

Ferran Audí

Institut del Teatre de Barcelona

audicf@institutdelteatre.cat | 

Recepció: 14/02/2024, acceptació: 27/07/2024, publicació: 30/12/2024

Resum: A partir de la seva experiència professional com a actor i home de teatre i de cinema, l'autor reflexiona sobre la tradició i la transmissió oral de la llengua i la seva evolució social i cultural, que porta a terme en primera línia de foc l'actor, que té en la llengua precisament el seu ofici i és una de les seves eines principals d'expressió artística.

Paraules clau: actor, oralitat, tradició, transmissió, interpretació, aprenentatge, llengua, kabuki, Shakespeare.

El actor, crisol de la llengua viva

Resumen: A partir de su experiencia profesional como actor y hombre de teatro y cine, el autor reflexiona sobre la tradición y la transmisión oral de la lengua y su evolución social y cultural, que lleva a cabo en primera línea de fuego el actor, el oficio del cual tiene en la lengua precisamente una de sus herramientas principales de expresión artística.

Palabras clave: actor, oralidad, tradición, transmisión, interpretación, aprendizaje, lengua, kabuki, Shakespeare.

The actor, a crucible of living language

Abstract: Based on his professional experience as an actor, theatre practitioner and filmmaker, the author reflects on the tradition and oral transmission of language and its social and cultural evolution. The actor, whose profession uses language as one of its main tools of artistic expression, carries out this evolution on the front line.

Keywords: actor, orality, tradition, transmission, acting, learning, language, Kabuki, Shakespeare.

1. INTRODUCCIÓ: TEATRE KABUKI

L'any 1987 vaig ser becat per participar en una sèrie de tallers internacionals de teatre que, en el marc del festival Theater der Welt, tenia lloc aquell any a Stuttgart, i on el país convidat era el Japó.

Jo vaig prendre part en un taller de veu, però no vaig ser aliè al que passava en un dels altres tallers, el de teatre kabuki que impartia el llegendari actor japonès Matazo Nakamura.

Cada matí, una vintena d'actors occidentals vestits amb llurs quimonos i armats d'un ventall japonès seien de genolls en dues fileres els uns davant dels altres, i cada matí, des

L'actor, gresol de la llengua viva

© Ferran Audí (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.6

de les vuit fins a l'hora de dinar, Matazo Nakamura, ara vestit i maquillat fins al més mínim detall de samurai, de samurai embriac, de diable o de *geisha*, acompanyat d'una música específica per a cada personatge, executava amb precisió mil·limètrica els moviments coreogràfics de cadascun d'ells i en recitava els càntics en japonès, i així demostrava un personatge diferent per a cada sessió.

La demostració durava uns quinze minuts. Després, Matazo, un cop els seus cinc ajudants l'havien alliberat de la disfressa/personatge, ocupava el seu lloc al cap de les dues files, apuntava amb el seu ventall un dels actors/aprenents i li ordenava:

«*You, san, repeat!*» [Tu, aprenent, repeteix-ho!]

L'escollit s'executava tan bé com podia i mirava de repetir els moviments i articular els càntics japonesos amb els sons que la seva memòria recordava, sense entendre ni un borrall de l'idioma que, com un lloro, imitava. I així anaven passant la vintena d'estudiants cada dia, els uns rere els altres, ara fent de samurai, de diable, de *geisha*...

Matazo Nakamura no s'estava de retorçar-se de riure fins a les llàgrimes cada vegada que un dels pobres aprenents s'executava, aclaparat pel ridícul espantós de la seva pobríssima imitació; però si un dels altres aprenents reia, Matazo d'un cop de ventall a l'espatlla l'aturava en sec, recordant-li que només el mestre tenia aquest privilegi.

Al cap d'uns quants dies, una de les actrius/aprenents, a mitja execució es va rebel·lar de sobte i va plantar-se: «Ja n'hi ha prou, home! Com se suposa que haig de repetir com un lloro en un japonès aproximat uns càntics el sentit dels quals no entenc?». Els altres participants es van solidaritzar amb ella; el mestre s'enfrontava a un motí en tota regla.

«Us penseu que jo sé el que volen dir exactament, aquests càntics japonesos de fa cinc-cents anys? Us penseu que ho sap algú? Us penseu que jo entenia res d'aquest japonès decimonònic quan a l'edat de tres anys em van fer ingressar a l'escola kabuki i me'ls feien repetir dia sí i dia també, com ara jo faig amb vosaltres? I quina altra manera hi ha d'ensenyar-vos kabuki si no s'ha fet exactament el que els meus mestres durant molts anys van fer amb mi i els meus companys i han estat fent de generació en generació, transmetent oralment uns càntics el sentit exacte dels quals podem tan sols mirar d'endevinar a mitges?»

