

3. EL TEATRE I L'HOME

"La materia del teatre és l'home; el teatre s'ha de fer per l'home; la fi social del teatre és l'home. La nostra companyia ha nascut doncs, sota el signe del més profund Amor per l'Home" (J.L.BARRAULT) (4).

El teatre contemporani ha revolucionat les concepcions tradicionals d'aquest art tant pel que fa als continguts i sentits dels textos teatrals com a la formació de l'actor o a la pròpia posta en escena. En funció dels diferents directors, teòrics o estudiosos, s'ha posat l'èmfasi en un aspecte o un altre. Així, i per citar alguns exemples significatius, ARTAUD va voler retrobar amb el seu "teatre de la crueltat" l'essència més primitiva, instintiva i passional de l'home; BRECHT, pel contrari, intentà distanciar l'home de l'emoció per a provocar la seva reflexió; el primer STANISLAVSKI va induir l'actor a mirar dins de si mateix, com a persona, per ajudar-lo reproduir després a l'escena les emocions de la seva vida quotidiana; MEYERHOLD, amb el seu "teatre de la convenció conscient" o de la biomecànica, volia un actor conscient, al mateix temps, del seu personatge, la seva persona i el fet de la representació teatral davant un públic; BECKETT, finalment, ens va mostrar la situació d'indigència i

(4) Cit Pàg. 28, PALANT (1968).

desempar de l'home en el món. Tots aquests autors i directors han investigat i pensat l'home com a centre del fenomen teatral i han volgut que el teatre i les seves tècniques evolucionessin al mateix temps que aquell.

Hem definit també, fins al moment, el teatre com a fenomen socio-personal, com a procés de comunicació, com a objecte d'entreteniment i plaer, com a alliberador de les tensions, com a objecte de coneixement i com a instrument per a la formació. Tanmateix totes aquestes potencialitats del teatre tenen l'home com a centre del seu interès. Ara bé, parlem de l'home, però aquest no és un ésser uniforme al llarg de la seva vida. A quin home va dirigit el teatre: al nen, a l'adolescent, a l'adult? Tot el teatre serveix per totes les fases dels desenvolupament de l'home? En tots els casos pretén les mateixes finalitats?

Pensat com a instrument de formació, que és el punt fonamental en què centrem el nostre estudi, el teatre és vàlid per l'home en general perquè tanmateix és vàlid per totes les etapes del seu desenvolupament. Certament en cadascuna d'elles tindrà uns objectius predeterminats, hi haurà un estil específic de fer, i unes tècniques més adients en relació al moment evolutiu. MANTOVANI, ha elaborat a partir de les poètiques del teatre aristotèlic i brechtia, la poètica del teatre per a nens.

En el quadre N^o. 19 hom pot observar la comparació -que fa aquest autor- entre les tres poètiques. Per la nostra banda, i sota el convenciment ja assenyalat que el teatre com a instrument de formació resulta útil a totes les etapes de la vida de l'home, hem elaborat, al quadre N^o. 20, les poètiques del teatre per adolescents, pels adults i per a la gent gran.

