



L'EXPERIÈNCIA DEL TEATRE *

M. MOLINS

1. Comence amb algunes constatacions:

1.1. És un fet indiscutible la diferència o desfament que pateix la llengua catalana entre l'estàndard escrit i l'estàndard oral. Mentre el primer està relativament fixat i definit, la fixació i definició orològica acaba de començar.

Això comporta que, si bé en el camp de la dramaturgia escrita es disposa d'una eina de treball prou ferma i segura, en el terreny de l'elocució escènica ens trobem amb un conjunt de dubtes i problemes que, de vegades, enfonsen o desmereixen els resultats d'uns bons plantejaments. És el cas, si més no, de *La dama del mar* d'Ibsen (Teatre Principal. València. 1981).

Molts actors valencians no controlen els mecanismes mínims d'una elocució acceptable ni coneixen els registres orals aplicables a cada personatge, tipus d'obra o de situació dramàtica.

Per altra banda, en el cas d'algunes companyies o grups que ens arriben del Principat, el seu *barceloninisme* elocutiu produeix, de vegades, un cert efecte de distanciament o estranyament (*Primera Història d'Esther*, de S. Espriu. Teatre Lliure), quan no de «conflicte», entre el públic majoritari. És clar que em referesc a un públic «normal», no als espectadors tocats pel «prejudici» lingüístic. Inversament: això mateix passa, també de vegades, quan una companyia o grup valencià actua en terres del Principat.

1.2. Cal anotar també el fet que, liquidat el Teatre Independent, el teatre valencià es troba actualment davant una evident recessió pràctica. Si es repassen les programacions teatrals de les tres últimes temporades, per exemple, es veurà que la producció i exhibició de teatre en català, tant institucionalment com privada, és mi-gradíssima.

Aquest text és la comunicació que el seu autor presentà a les «Jornades sobre el Valencià oral», que es desenvoluparen a la Facultat de Filologia de la Universitat de València durant la primera quinzena del mes de març de 1987. La Rella vol expressar públicament el seu agraïment a Manuel Molins per autoritzar-nos a reproduir-lo.



En efecte, sense voler ser exhaustius i cenyint-nos especialment a la ciutat de València, el Teatre Principal, de 1984-85 ençà, tan sols ha programat cinc espectacles en català (*L'Òpera de tres rals*, de B. Brecht. *Alé* dels Comediants. *Cyrano de Bergerac*, d'E. Rostand. *La Ronda*, d'A. Schnitzer i *El Micado*. Dagoll-Dagom). El teatre dels Somnis (abans Sala Escalante) ha presentat, en el mateix període, només dos espectacles per a adults (*Oh, els bons dies!* i *Thànatos my love* i tres infantils (*Cordeta, tatxeta i avant*, *Els quatre cosins* i *Bandidubi*). La resta han estat espectacles en castellà o bilingües (*Fantasia per a un joguet trencat*, *Tirant lo Blanc...*).

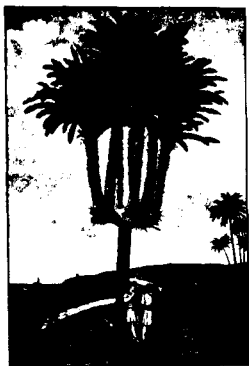
Quant a les ajudes o premis institucionals, la Diputació de València no té en compte el fet lingüístic en les seues ajudes a la producció d'espectacles teatrals o musicals i la Conselleria de Cultura s'ha gastat, més o menys en el mateix període, un total de quaranta-dos milions de pessetes entre premis (*Allò que tal vegada s'esdevingué* de J. Oliver, *La primera de la classe* de R. Sirera, etc...), coproduccions del Centre Dramàtic (*Momo* del Grup Pluja, *Visanteta de Favara* de Baldoví-Boadella, etc...) i subvencions (*El dolçainer de Tales*). Aquests diners, però, no han estat destinats únicament per al teatre en valencià, sinó també per a obres bilingües i en castellà (*Balazzo traïdor* del P.T.V., etc...).

El sector privat, és clar, encara mostra una penúria més gran. Així, són ben pocs els grups, companyies o sales privades que poden treballar sense l'ajuda institucional. Un bon exemple d'última hora seria la producció del grup La Mandràgora que, pel seu compte i risc, ha muntat *Una jornada particular* d'E. Scola en el teatre del Micalet.