No cal dir que l'amotinada va reprendre immediatament el seu exercici sense més discussions... i que Matazo Nakamura va tornar a esclafir a riure.

No ha estat fins fa relativament poc, un cop jo mateix he fet de professor d'interpretació prou anys per aquests mons, que vaig entendre que el riure del mestre Nakamura no comportava cap humiliació cap als seus *sans* occidentals, sinó que era el fruit del pur goig d'ensenyar; i també de la pura alegria d'aprendre, car també per Matazo aquelles classes eren un aprenentatge i un descobriment al contemplar com els seus alumnes/actors occidentals transformaven el material d'una manera tan inesperada.

Però ser testimoni del taller de kabuki i de l'anècdota que acabo de referir també em va portar a fer altres reflexions, que són precisament les que voldria compartir aquí amb els lectors.

2. LENGUA ORAL

L'aprenentatge d'una llengua és sobretot un exercici oral, una facultat de l'oïda i de la parla. La gramàtica i la semàntica són fonamentals per acabar de falcar allò que l'oralitat ha transmès; però parlar una llengua és, abans que res, un exercici físic, muscular, que implica tot el cos, ja que també depèn de la respiració. També és un exercici musical, que necessita d'un entrenament simultani de l'oïda i de l'escolta, que ens fa sensibles a sons als

L'actor, gresol de la llengua viva

© Ferran Audí (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.6

quals potser el nostre entorn no ens té acostumats, a musicalitats que ens sobten alhora que il·luminen i permeten imaginar altres maneres d'expressar les nostres emocions, les nostres idees, les nostres sensacions.

També històricament l'evolució de les llengües i de l'escriptura mateixa han depès de l'oralitat. Com ens recorda Irene Vallejo (2019): «*Desde los primeros siglos de la escritura hasta la Edad Media, la norma era leer en voz alta, para uno mismo o para otros, y los escritores pronunciaban las frases a medida que las escribían escuchando así su musicalidad*» (p. 61).

Cal preguntar-se quina versió primera de la *Iliada* i de l'*Odissea* cantava en veu alta l'obscur poeta Homer, l'única cosa certa del qual que sembla que sabem és que era cec. Però, tal com ens recorda Irene Vallejo (2019), no hi ha dubte que els seus cànctics van constituir, d'Atenes a Babilònia, la pedra fundacional de l'hel·lenisme que segles més tard Roma heretaria i preservaria per a nosaltres, inscrivint-los en l'ADN de la nostra cultura, de les nostres llengües; patrimoni que hem conservat viu fins a dia d'avui.

Alhora, també vull fer notar aquí que si bé la llengua grega va fer de *lingua franca* durant segles en el món antic, privilegi que després va compartir amb el llatí dels conqueridors romans, estem parlant d'una civilització en la qual la majoria dels seus habitants, patricis, homes lliures o esclaus, eren poliglotes, malgrat que eren pocs els que havien estat escolaritzats o els que sabien llegir i escriure. El monolingüisme és quelcom que arriba molt més tard (és característic de certs estats a partir de la segona meitat del segle XIX i del XX i sempre ha estat minoritari respecte al conjunt de la humanitat), però que avui ja està altra vegada en franca regressió. Tal com explica Hayakawa (1963), tenint en compte «el fet que una persona parlant d'una llengua amb una estructura radicalment diferent a la de l'anglès, com ara el japonès, el xinès o el turc, pugui tenir [per aquesta raó] altres pensaments que un angloparlant —aquestes són nocions molt poc familiars per a [l'americà mig]—, que porta tota la vida assumint que el més important és tenir les idees clares primer, i que després ja vindran les paraules per a expressar-les» (p. 15), és molt possible que una persona monolingüe no sigui capaç d'imaginar com pensem i com ens expressem els poliglots.

Tornant, però, a la Grècia antiga i a la transmissió oral de la tradició, del coneixement, de la cultura, de la llengua i, tot comptat i debatut, de la civilització, Aristòtil (1998) en la seva *Poètica* dedica una part substancial dels seu escrit (el tros que ha arribat fins a nosaltres) a la dicció, i quan analitza les virtuts de l'èpica comparada amb la tragèdia remarca que «és sempre aquella que s'adreça als millors espectadors», i també especifica, una mica més avall, que «els actors, efectivament, com que saben que el públic no copsarà res si ells mateixos no hi col·laboren amb llur acció, es mouen fent múltiples moviments» (p. 372).