Poètica del teatre ARISTOTELIC	Poètica del teatre BRECHTIA	Poètica del teatre per NENS
1. El món és conegut per endavant, perfecte, acabat, i tots els seus valors són imposats a l'espectador.	1. El món és transformable i aquesta transformació comença en el mateix teatre.	1. El món no se sap ben bé com és; per tant s'ha d'experimentar i descobrir la realitat que ens envolta amb un ampli esperit de recerca.
2. La catarsi produïda en l'espectador el purifica i l'allibera dels seus vicis.	2. S'utilitza el "distanciament" per a que no es produeixi la identificació de l'espectador amb els personatges.	2. S'utilitzen el ritme, el color, el moviment per a agitar l'espectador. És un teatre divertit i formatiu que utilitza l'humor per a desdramatitzar les situacions conflictives.
3. L'acció dramàtica succeïda a l'escenari substitueix l'acció a la vida.	3. L'obra de teatre és una preparació per a l'acció a la vida.	3. El teatre es Joca i per tant acció pura que envolta tots els participants per igual al moment que es realitza.
4. L'espectador delega poders al personatge per a que aquest actüi i pensi en el seu lloc.	4. L'espectador delega l'actuació en els personatges; però es reserva per ell la posició d'analitzar, pensar i treure les seves conclusions.	4. Els personatges permeten expressar-se i participar als nens i aquests es converteixen en espectadors-actors. Interessa la resposta de l'espectador i l'emissor es preocupa per com estimular-la.
5. El receptor no interessa, importen més l'emissor i el seu missatge. Com no s'espera resposta del passiu espectador, la comunicació és unidireccional.	5. L'espectador és un adult format a qui se li admet la racionalitat. S'el reconeix com espectador alerta i amb capacitat per a entendre allò que s'el transmet.	5. El nen és un espectador diferent a cada edat i cal conèixer-lo. El receptor interessa tant com l'emissor i el seu missatge, per tant, s'ha de conèixer la seva psicologia evolutiva.

QUADRE N^o. 19: Comparació entre poètiques del teatre aristotèlic, brechtia i per a nens.

Poètica del teatre per ADOLESCENTS	Poètica del teatre per ADULTS	Poètica del teatre per a la GENT GRAN
1. El món, els altres i el jo estan plens de possibilitats a explorar. Jo em provo a mi mateix, als altres i al món mitjançant el teatre. Jo em construeixo i descobreixo construint i descobrint el món.	1. El món és conegut i imperfecte. El món és millorable, millorant-me i millorant la qualitat de les meves relacions amb els altres. El teatre em proporciona plaer i reflexió (noves perspectives).	1. El món és conegut. El teatre em permet recordar i repensar la meua vida. Em proporciona sobre tot plaer i relacions més intenses amb els altres
2. Tots els recursos al servei d'un teatre que és conflicte i somnis; problematització de mi mateix i de les meves relacions. Exploració del present i projecció en el futur	2. Tots els recursos al servei d'una ampliació i enriquiment de la meua visió del món. El teatre és una constant i creativa problematització de la meua situació en el món.	2. Tots els recursos al servei d'una vida més intensa, creativa i plaent.
3. El teatre és joc, exploració i descobriment. El teatre és problematització.	3. El teatre és plaer i reelaboració de l'experiència, és enfoc creatiu de la vida quotidiana.	3. El teatre és joc plaer, creativitat, gaudi del present i projectes al futur.
4. El jo es descobreix a cada personatge. Aquest permet expressar les meves potencialitats. Sóc al temps actor i espectador de les meves interpretacions.	4. Cerco respostes i nous enfoc a la vida en els personatges. Sóc al temps autor, director, actor i espectador.	4. Deixo lliure al personatge per a que em sorprengui. Sóc autor, director actor i espectador.
5. L'adolescent necessita la resposta. La recepció és tan important al menys com l'emissió	5. Emissió i recepció formen part del mateix procés de reelaboració de l'experiència.	5. La recepció reforça l'emissió i la projecta vers noves activitats.

QUADRE N^o. 20: Comparació entre les poètiques del teatre per adolescents, adults i gent gran.

Apart de les especificitats pròpies de cadascuna de les etapes evolutives de l'home en relació al teatre, sí que crec que val la pena destacar aquella finalitat que, des del nostre punt de vista, s'hauria de convertir en guia i orientació per a qualsevol tipus d'intervenció teatral independentment de la tipologia de destinataris als que vagi adreçada i de les determinacions de l'ambient. Denominarem aquesta finalitat genèrica **ampliació o implementació de registres comunicatius**.