Els grups de falla continuen fent teatre valencià. Però, malgrat els intents de renovació i normalització d'algunes falles, per regla general encara es mouen dins l'univers del sàinet i del tipus d'elocució i recitació que se'n desprén.

1.3. Per altra banda, tampoc no s'ha intentat, fins ara, cap mena de producció conjunta, institucionalment ni privada, que aglutine actors del Principat i del País Valencià. I, encara, hi ha actors que han intentat individualment l'aventura del teatre, el doblatge o el cinema a Barcelona i s'hi han topat amb el problema del seu accent valencià. El mateix Ovidi Montllor, en una xarrada organitzada a la sala AEC Xerea de València, explicava que hi tenia dificultats per a segons quins papers perquè, donat que l'elocució dramàtica supera el marc dels registres formals, el seu accent podia crear alguna confusió o «conflicte» entre el públic.

1.4. Cal tenir en compte també el fet que a les escoles oficials de teatre (Escola Superior d'Art Dramàtic de València, Institut del Teatre de Barcelona), no hi ha, generalment, una preocupació per investigar una pedagogia de l'elocució dramàtica que col·labore en la recerca d'un estàndard més o menys unitari.



A València, enguany és la primera vegada que s'enceta aquesta línia pedagògica i a Barcelona, si no m'erre, ni s'ho plantegen: de fet, només accepten l'estàndard central amb fortes ressonàncies barcelonines de manera que hi ha alumnes de les comarques de ponent, que es veuen «forçats» a practicar una ortologia que, d'entrada, els resulta aliena.

1.5. Hem de constatar també les dificultats històriques d'un teatre valencià normativitzat: El teatre valencià ha tingut greus problemes per assumir i practicar en la dramatúrgia escrita l'estàndard normatiu, tret d'algunes experiències aïllades dels anys trenta o cinquanta (Martí Domínguez, Francesc de P. Burguera,...). No és cap secret que entre nosaltres no hi ha hagut un A. Guimerà ni un Rusiñol, un A. Gual o un I. Iglésias, per no citar un J. M. de Sagarra, S. Espriu o J. Oliver.

Fins fa ben poc, el teatre valencià ha seguit la inèrcia del sainet. Una tradició que prescindia de la normativa i potenciava un fal·laç espontaneïsmes o tipisme menestral i rural que no tenia en compte més ortografia ni morfosintaxi que la que li donava una certa parla o la gramàtica castellana.

Per això, la contribució del teatre valencià a l'estàndard oral ha estat l'elocució sainetera. Un tipus d'elocució que ha esdevingut una mena d'*estil de valenciana recitació* que, a diferència del de «valenciana prosa», ha arrelat en amplis sectors populars. Un *estil* que no resulta gens útil en el sentit normativitzador i que entrebanca, ara i ací, el desenvolupament d'un teatre «normal», capaç d'assumir i produir, el dia que hi haja una veritable voluntat política, obres del repertori internacional o escrites en qualsevol dels registres cultes.

1.6. L'*estil de valenciana recitació*, globalment caracteritzat, s'adequa dificultosament, a les condicions bàsiques de l'elocució: *congruència, cura i naturalitat*. (F. Vallverdú, pàg. 17-19).

La *valenciana recitació* o elocució sainetera, com que té com a base per regla general la parla d'uns sectors de la ciutat de València, és poc pertinent amb aquestes «condicions bàsiques». Així, és poc congruent, poc acurada i poc natural.

— *Poc congruent*: Només és vàlida per a un determinat registre col·loquial. Això genera situacions estranyes i resultats contradictoris. Mentre els personatges d'Escalante són congruents amb la seua parla, desenvolupament i entitat dramatúrgica, una obra com *Les Magdalenes* de Martí Domínguez que es proposa com a drama rural a l'estil de la «pièce bien faite» i el melodrama solemne del seu moment, resulta xocant i poc reexida perquè el llenguatge dels personatges i l'elocució que se'n desprén és incongruent amb el planteig teòric i els models dramàtics de l'autor.

— *Poc acurada*: La *tensió* s'hi confon amb l'emfatització de l'apitxat. No hi ha, per tant, una pronúncia clara i distinta dels diferents sons.