Em sembla evident que, primerament, Aristòtil en el seu escrit reclama *espectadors* (i no pas *lectors*) tant per a l'èpica (Homer) com per a la tragèdia (Sòfocles), i així posa de manifest la naturalesa majoritàriament *oral* i *visual* de la comunicació d'ambdues; i que, segonament, escriu i filosofa sobre unes experiències que coneix de primera mà a fi i efecte d'establir uns estàndards d'excel·lència artística i d'*execució* per a tants poetes, rapsodes, actors, dansaires i, fins i tot, músics que vulguin esmerçar-s'hi.

I és precisament en aquest context que cal posar en relleu la tradició oral i centenària en el seu cas (uns quatre-cents anys separen Homer d'Aristòtil, i quasi un segle de Sòfocles) d'aquestes disciplines artístiques i unes regles de la poètica (*dicció*, en diu ell també) en general, on Aristòtil convergeix amb el teatre kabuki i el mestre Matazo Nakamura.

Aquesta tradició oral no és tan sols conservadora, en la mesura que en preserva les «essències», els usos més nostrats de paraules i expressions d'usos que potser ja són atàvics

L'actor, gresol de la llengua viva

© Ferran Audí (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.6

o desuets, sinó que també és la que l'afina, la reinventa i la fa revertir o evolucionar gràcies a la parla dels actors en l'oïda i el paisatge lingüístic dels oïdors.

Aquesta facultat evolutiva és un dels objectius principals del llenguatge poètic pensat per ésser dit en veu alta, que és el llenguatge propi dels escenaris i també el de les pantalles, tant sigui escrit en vers com en prosa, ja que indefectiblement sempre es tracta d'un llenguatge *fabricat* i *elevat* per obtenir un *efecte dramàtic*.

Aquesta poètica, dèiem, en la seva exploració i recerca inesgotable de noves combinacions de paraules, d'expressions i de músiques, arriba fins i tot a expressar sentiments o matisos de sentiments de gran novetat i frescor, a partir dels quals les societats poden imaginar nous paisatges que finalment per tradició acaben definint llur cultura i, amb el pas de temps i amb una capa semàntica damunt de l'altra com si d'una ceba es tractés, una civilització.

I és que aquesta facultat resulta ser tan conservadora com revolucionària, atorgant a mots i expressions, a certes evolucions lingüístiques, dret de ciutadania en el temple de la llengua culta i refinada, com la que tradicionalment se suposa que s'expressa en públic dalt d'un escenari.

Només això explica, entre molts altres exemples, la virulència l'any 1830 al Théâtre Français (Comédie Française) de l'estrena del drama de Victor Hugo del que es coneix encara avui com *La Batalla d'Hernani*, drama romàntic en el qual una nova manera de versificar els alexandrins inspirada no pas de Corneille, Racine o Molière, la santa trinitat de la tradició clàssica francesa, sinó de Shakespeare, i la introducció d'expressions considerades vulgars o massa quotidianes en la parla dels personatges del drama, van ser la *causa audible* de tot l'enrenou, tant per als partidaris com per als detractors de la peça que varen arribar a interrompre amb xiulets i crits els actors unes cent cinquanta vegades per funció!

Per no parlar de l'escàndol del *merdre*, la paraula amb què Alfred Jarry l'any 1896 feia començar el seu *Ubú, Rei*. Els exemples es poden multiplicar exponencialment, segons llengua, època i societat; Bernard Shaw és probablement el primer a fer del *cockney* londinenc una llengua poètica d'alta expressió artística en el seu *Pigmalió*; Eugene O'Neil fa dir dalt dels escenaris monòlegs sencers escrits en *american slang*, que Hayawaka (1963) defineix com «la poesia de cada dia perquè de manera vívida expressa els sentiments de la gent i el que pensen de les coses que es van trobant a la vida» (p. 111).

En castellà és un fenomen conegut des de *La Celestina* de Rojas i els diferents nivells de llenguatge dels personatges segons estament social, edat, professió, etc., fins a les obres de Valle-Inclán, per mi el més revolucionari, poètic i lingüísticament prolífic de tots els dramaturgs en castellà després dels clàssics del Segle d'Or.

En català, malgrat deixadeses, censures i qualque altra batzegada històrica, també observem evolucions similars, i des de Guimerà amb els seus drames costumistes (tant en vers com en prosa), passant per Sagarra, Rusiñol o un Juli Vilamitjana que posa en escena el català dels gitanos d'Hostafrancs i de Montjuïc, s'ha contribuït també a fer de les diferents variants de la llengua (dialectals, de classe, argots, etc.) matèria prima de la poètica escènica (i per extensió, també a la pantalla.)