En teatre es diu que un actor és tant més ric i creatiu quant més registres posseeix. Diu JIMENEZ per exemple que:

"Actor és tot aquell que pot canviar de registre, que pot identificar-se amb una diversitat de papers, personatges, formes, sense perdre la seva personalitat." (1974:11)

Definiríem a partir d'aquí el registre com aquell determinat codi que permet accedir a un llenguatge específic (qualsevol tipus de llenguatge: simbòlic, analògic, etc.); altrament dit, que permet connectar amb els altres. Segons això, quants més registres està en disposició d'utilitzar una persona, tant més amplia i rica és la seva concepció del món i de la realitat i, en conseqüència, millor preparat està per a relacionar-se i entendre's amb els altres, i per viure i enfrontar-se a la realitat quotidiana. Aquesta mena de "teoria dels registres" es basa en la convicció que la comunicació és

mitjancera de qualsevol relació que l'home estableix, sigui amb ell mateix (intracomunicació), amb els altres (intercomunicació) o, fins i tot, amb els objectes. Només si sóc capaç d'arribar a un altre persona, de fer-me entendre i de ser comprés, en definitiva, de comunicar-me en algun nivell amb ella, puc tenir una raonable esperança de relació, d'educació, de treballar plegats, d'autoorganitzar-nos, de viure junts, de suportant-se, de no arribar a la violència, etc. Qualsevol acció que dues persones vulguin dur a terme plegades està fonamentada en la intercomunicació. En la mida que puc connectar amb els registres de l'altre, puc esperar de la nostra relació en el futur.

El registre és un concepte més restrictiu que el de "rol". Aquest últim està conformat per una multitud de registres; registres vocals, gestuals, de vestuari, d'objectes, de pentinats, etc. Un registre és un codi, un rol és un conjunt de codis que, tots plegats i interaccionats, conformen un paper, un personatge.

Si pensem, per exemple, en un nucli rural o en una col·lectivitat petita i tancada, observarem que el nombre de registres que les persones posen en joc és molt limitat. La manca d'estímul externs i la "posta en joc", sovint, d'uns registres, gairebé sempre idèntics, per la repetició quotidiana de les seves trobades interpersonals, propicia una utilització de registres mínima. Això sí, aquests registres són ben coneguts, són estables i

fonamenten una visió tancada i limitada del món. A la ciutat, pel contrari, la persona es veu sotmesa contínuament a noves situacions comunicatives que possibiliten un major desenvolupament de registres. Malgrat tot, l'entorn geogràfic no és l'única variable que influeix en els registres comunicatius que una persona utilitza, atès que un subjecte pot viure a la ciutat en unes condicions semblants a les de la comunitat rural.

Potser siguin els mitjans de comunicació social i, en concret, la televisió, una de les variables que més influència exerceix o pot exercir en l'ampliació de registres expressius i comunicatius per part de les persones. Aquella, permet observar la posta en joc de nous registres comunicatius en noves situacions sense el risc que comportaria la vida real. Exerceix, en aquest sentit, un paper vicari respecte les nostres experiències reals. A diferència del teatre però, només permet observar. El teatre, pel contrari, permet no solament posar en joc un registre sinó, a més a més, jugar-ho, interaccionar-ho, possibilitant la investigació i descobriment de nous registres.

En aquest sentit, el teatre se'ns presenta com un instrument força eficaç per a investigar i ampliar el propis registres expressius. És també un camp de simulació que permet posar-los en joc i observar la seva eficàcia en la interacció amb altres registres que altres persones utilitzen.

Aquesta ha de ser, en la nostra concepció, la finalitat genèrica que el teatre, i específicament les tècniques i elements teatrals, han de perseguir amb independència dels destinataris implicats. De fet, hom pot dir que els objectius específics de tots aquells tipus de teatre que tenen per objecte la formació en un o altre sentit (teatre infantil, teatre popular, etc.) poden ésser reduïts al que nosaltres hem definit. En definitiva, qüestions com la solució de problemes, el descobriment i exploració del món, el lleure o l'entreteniment, l'alliberament de la repressió, l'alfabetització d'una comunitat o la millora de la qualitat de vida, depenen, en últim extrem, de la capacitat per instrumentalitzar els propis recursos expressius i comunicatius.

