, no sap fer compatible el seu temperament àcrata i la defensa del català. Així, ha fet sovint declaracions on treia importància a la possible desaparició del català, i no s'ha estat de fustigar tota idea de reivindicació nacional des de les seves cançons, fins i tot parodiant obertament Raimon:

“Arribat és el moment d'interpretar la clau i el compàs / d'un llenguatge unificat sintetitzant la cua i el cap. / Des del balcó transnacional, / quan perdem l'origen i la identitat / ai, ai, quin descans!” (...) (“La revolució”)

En el fons, Jaume Sisa, malgrat el seu innegable talent, tendeix a confondre, a l'estil Boadella, una llengua i una cultura amb una opció política concreta. Potser per això quan el 1984, abans de reencarnar-se a Madrid en el fallit Ricardo Solfa, publica *Transcantautor. Última notícia*, incorpora a l'àlbum un tema titulat “Cantautor català” on la justificació de l'abandonament (tothom pensava que es tractava del silenci definitiu, no d'un canvi de personalitat i de llengua) va lligada a una sèrie de tòpics *catalanescos* de postaleta:

“Vetes i fills a ciutat, / la sardana al Canigó. / Ens cantarà la cançó / l'hereu, el més assenyat. / Cantautor català / amb el cor net i clar i ben feliç / diu adéu al país (...) / Em passa comptes i em renya / la pubilla del mercat. / Mare de Déu, Montserrat, / amb barretina-espardenya (...)”

Anarquistes també individualistes i escèptics com Ferré o Brassens, que saben separar el poder polític de la reivindicació de la llengua com a eina de treball indispensable de l'autor de cançons, no formen part de l'horitzó de Sisa. És una llàstima, així com és una llàstima que aquesta por a la dimensió política de la llengua li hagi fet sempre embastardir la seva enorme creativitat amb uns textos farcits de barbarismes i d'incorreccions de tota mena.

Pau Riba, tot i compartir amb Sisa aquesta concepció un pèl confusa de l'acràcia, i malgrat la seva passió per la provocació i la iconoclàstia, ha homenatjat tanmateix la llengua amb una veritable investigació de les seves possibilitats. Només cal llegir els textos d'*Amarga crisi* (1981) o de *Transnarcís* (1986) per adonar-nos que ens trobem davant d'un autèntic escriptor, un home que estima els mots i es molesta a dominar-ne les possibilitats abans de gosar forçar-los fins al límit i una mica més enllà. Malauradament, alguns *soi-disant* successors de Pau Riba estan molt lluny del seu domini de la matèria primera lingüística, domini que tot autor de cançons hauria de posseir.

Albert Pla, per exemple, sobrevalorat en el seu moment per una crítica d'un esnobisme increïblement miop, és l'exemple més evident de com es pot arribar a confondre llibertat creativa i incompetència. Quan el sabadellenc va decidir abraçar el castellà després dels discos *Ho sento molt* (1988) i *Aquí s'acaba el que es donava* (1990), pren la decisió més lògica, perquè la llengua que emprava ja era de fet la castellana, amb una lleu patina catalana. No solament pels nombrosíssims barbarismes lèxics que hi trobem (“*Hi ha sequía a la comarca*”, “*xapotejant cap a un barco que es llargava mar endintre*”, etc), sinó perquè la mateixa estructura sintàctica de l'oració era, de fet, castellana.

Els nombrosíssims **grups d'estètica pop-rock** sorgits a partir del finals dels 90 (**Sangtraít, Sopa de Cabra, Lax'N'Busto, Sau,** etc) i solistes joves com **Adrià Puntí** o **Roger Mas** no s'han plantejat en general el tema de la llengua i han tendit a defugir tota implicació en el tema. La resposta habitual quan un periodista els planteja la qüestió és: *“Cantem en català perquè és la nostra llengua, però nosaltres no fem política i estem oberts a qualsevol possibilitat.”*

Aquestes “possibilitats” impliquen, evidentment, cantar en castellà (sovint en diuen *obrir-se*) per tal de guanyar mercat. El fet que una llengua no sigui un simple torsimany, sinó una manera específica de veure el món no els passa pel cap. Així com no els passa pel cap que cantar en català, ho vulguin o no, continua essent una actitud política. Així com és una actitud política cantar en castellà als Països Catalans,

Les excepcions a aquest tantsementotisme suïcida són ben poques, però existeixen tanmateix . Esmentarem només dos casos prou representatius:

Els Pets han tingut clara, des del seu primer disc (1989), la seva pertinença a una col·lectivitat i a una llengua oprimides. Cançons encara un pèl primàries com “No n’hi ha prou amb ser català” o “Tu de què vas?” en són uns bons exemples:

“Pere Pasqual és un hereu de casa bona / i, sobretot, ell diu que és molt català, / però quan escriu cartes ha de canviar d’idioma, / creu que n’hi ha prou amb saber-lo parlar. / (...) Ignasi Pla és el cantant de los Aromas. / En la vida diària sols parla català / però amb el conjunt han decidit canviar d’idioma. / El que ells volen sobretot és triomfar.” (“Tu de què vas?”)