Tanmateix, resulta força obvi, al meu entendre, que perquè tota aquesta màgia consistent en preservar i alhora cultivar i fer créixer la llengua pugui esdevenir, es necessita el gresol on tots aquests elements es barregen i adquireixen vida orgànica i formes que es van imprimint per a la vegada evolucionar de nou en l'imaginari col·lectiu. I aquest recipient viu, aquest organisme per on cal que transitin totes aquestes fantasies de la parla, aquest gresol de l'alquimista/poeta/dramaturg i de l'espectador que, tot contemplant l'experiment, hi participa de manera activa, és l'actor. L'actor, sí, l'artista que fa de la

L'actor, gresol de la llengua viva

© Ferran Audí (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.6

llengua indissolublement lligada a la seva capacitat de revelar diferents facetes de la seva personalitat i diferents maneres de dur a terme accions, la matèria prima del seu ofici, del seu art. I així tornem, doncs, indefectiblement, a Matazo Nakamura i la llengua japonesa de fa cinc-cents anys!

El cànon occidental transcorre molt més arran de la tradició kabuki del mestre Nakamura del que estem acostumats a pensar o, acadèmicament parlant, sobretot, disposats a admetre.

3. L'ORALITAT I L'OBRA DE SHAKESPEARE

El dramaturg més representat al món avui dia és, sense cap mena de dubte, William Shakespeare, que va escriure les seves obres aproximadament entre els anys 1593 (*Venus i Adonis*) i 1611 (*La Tempesta*). És encara avui un exemple únic com a difusor i inventor de la llengua anglesa, i tal com ens recorda en el prefaci de la publicació l'any 1995 de l'edició First Folio de les Obres Completes l'actor, director i professor de teatre americà Doug Moston (1995): «Una persona mitjanament culta fa servir avui dia unes 17.000 paraules [...] el vocabulari de Shakespeare en conté 34.000. Va fer servir paraules de manera enginyosa, tant els noms com els verbs i se'n va inventar de noves, no pas per pedanteria, sinó per un afany de precisió. En realitat va inventar 1.700 paraules noves que apareixen per primera vegada en els seus escrits» (p. 10).

Shakespeare morí retirat a la seva casa de Stratford-upon-Avon l'any 1616, i en el seu testament deixà, entre altres béns i possessions a la seva dona i descendència, algunes coses a tres actors de la seva companyia: Richard Burbage, John Heminges i Henry Condell. A la mort del dramaturg no existia cap edició «oficial» de les seves obres; algunes havien estat editades precàriament en el que coneixem avui com les edicions Quarto, però aquestes edicions moltes vegades havien estat enllestides de qualsevol manera, contenien incorreccions i omissions, i també eren sovint primeres versions d'unes obres que amb el pas d'una funció i d'una altra Shakespeare acabaria modificant i perfeccionant.

Sis anys després de la mort de Shakespeare, els actors John Heminges i Henry Condell van portar a terme el projecte de publicar la primera edició en Folio de les obres del seu amic i col·lega, amb qui havien compartit aventures i produccions teatrals durant dues dècades. Es va publicar finalment el novembre de 1623, en un pròleg signat per ambdós actors on es pot llegir:

Cal admetre que hauria estat cosa molt digne de desitjar que el mateix Autor en persona hagués viscut per a revisar i corregir les seves pròpies obres. Però ja que ha estat ordenat d'una altra manera i ell ha estat, per la mort, apartat d'aquest dret seu, preguem no envegeu ara la tasca dels seus Amics, llur compte i cura i esforç, d'haver-les recollit i publicades totes; i publicades d'aquesta manera, que abans se us havia enganyat amb còpies manllevades, escapçades amb subreptícia i deformades pels fraus i furts sigil·losos d'uns impostors malcarats, i que ara aquí desemmascarem alhora que us les oferim curosament i perfectes amb totes les seves articulacions, i amb tota la resta, absolutes en el seu nombre, tal i com ell les va concebre. (Shakespeare, 1959)

Tot i que l'edició del First Folio es va esgotar l'any 1632 i que successivament es presentessin edicions conegudes com el Second Folio i fins i tot un de Third publicades ja sense la inestimable ajuda dels dos actors supervivents que ja havien traspassat, les investigacions i la pràctica teatral recent, que conjuntament amb la reconstrucció del Globe Theatre a Londres i el treball portat a terme per, entre d'altres, l'Original Shakespeare Company de Patrick Tuckey, han recuperat la edició del First Folio i n'han fet el cànon

L'actor, gresol de la llengua viva

© Ferran Audí (2024)

Llengua, Societat i Comunicació, núm. 22

<http://revistes.ub/index.php/LSC/>

ISSN:1697-5928

lsc@ub.edu

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

doi:10.1344/LSC-2024.22.6

editorial de les obres de Shakespeare per excel·lència, ja que la supervisió dels dos actors i amics de l'autor li confereixen una autenticitat intel·lectual, però també pràctica d'un valor incalculable.