L'objectiu del teatre, de qualsevol tipus de teatre, és o ha de ser enriquir l'home en un o altre sentit, i la millor manera de fer-ho és la d'implementar la seva capacitat de relació amb el món sociocultural que l'envolta, fent que descobreixi i aprengui el major nombre de registres comunicatius possible.

B.- DELIMITACIONS CONCEPTUALS, VERS UNA TIPOLOGIA TEATRAL.

LA NOMINA TEATRAL

En aquest punt s'analitzen :

1. L'ambigüitat terminològica.
2. Drama, dramatització, teatre, espectacle i joc.
3. Jugar, representar, actuar i interpretar
4. Vers una tipologia teatral.
5. La nòmina teatral.

1. L'AMBIGÜITAT TERMINOLÒGICA

Quan es revisen textos que posen en relació àmbits educatius i teatrals s'observa que una gran majoria d'autors identifiquen, o defineixen com a molt semblants, conceptes que, malgrat tenir punts de contacte, corresponen a diferents realitats. Teatre, espectacle, drama, joc dramàtic, context dramàtic o dramatització s'utilitzen en molts casos indistintament per a referir-se a la representació o a la posta en escena d'una acció. Certament tots aquests conceptes tenen en comú el seu origen teatral i comparteixen també la seva estructura, l'esquema dramàtic. Ara bé, existeixen diferències entre ells que els fan adients per a ésser aplicats a realitats diversificades. Així podran ser utilitzats en funció de les seves particularitats i/o en les de la situació objecte de l'aplicació, en activitats pròpies de l'educació formal, en les de la no formal (animació sociocultural, tercera edat, educació ambiental, etc.) i, fins i tot, com a tractament psicoterapèutic.

Tanmateix verbs com ara actuar, representar o interpretar assenyalen, en molts casos sense diferenciar, aquelles accions per les quals una persona pren un paper dramàtic davant d'una altre o unes altres que la miren.

També en el camp més genèric del teatre com acció "feta per" o "dirigida a" diferents col·lectius, cadascú amb la seva particular especificitat, s'han utilitzat tants termes i tant variats que es fa difícil delimitar d'una manera concreta a què es refereix cadascú. Conceptes com ara teatre infantil, teatre popular, "teatre campesino", teatre independent, teatre comercial, teatre professional i no professional, teatre universitari, teatre de cambra, d'agrupacions polítiques, de societats culturals, etc., segmenten de tal manera aquest camp que es fa necessari establir una tipologia que ens permeti entendre's.

Aquestes imprecisions en el llenguatge, detectades en diversos autors (1), contribueixen a introduir un confusionisme que complica l'estudi i la posta en pràctica d'un camp d'interacció (educació-teatre) encara poc analitzat i investigat.

És per això que en aquest punt hom pretén definir i diferenciar d'una banda els conceptes genèrics referits a les arts escèniques (teatre, drama, dramatització, joc i espectacle i, actuar, representar i interpretar), i d'un altre, establir una tipologia entre diferents varietats de teatre en funció dels públics als que s'adrecen o d'acord amb les seves particulars característiques definitòries.

(1) Certament no tots els autors operen amb aquesta ambigüitat conceptual. Un exemple de com s'hauria d'operar es pot veure en MOTOS (1986).

2. DRAMA, DRAMATITZACIO, TEATRE, ESPECTACLE I JOC

"En aquest món hem d'establir formes convencionals d'expressió, o si no, fer veure que no tenim res a dir."
(SANTAYANA) (2)

El primer que s'hauria d'assenyalar és que aquests cinc conceptes tenen en comú que es refereixen a les relacions humanes; relació entre els homes i relació amb el món. En essència, tots impliquen interacció humana d'una o altre forma. Tots cinc a més es relacionen o es poden incloure en l'ampli ventall d'activitats que conformen l'àmbit d'actuació del teatre en una consideració genèrica. Ara bé, els cinc palesen diferències que els fan adients per a determinades finalitats i que de fet cristal·litzaran en activitats diversificades. És per això que fem, a continuació, una definició acurada de cadascun d'ells.