Brams, grup liderat pel berguedà francisc Ribera “Titot” és un altre grup amb una ideologia ben definida, però amb una agressivitat molt més gran que la que trobem en el conjunt de Constantí. A la cançó “La pesta blava”, per exemple, li van dedicar al desaparegut Vicente González Lizondo, líder d’Unió Valenciana, floretes com aquestes:

“El Liçondo es mirava / la seva camisa blava. / Des de la mort de Franco / no se l’havia posat. / Pensà: malaguanyada! / Va fotre tisorada, / va agafar la senyera / i ho va cosir en un costat. / Veient que tota la dreta / li reia la gracieta / es va dir: -Vicente, / vas ben encaminat. / Doncs ara amb l’idioma / farà la mateixa broma (...) / Va agafar la nostra parla, / es va proposar trencar-la / i quatre amics blaveros / li van seguir el corrent, / però d’aquells fatxes de l’Horta / i del de la boca torta / arreu del món els filòlegs / encara se n’estan rient. (...)”

Miquel Pujadó: Si permeteu que esmenti aquí el meu propi treball, pel que fa a les variants dialectals, vaig publicar a *Somriures que mosseguen* (1999) una cançó titulada “Dins el ventre dels Estats” (escrita amb rima assonant, sistema molt poc habitual en mi, per tal d’imitar els models populars arromançats), on el valencià, el balear i el rossellonès són utilitzats per tal de parlar

a) del secessionisme lingüístic al País Valencià:

“Mare, al carrer n’hi ha que em diuen / que sóc un mal valencià; / que açò de parlar amb Carles, / que és un xiquet de Premià / sense mudar de llenguatge / és cosa que no se fa. / Que ell i jo no ens hem d’entendre, / que català i valencià / tenen tan poquet a vore / com un poll i un bacallà. / Que si la realitat nega / el que afirmen els de dalt, / el que ha de fer un bon patriota / és negar la realitat. / Mare, al carrer n’hi ha que em diuen / que sóc un mal valencià / i eixos que m’ho diuen, sempre / m’ho diuen en castellà (...)”

b) de la subsidiaritat econòmica del català a les Balears:

“Mumare, es patró assegura / que es català que parlam / no és gens útil pes turisme, / que es foraster sí que val. / I que és molt millor encara / començar a aprendre alemany, / perquè el futur de Mallorca el / dicten ses lleis des Mercat. / Xerrar en sa llengo dets amos / demostra que ets un bon ca / i així et cauran ses deixalles / quan ells s’hauran afartat (...)”

i c) de la destrucció sistemàtica de les llengües minoritàries a l’Estat francès en nom (insult suprem!) de la Democràcia i dels valors republicans:

“Mare, a l’escola m’ensenyen / que és pas res més que un patois / aquesta llengua que parli, / i això m’ho diuen, quin cas!, / uns que són fiers de pertànyer / al bressol dels Drets Humans (...) / Confonen la Republica / amb Déu i l’Esperit Sant, / el francès amb la cultura / i l’opressió amb la Igualtat. / Quina llibertat defensa / i quina fraternitat / qui assassina les paraules / de qui és el seu sobirà?”

La conclusió és evident:

“(...) Amb una llengua esquinçada, / subalterna i humiliada, / serem espectres glaçats. / O posem guix a l’esquerda / o ens reduiran a merda / dins el ventre dels Estats.”