— *Poc natural*: Contradictòriament, el saineterisme que es presenta com una manera de parlar natural i espontània, «essència de lo valencià», resulta afectat i forçat. Crida i exagera per aconseguir un efecte de comicitat primària: arrencar la rialla de l'auditori sembla ser la norma fonamental i única en obres com *Nel·lo Bacora* o *Pare vosté la burra, amic*. I això mateix, esdevé l'essència dramàtica del personatge de Qualsevol en *Visanteta de Favara* d'A. Boadella, però ara justificat amb els atributs legitimadors de les que semblen ser «virtuts nacionals dels valencians»: vitalisme, espontaneïisme i desvergonya sexual.

L'elocució sainetera planteja, doncs, tot un seguit de problemes ortològics segmentals i suprasegmentals: el vocalisme es el menys problemàtic. Tret d'algunes pronúncies aviciades (*aulor* per *olor*, etc.), respon als sons vocàlics del valencià general. Però diftonga a la castellana (*viat-ge* per *vi-at-ge*, *ca-mió* per *ca-mi-ó*). Dubta en les elisions i fa sinalefes falses (*parle-ara* per *parle/ara*).

Quant al consonantisme, hi ha un ensordiment sistemàtic (*ca-sa* per *caza*, *tj'er má* per *d3ermá*) i no té en compte els enllaços fònics (*els-avis* per *elz-avis*).

Tampoc no té cura de l'accentuació binària (*generalitát* per *generalitat*) i l'entonació no conjuga la pròtesi i apòdosi, sinó que ara és fonamentalment descendent (apòdosi), ara és sobretot ascendent (pròtesi).

Quant a les pauses, interrogacions i admiracions és bàsicament deutora de l'ortografia, sense distingir, per exemple, que hi ha casos en què la coma no sempre indica una pausa prosòdica real.

2. Per tal d'encetar la pràctica d'un estàndard acceptable per a tota mena de propostes (des del sàinet al teatre de repertori), superant el complex o prejudici tradicional que creu que el teatre culte s'ha de fer en la llengua culta (el castellà), fa ja algun temps que assatge amb alguns actors la realització d'un «model» que en línies generals respon als següents criteris:

2.1. *Respecte de les tres condicions bàsiques de tota elocució* que, seguint J. Coromines i F. Vallverdú, poden enunciar-se en els termes ja citats: *congruència*, *cura* i *naturalitat*.

La *naturalitat* és fonamental en la recitació dramàtica: una elocució *congruent* i *acurada*, però forçada, pedant o poc natural produirà sovint un efecte de rebuig o burla en l'espectador mitjà. Per contra: una elocució que tinga com a base un text pedant però que es realitza d'una manera *natural*, podrà ser ben rebuda pel públic. Així mateix, una representació que es jugue amb una diversitat d' accents dialectals però amb congruència, cura i, sobretot, naturalitat disminuirà o eliminarà l'hipotètic efecte d'estranyament o «conflicte» entre el públic.



Cal remarcar també l'aspecte d'adequació al registre que té la congruència elocutiva. En efecte: un mateix autor no sempre emprava un mateix registre en els seus textos. I encara en un mateix text trobem registres ben diferents, com ara en el *Pigmalió* de B. Shaw, d'acord amb la història i les característiques socials o culturals dels seus personatges. Per això, com ja observava J. Coromines,

«L'elocució no serà la mateixa en representar un sainet de Vilanova o una gatada de Pitarra que si recitem la *Nausica* o la *Ifigènia* de Maragall, *De plaer no n'hi ha mai prou* de Corominas, o *Mar i Cel* de Guimerà. I tampoc no hi pot haver identitat completa en les diverses obres d'un mateix autor: no serà ben bé igual en *Mar i Cel* que en *Terra Baixa*, ni ben bé la mateixa en obres de Pous i Pagès com *L'endemà de les bodes* que en la *Papallona*. El qui encarni el *Manelic* podrà dir i fins i tot haurà de dir, per exemple, *treballar, tabé, vòs venir*; tot altre personatge, és clar, evitarà tals formes i dirà sempre *traballar, també, vols venir, etc.*».

L'adequació al registre s'hauria de fer fins i tot en aquells casos en què el text d'un personatge popular, per exemple, aparega escrit normativament. Al capdavant, el text, al marge de la vessant literària, no pretén ni més ni menys que servir de base per a la interpretació.