(2) Cit. Pàg. 175, BENTLEY (1982).

2.1. El drama, la dramatització, el teatre i l'espectacle

Drama, teatre i espectacle són tres conceptes que en la vida quotidiana s'utilitzen sovint com a sinònims. Dins l'art dramàtic representen però, tres aspectes diferents de la representació d'accions.

En parlar de drama es referencien, habitualment, dos continguts:

- a) Gènere teatral que conjuntament amb la tragèdia, la comèdia, el melodrama, la tragicomèdia, la peça i la farsa conforma l'univers teatral. (llenguatge tècnic teatral)
- b) Obra o representació teatral trista i seriosa (entès així a partir del contingut i característiques del drama com a gènere teatral). (llenguatge habitual del carrer)

Etimològicament el terme "drama" prové del grec "drao" que vol dir "acció", "acció representada" o "gent en acció". En aquest sentit PALANT assenyala que, en el capítol tres de la seva Poètica, ARISTOTIL afirma d'HOMER, SOFOCLES i ARISTOFANES que "imiten i reproduïxen homes en acció i eficiència (...) per aquest motiu

s'anomena a aquelles obres drames, perquè en elles s'imita a homes en acció..." (1968:70-71). És aquest contingut del drama, més enllà d'aquell que el redueix a un gènere teatral, el que ha permès parlar de "dramatitzacions" com a representacions d'accions.

Ara bé, representar accions és fer teatre. Quina és doncs, la diferència existent entre ambdós conceptes?

Pot ser caldria però, en primer lloc, definir i caracteritzar també el concepte d'"espectacle", atès que l'utilitzarem al diferenciar els dos termes anteriors. Etimològicament prové del grec "spectare" que vol dir "mirar" i es defineix com a "obra dramàtica representada amb elements no solament literaris, sinó plàstics, musicals, coreogràfics, d'il·luminació i de participació i joc" (MIRALLES, 1978:62). En general quan es parla d'espectacle hom vol referenciar una sèrie d'accions, normalment emmarcades i pautades per molts elements teatrals (els assenyalats a la definició i altres), la qual cosa l'atorga l'estatut d'obra acabada i tancada, que és visionada, al menys, per un espectador. L'espectacle es refereix al visionat d'una obra dramàtica (com a conjunt o sèrie d'accions) acabada. L'espectacle és així la conclusió d'una recerca precedent, d'un treball d'investigació i creació que amb aquell culmina.

Potser és aquí on les diferències entre teatre i dramatització es fan més evidents. El primer posa l'èmfasi en l'espectacle, com obra dramàtica acabada, apta pel seu visionat. L'espectador serà doncs, element capital per a poder parlar de teatre. La segona, pel contrari, posarà l'èmfasi en la realització de l'acció pròpiament dita, en el procés de la representació. Així, el primer es definirà com i pel seu producte, mentre que la segona ho farà com a procés.

Probablement qui millor ha desenvolupat aquest tema, dins la literatura especialitzada en castellà, hagi estat MOTOS (1986) en el seu article "La dramatización como instrumento de promoción participativa (las técnicas dramáticas en la educación de adultos)". Fem a continuació una síntesi interpretativa de les semblances que aquest autor assenyala entre el teatre i la dramatització:

- a) Un i altre es basen en la capacitat per a encarnar o desenvolupar un paper o un personatge dins una situació fictícia. Aquesta situació es regeix pel principi del joc simbòlic, pel "com si..".
- b) Tots dos compten amb el cos de l'intèrpret (sigui actor o participant), com un tot harmònic, com a mitjà fonamental d'expressió i comunicació.
- c) Ambdós fan un ús simbòlic de l'espai i dels objectes.
- d) El contingut de tots dos és la representació de situacions humanes. L'home, la seva problemàtica i les

seves interaccions amb els altres, constitueixen la seva temàtica concreta.