A MANERA DE CONCLUSIÓ

Aquesta visió, necessàriament limitada (podríem afegir exemples de Biel Majoral, Obrint pas, Coses, Feliu Ventura, etc, etc) ens permet tanmateix arribar a algunes conclusions:

- 1) A França, fins i tot els més crítics amb la sacrosanta idea de Nació-Estat, com Renaud (“Héxagone”) o Maxime le Forestier (“Je me fous de la France”) reivindiquen la llengua i les seves possibilitats com a element essencial que vehicula la seva creativitat i que els ajuda a interpretar el món que els envolta. A Catalunya, se sol manifestar una certa vergonya a l’hora de tractar obertament aquesta temàtica, a causa d’una perversa (i interessada) identificació de tota reivindicació lingüística amb una presa de postura política concreta o amb estètiques considerades com a passades de moda (allò que alguns anomenen “xiruquisme”). El sentiment d’inferioritat i l’autoodi, genuïnes característiques nacionals catalanes, són també presents en el camp de la Cançó (en totes les

seves manifestacions, rock inclòs): qüestions tan importants com el secessionisme lingüístic o la situació d'inferioritat i precarietat de la llengua catalana no són tractats –amb excepcions- pels nostres autors de cançons, com si la desaparició de l'eina que utilitzen –i del mercat potencial que els hauria de permetre viure de la seva feina- no els interessés. Tot plegat, reflecteix una situació d'anormalitat que va molt més enllà del terreny purament artístic i que és pròpia d'una societat diglòssica, en ple procés de substitució lingüística.

- 2) D'això se'n deriva una considerable manca de tècnica a l'hora d'utilitzar les possibilitats formals i expressives de la llengua catalana. Amb algunes –poques- excepcions, els cantants i autors d'expressió catalana es troben a anys llum de l'habilitat tècnica dels seus col·legues d'expressió francesa. Encara pitjor: la depuració lèxica, el perfeccionisme formal (regularitat sil·làbica i accentual, ús de la rima consonant, etc), en lloc de ser defensats com un punt de partida essencial capaç de potenciar la creativitat, sovint són percebuts implícitament o explícitament com a enemics de la llibertat expressiva.
- 3) Fóra important la creació i consolidació d'un estàndard per a la Cançó, a cavall entre el català oral i el literari, i amb prou amplitud de registres per a respondre a qualsevol necessitat. Però per a assolir aquesta fita caldria sentir-ne la necessitat, i la mateixa crítica tendeix a aplaudir abans les destruccions lingüístiques (provinents la majoria de vegades de gent que no s'ha molestada a dominar la llengua abans de gosar modificar-ne les estructures) que no pas la investigació formal realitzada amb un mínim de seriositat. En el fons, l'autèntic problema és que la Cançó, a diferència del que passa a França, no és percebuda com un gènere creatiu independent, híbrid (com el Cinema) però amb les seves pròpies lleis, i capaç de segregar obres tan dignes i importants com la Novel·la o el Teatre. Fóra, doncs, indispensable, si volguéssim garantir-ne la supervivència:
 - a) superar les etiquetes deformadores i recuperar el concepte genèric de Cançó com a paraula cantada, independentment d'estètiques i estils.
 - b) fer entendre al públic potencial que la Cançó no és una anècdota lligada a una època històrica concreta sinó que acompanya íntimament tota col·lectivitat lingüística i és alhora una important manifestació expressiva d'individualitats amb un univers propi.
 - c) reivindicar el domini dels recursos del llenguatge com a element essencial per al creador de cançons (tan essencial com afinar a l'hora de cantar o conèixer els rudiments harmònics i melòdics a l'hora de compondre), i fer entendre als interessats que aquest domini, si és profund i autèntic, proporciona més llibertat que no pas limitacions, per molt que alguns pretenguin el contrari.

L'impressionant nivell qualitatiu de la Cançó francesa actual és, al meu entendre, el que hauria arribat a assolir la Cançó d'expressió catalana sense els talls històrics i els problemes sociolingüístics que hem patit. L'estudi aprofundit d'aquesta Cançó veïna ens permetria

fugir dels tòpics reduccionistes i ens hauria de ser molt útil de cara a la consolidació d'una Cançó digna al nostre país. Malauradament, la producció cultural europea arriba a casa nostra amb comptagotes, i al públic català –i a la majoria de creadors també- li resulta molt més fàcil i còmode accedir a la producció d'un grup de tercera fila de qualsevol racó dels EUA que no pas a l'obra de Renaud, Nougaro o altres artistes importants que treballen a pocs quilòmetres de casa nostra. La mal anomenada globalització és un eufemisme, una nova màscara per a un imperialisme cultural que busca esborrar la producció pròpia dels territoris destinats a esdevenir simples hipermercats plens de productes estandaritzats. La lluita per una Cançó adulta de qualitat en llengua catalana és, alhora, una lluita per la diversitat cultural i lingüística, una lluita contra les estètiques unificadores que li preparen el terreny al pensament únic, a la criminalització de tota dissidència ideològica.