2.2. *Valencià general*: El punt de partida ortològic és allò que es considera el *valencià general* i no el subdialecte apitxat. Per això:

2.2.1. El vocalisme tònic i el vocalisme àton tindran 7 i 5 sons respectivament.

Quant a la realització de la *o* àtona que es manté generalment diferenciada de la *u*, s'accepta el seu tancament en els casos habituals (*Josep, sofrir, collita, olor...*) sense rebutjar-la com incorrecta per oriental com feia el professor M. Sanchis Guarner en la seua *Gramàtica* ni considerar-la «pronúncia aviciada» com la catalogava Carles Salvador.

Així mateix, en els casos de la *e* àtona inicial de mot (*escola, embolicar, encendre...*) s'accepta la realització en *a* o en *e*. Cal indicar, però, que els actors la realitzen espontàniament a en aquelles paraules que els resulten conegudes i familiars, mentre que en els mots d'ús poc corrent en la seua parla, la fan *e*.

2.2.2. Diftongació segura i correcta, tot evitant la realització castellana, dels aplecs vocàlics. Es tolera, però, que els mots esdrúixols acabats en els grups *-ia* o *-ie* es pronuncien com a vocàlics.

Així mateix, en mots com *baixar* o *caixa* la pronunciació correcta pot ser tant (baʃár), (káʃa) com (baiʃár), (káʃa).

2.2.3. Quant al consonantisme, que consta de 23 fonemes, caldrà realitzar distintament les oposicions b/v, z/s, ʒ /ʃ, dʒ /tʃ, ʒ /dʒ, /tʃ i l/λ.



Tot i que en els casos ʒ /dʒ/ i $[\text{t}]/[\text{tʃ}]$ la realització siga pràcticament sempre l'africada corresponent, es constata entre els actors una inestabilitat i fins i tot resistència quant a la pronunciació sistemàtica de la x inicial de mot com africada. Així, *xiquet* ($[\text{tʃikét}]$) però *xifra* ($[\text{ʃifra}]$). Aquesta situació es produeix, sobretot, en paraules que no formen part del seu lèxic habitual.

2.2.4. Pronunciació clara de les consonants dobles o geminades (ll , tl , tm , tn , mm , nn ...).

2.2.5. Quant a tz hi ha també una certa fluctuació. Així en *dotze* ($dódze$) però en *realitzar* (řealidzár) i (řealizár).

2.2.6. Assimilacions: *Sang* (sank), *convit* (comvít), etc.

2.2.7. Hiatus, elisió i sinalefa: *Una altra* (unáltra), *mitja hora* (midʒ ra), *el que has fet* (elkasfét), *va i ve* (vajvé), *li ho diré* (liuðiré).

2.2.8. Emmudiments: Encara que en aquest apartat també hi ha una certa inestabilitat perquè com diu V. Pitarch, «és sabut que aquests fenòmens no són idèntics arreu del domini lingüístic, ni tan sols dins del País Valencià» (V. Pitarch, 1977), s'evita, en general, la no articulació de l en *altra*, de la $-d-$ intervocàlica o de la r final de mot. Tanmateix, es fa l'emudiment de la t en el grup $-nt$ (potencialment, *corrent*...) i en el cas d'aquest o de la r en casos com *arbre* o *prendre* (*abre*, *pendre*).

Hi ha, però, alguns emudiments com el cas de *altra* pronunciat *atra* que segons quin siga el registre de la proposta dramàtica o del personatge, no hauria de deixar de fer-se, com en el cas d'un sainet.

2.2.9. Enllaç fònic: Transformació de s , ts , x , tx , ig final de mot en les sonores corresponents quan els segueix un altre mot començat per vocal o consonant sonora: *mig any* (midʒ án), *els astres* (elzástres), *desig blanc* (dezidʒ blánk).

Així mateix, transformació dels sons p , t , k final de mot en els sonors respectius b , d , g quan la paraula següent comença per consonant sonora, però no per vocal: *drap de llana* (drábdelána). Però *cap al tard* (câpaltárt).

2.2.10. Accentuació: Tenir en compte el binarisme, *generositat* pronunciat (dʒ ènerôzítát) i no (dʒ enerozítát); l'accentuació dels mots compostos, els accents de frase i els casos en què no hi ha coincidència amb mots equivalents del castellà: *tèxtil*, *xofer*, etc...