- e) Ambdós palesen un marcat caràcter integrador. El poder d'integració prové del fet que el llenguatge teatral és suma de molts altres llenguatges (paraula, gest, sons, colors, imatges, formes, etc.). Integren tant la tècnica pròpia del llenguatge teatral com la creativitat de la persona.
- f) Ambdós tenen la catarsi com un dels seus efectes específics.

Pel que fa a les diferències entre aquests conceptes, també estan recollides de manera prou completa per aquest autor:

- a) El teatre, com a text o com espectacle és sempre quelcom acabat, quelcom que constitueix un resultat; allò que realment preocupa és el resultat final. La dramatització pel contrari i com ja hem assenyalat, es constitueix en un procés de creació que utilitza tècniques i elements del llenguatge teatral, utilitzant-les com a recolzament lúdic o didàctic.
- b) El teatre cerca bé l'efectivitat de l'espectacle bé l'acabat estètic-artístic i això exigeix múltiples assaigs i repeticions. A la dramatització, per la seva banda, l'interessa molt poc l'acabat estètic-artístic.
- c) També es diferencien pel que fa a la relació actor-espectador. En la dramatització tots dos rols són

fàcilment intercanviables, mentre que al teatre no, com ja hem assenyalat a l'anterior apartat.

El quadre N^o. 21, recull la diferenciació que entre teatre i dramatització, en el terreny de l'ensenyament, ens presenta SCHWARTZ (1975) (3):

(3) Pàg. 61. Recollit per MOTOS (1986).

<p style="text-align: center;">TEATRE</p> <p>Obra mitjançant espectacle. Producte per a contemplar, estudiar i analitzar. Contingut, assignatura.</p>	<p style="text-align: center;">DRAMATITZACIO</p> <p>Procés que necessita de la implicació de l'individu per a produir-se.</p>
<p>El seu contingut consisteix en l'estudi d'obres literàries o de les tècniques teatrals.</p> <p>El paper del professor és el d'expert, transmissor d'una informació, o és un especialista en tècniques teatrals o el director d'un espectacle.</p> <p>Existeix un cos d'informació que ha de ser après.</p> <p>Els alumnes són intèrprets.</p> <p>El seu lloc és la classe de Llengua i Literatura o la sala de teatre. Per la naturalesa del seu contingut es presta a avaluacions puntuals.</p> <p>Un individu no creatiu, però que domini les tècniques pot obtenir excel·lents resultats. És un vehicle per a transmetre la cultura tradicional.</p> <p>Arrenca d'un treball literari. La seva finalitat és assimilar uns continguts. Posa l'èmfasi en els resultats.</p>	<p>El seu contingut és el procés de creació: la interacció i les respostes espontànies a situacions conflictives. Gira entorn el fet de compartir l'experiència en el desenvolupament d'un acte expressiu.</p> <p>El professor és un catalitzador: participa en l'experiència. El seu objectiu és el procés no el producte.</p> <p>No existeix cos previ d'informació. La temàtica és escollida pel grup.</p> <p>Els alumnes són participants i creadors del procés Els participants passen pels diferents rols teatrals: són autors, espectadors, actors i crítics.</p> <p>El procés pot ser aplicat a qualsevol matèria del currículum. És un procés fluid.</p> <p>Cal que els participants siguin creatius, atès que tenen que produir constantment els seus materials. Vehicle per explorar la cultura actual. Arrenca de la pròpia experiència dels participants. Llur finalitat és arribar a una comprensió més clara de certes idees. Posa l'èmfasi en la comunicació interpersonal i en el procés de creació.</p>

QUADRE N^o. 21: Diferències entre el teatre i la dramatització a l'ensenyament. (Pres de SCHWARTZ, 1975)

2.2. El joc i el joc dramàtic

"El joc ben entés és, com ja va veure FOURIER, la tècnica adient per a modelar i manufacturar matèries primes en processos de prefrabricació (preescolar), pels quals existeixen empreses molt acreditades: famílies, jardins d'infància, organitzacions esportives i de lleure, etc." (AGUIRRE, 1980:16)