En donaré tan sols un exemple entre molts altres: molts actors i estudiosos angloparlants, generació rere generació, s'han trencat les banyes per trobar la rima i versificació correcta del cèlebre monòleg de Mercutio a *Romeo i Julieta*:

Oh then I see Queen Mab hath been with you. [...]

*Oh! Aleshores, veig que la Reina Mab
ha estat amb vós. [...]* Acte I – IV (Shakespeare, 1959)

Ja us hi podeu esmerçar, que els comptes no surten... Però si anem a l'edició de l'obra en el First Folio de 1623, a la plana 57 de les Tragèdies, descobrirem que el famós monòleg de *Mercutio* està escrit en prosa!

La versificació matussera és, doncs, obra d'edicions posteriors que, com lamentablement passa sovint, contenen traïcions a l'original que lletraferits editors (i que no són actors, perquè un actor en dir-ho en veu alta aviat s'adona del desori) porten a terme a fi i efecte de «millorar» l'original i adaptar-lo al gust de la seva època.

Hem d'estar agraïts per sempre a John Heminges i Henry Condell per haver estat el gresol viu i orgànic de la dramaturgia shakespeariana i de la llengua anglesa, aleshores instrument cultural incipient; sense ells i el seu ofici consumat les obres i la parla de Shakespeare s'haurien perdut per sempre més l'any 1616 a la mort de l'autor, i la llengua i la literatura anglosaxones i, per extensió, la cultura occidental i la humanitat sencera haurien perdut un patrimoni incommensurable. És completament impossible d'imaginar avui dia el nostre canó cultural sense les obres de Shakespeare!

Recentment, un altre actor britànic que es recorda particularment a casa nostra per haver interpretat l'emperador romà Claudi a la sèrie de la BBC *Jo, Claudi*, Derek Jacobi, que va rebre el Premi Olivier a la seva carrera, el premi teatral més prestigiós de la Gran Bretanya a seixanta anys d'ofici, es queixava amargament en una entrevista que li va fer *The Observer* amb motiu del seu enaltiment:

L'ús de la veu, la màgia de la veu, ha desaparegut pràcticament dels escenaris. [...] Cal fer reviure l'expertesa vocal, tornar a fer que les paraules siguin més importants que la vista. [...] Es tracta de fer servir la veu per expressar sentiments i enlairar els mots de la pàgina escrita i viure en ells i així donar-los una ànima, un sentit emocional i una vida. (Jacobi, 2023)

4. PARAULES FINALS

No voldria concloure el meu erràtic discórrer sense fer esment d'aquesta cita de la Rosa Victòria Gras (2018), mestra i amiga, professora de dicció que havia tingut a l'Institut del Teatre quan hi estudiava interpretació:

Un dels factors de l'allunyament del teatre actual, però no pas en el sentit de distanciament de Brecht, sinó de la ruptura de la realitat-llengua que treu credibilitat a la nostra escena, és el ritme fals que prové de les paraules postisses que fan alguns autors, influïts, també, pel que veuen escrit. (p. 93)

En les paraules de Jacobi i de la Rosa Victòria hi trobem un advertiment... i també un esperó i un encoratjament.

5. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARISTÒTIL (1998). *Poètica*. (J. Leita, Trad.). Edicions 62.

GRAS, R. V. (1983). El pes de la lletra. Dins R. V. Gras i A. Tola, *Dimensió creativa de la llengua*. Institut del Teatre.

HAYAKAWA, S. I. (1963). *Language in Thought and Action*. Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

JACOBI, D. (18 de març, 2023). *Derek Jacobi interview*. The Observer. <https://www.westendtheatre.com/228984/inthepress/derek-jacobi-interview-the-observer/>

MOSTON, D. (1995). *The First Folio of Shakespeare 1623*. Applause Books.

SHAKESPEARE, W. (1959). *Romeo i Julieta*. (J. M. de Sagarra, Trad.). Editorial Alpha.

VALLEJO, I. (2019). *El infinito en un junco*. Ediciones Siruela.