2.2.11. Atenció a les pauses i corbes melòdiques: Distinció, en primer lloc, entre pausa ortogràfica i pausa elocutiva. Encara que en la major part dels casos totes dues coincideixen, hi ha situacions en què la funció de la coma, per exemple, és indicativa dels components oracionals i no cal fer-hi una pausa real. Això és especial-



ment rellevant en la recitació d'un poema o d'un text dramàtic en vers on les pauses principals i secundàries ara es trobaran al final del vers, ara en les cesures, segons les característiques morfosintàctiques i dramàtiques del parlament.

Així mateix, les corbes melòdiques tenen en l'ortografia una base indicativa (interrogacions, admiracions, punts suspensius, etc...) per tal de no caure en la recitació escolar o ortogràfica.

Com diu R. Lapesa, el ritme del llenguatge resulta «de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que los sujete a medida. En esto consiste la diferencia entre las dos formas principales en que se exterioriza la creación literaria: la prosa y el verso». (R. Lapesa, pàg. 59-60).

2.3. *Coherència elocutiva*: Donada la inestabilitat o varietat que acabem de veure en alguns casos (2.2.1, 2.2.2, 2.2.3, 2.2.5), cal que una vegada feta una tria, pronunciar la *e* àtona inicial de mot com *a* en casos com *escola* o *eixida*, aquesta pronúncia es mantinga per a un mateix personatge i no realitzar-la cada vegada d'una manera, ara *eixida* i adés *aixida*.

Així mateix, la *coherència elocutiva* imposarà determinades exigències al conjunt o variarà segons el procés del personatge (cas de la protagonista de *Pigmalió*, per exemple).

2.4. *Relativització de la divisió dialectal*. Això comporta diverses consideracions:

2.4.1. Com feia observar el professor J. Vilaplana (*Jornadas de Morella*. Juliol 1983), la divisió català oriental / català occidental, tot i respondre a una situació real, és potser més útil per a classificacions didàctiques i escolars que per a altra mena de propòsits. En aquest sentit, potser s'exageren una mica les coses com ara quan llegim en un comentari al Poema LXVI d'Ausiàs Marc que

«el joc fonètic emprat sona per als no valencians a voltes arbitrari; les rimes són visuals i no pas fonètiques:

v. 16 amor v. 29 res

v. 17 dolor v. 32 és» (*Solc.*, pàg. 78).

O «Cal rebutjar la pronunciació de mots com *base*, *classe*, *cine*, *Balmes*, etc., amb *E* castellana». (F. Vallverdú, pàg. 22). La pronunciació oriental correcta és neutralitzant la *e* àtona. Però, ¿per què qualificar la pronúncia no neutralitzada de castellana? Els valencians no hi fem la neutralització i no per això pronunciem en castellà.

Caldria recordar, si més no, allò que escrivia Ll. López del Castillo:



«el sistema fonològic català rep matisacions, determina els seus contorns i en més d'un cas troba explicació coherent gràcies al conjunt dels dialectes (o diasistema)».

2.4.2. No cal dir que la recerca d'un estàndard oral més o menys unitari, a partir dels diferents paraestàndars o estàndars regionals, és absolutament legítima i necessària. Però potser en funció d'aquest objectiu es problematitzen coses que, de fet, reclamen també una mica més de decisió pública. Així, F. Vallverdú, en assenyalar les grans línies d'un model de llengua per a la televisió catalana, escriu:

«...Caldria estimular la *presència de veus procedents de les diverses regions catalanes* entre els presentadors de televisió. La varietat d'accents contribueix a donar un caràcter més nacional a la llengua utilitzada. Certament aquesta varietat d'accents pot ser contraproduent en un dramàtic o en una pel·lícula doblada, però molt normal en un servei informatiu i en programes variats». (F. Vallverdú, pàg. 48)

És a dir, la varietat d'accents només contribuiria a donar un caràcter *més nacional a la llengua* en el cas dels registres formals. En altres casos, pot crear conflictes. (Vegeu 1.3).

Potser no siga inútil preguntar-nos si aquestes paraules, a més d'apuntar una situació de fet, no traspuen també un cert prejudici o temor paternalista. El mateix F. Vallverdú reporta la «sorpresa» amb què alguns (parlants orientals) van rebre les «veus» en català (estàndard del català central) d'un J. R. o un Paul Neuman. La gent no hi era acostumada, però prompte va «comprovar que en català es poden fer «tantes» coses com en castellà». (F. Vallverdú, pàg. 49). El problema o «sorpresa» era, doncs, una qüestió d'hàbit.

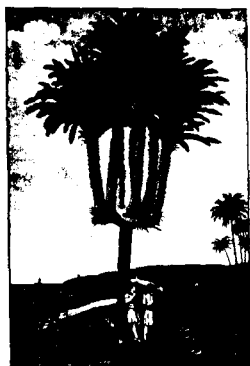
I ja que sembla obligat mirar-se constantment en el catellà, cal tenir present el fet que el teatre o els dramàtics en la llengua veïna fa temps que han superat i resolt el «problema» dels accents. Així, ningú no s'estranya ni s'escandalitza de veure muntatges com ara *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán o la *Madre Coraje* de B. Brecht en els què, alguns actors, a partir d'uns mínims comuns, reciten amb un accent català, valencià o andalús.

El públic sap que el castellà és la *llengua nacional* per excel·lència i no li importa gens ni poc això dels accents. Ben al contrari: això mateix reforça la seua vinculació a la comunitat lingüística que és proclama com a nacional. (Vegeu Lluís V. Aracil en bibliografia).

3. Cal, doncs, com potser diria el mestre Fabra, que valencians, illencs i catalans investiguen els diferents models estàndars, però sense que la cura de les branques ens tape l'arbre.

Per això:

3.1. Cal una formació adequada dels actors en els diferents paraestàndars i que s'exerciten també en les diferències més significatives dels altres estàndars regionals (vocalisme àton, sobretot).



3.2. Cal una política d'aplicacions i realitzacions concretes que referme els diferents models: més producció i programació en català en els nostres teatres institucionals i privats.

3.3. Cal també encetar una política d'intercanvis i coproduccions dramàtiques entre les diferents regions del domini lingüístic.

D'aquesta manera, creiem, s'acumularan experiències analitzables i s'anirà aclarint el problema dels possibles models utilitzables. Quant a la qüestió dels *accents* es reduirà als seus límits exactes.

Cal repetir, a més, ja que parlem del teatre, el que adés apuntem en parlar de la *naturalitat* elocutiva (2.1): la «veritat» dramàtica d'un actor pot fer superar determinats «conflictes» i allò que avui és «sorpresa» o reticència, demà convertir-se en un fet establert. Recordeu, si més no, el cas d'un actor com Josep M. Flotats que, malgrat certes dificultats inicials per a la correcta elocució catalana donada la seua formació francesa, ha esdevingut, en un cert sentit, un model «exemplar» de la nostra més viva i moderna recitació.

BIBLIOGRAFIA

- LLUÍS V. ARACIL: «Lengua nacional»: «¿Una crisis sin crítica?» dins J. Ruiz Olabuena i J. Agustín Azamiz: *Sociología de las lenguas minorizadas*. Edit. Ttarttalo, S. A., 1986. Pàgs. 444-455.
- AA.VV.: *Curs de gramàtica normativa. Per a ús dels valencians*. 3 vols. València, I.C.E. Universitat. 1980.
- AA.VV.: *Solc. Literatura catalana amb textos comentats*. Barcelona, Edic. 62. 1980.
- J. COROMINES: «Sobre l'elocució catalana en el teatre i en la recitació» dins *Lleures i converses d'un filòleg*. Barcelona, Club Editor. 1971.
- R. LAPESA: *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra. 1979.
- LL. LÓPEZ DEL CASTILLO: *Llengua standard i nivells de llenguatge*. Barcelona, Edit. Laia. 1976.
- C. SALVADOR: *Gramática valenciana*. València, Lo Rat Penat. 1974.
- M. SANCHIS GUARNER: *Gramática valenciana*. València. 1950.
- V. PITARCH: *Curs de llengua catalana*. València, Tres i Quatre. 1977.
- *Penyagolosa. Llengua i cultura al País Valencià*. 2 vols. València, Tres i Quatre. 1982.
- F. VALLVERDÚ: *Elocució i ortologia catalanes*. Barcelona, Edit. Jonc, S. A. 1986.