Sovint es pensa, erròniament, que el joc és quelcom propi de l'edat infantil perquè, espontàniament, els més petits inicien amb aquesta activitat la seva relació amb el món. De fet, al llarg de tota la infantesa, el joc es constitueix en una constant que va evolucionant paral·lelament al creixement del nen. Malgrat tot, el joc acompanya l'home durant tota la seva vida i es conforma com una manera de relacionar-se amb el món sociocultural. Com ens indica BENTLEY, "el món del joc és un taller o un laboratori en el que s'experimenta aplicant el mètode d'assaig-error" (1982:174). HUIZINGA per la seva banda, el defineix dient:

"El joc és una acció o ocupació lliure que es desenvolupa dins uns límits temporals i espacials determinats, segons regles absolutament obligatòries, encara que lliurement acceptades, acció que té llur finalitat en sí mateixa i que va acompanyada d'un sentiment de tensió i joia, i de la consciència de "ésser d'un altre mode" que en a la vida quotidiana." (1987:43-44).

Ens referim però, no al joc genèricament considerat, sinó a un tipus molt concret: al joc dramàtic. I aquest, encara que no exclusivament, sí que ha estat específic del teatre per a nens o del teatre infantil. Els jocs espontanis dels nens prenen sovint la forma de teatre; aquests inventen i representen situacions concretes que es basen en les seves pròpies experiències, il·luminades per la seva imaginació i fantasia. El propi cos és l'instrument posat en joc; un instrument que es converteix al mateix temps en gaudi, camp d'experimentació i investigació, experiència creativa, mitjà d'expressió i mitjà de comunicació. I això és així perquè en tota activitat lúdica cal descobrir al menys dos nivells:

- a) El joc com elaboració de situacions de conflicte.
- b) El joc com a expressió de la potencialitat creadora.

El teatre per a nens ha estat anomenat: Joc, joc simbòlic, joc de ficció, joc del "com si", joc dramàtic, jugar a fer teatre, dramatització, drama escolar, drama creatiu, drama educatiu, improvització, lliure expressió, expressió dramàtica i teatre. MANTOVANI (1980:130) recull tota aquesta terminologia i diu que la manca d'unanimitat per a designar aquesta activitat es deguda al fet que les paraules utilitzades es basen en metodologies diferents, criteris diversos i formes de treball que emfasitzen determinats aspectes en detriment

d'uns altres. Diu també que la majoria d'aquests termes provenen dels treballs publicats en relació al teatre en la E.G.B.

Des del nostre punt de vista parlarem de "joc dramàtic", atès que creiem és la denominació més genèrica i la que millor s'ajusta al contingut de l'activitat. Així direm que el joc dramàtic és la forma que pren la dramatització aplicada als nens més petits. Normalment el joc dramàtic s'aplica amb nens de tres a sis anys, encara que el seu ús es pot fer extensiu fins la pubertat, això sí, variant determinades regles en funció de l'evolució que el nen segueix durant aquests anys. En aquella edat (3-6 anys), el joc dramàtic és un joc simbòlic per mitjà del qual els nens representen les pròpies emocions. Per a poder jugar, cal superar els límits d'allò concret. En aquest sentit, l'objecte, punt de referència de la realitat, es converteix en el suport a partir del qual projectar la imaginació i la fantasia creadora. En el moment que aquesta fantasia és compartida per algú altre neix el joc com interacció, com espai compartit amb els altres.

L'estadi del joc simbòlic correspon a una fase precoç en l'expressió del nen del propi món interior. El joc dramàtic el que fa és afegir a l'activitat lúdica, l'observació, la imitació i la interpretació, totes elles però, com a manifestacions de les potencialitats expressives i comunicatives del nen. La base d'aquest joc i

la tècnica d'investigació que el nen utilitza en aquest període és la improvització, que li permet construir un món, reflex del seu món imaginari, sense les traves que l'imposa la realitat o una reglamentació excessiva.

Recopilant els trets definitoris que HERANS (1978:63-64) i OTI (1986:32) assignen al joc dramàtic genèricament considerat (com a tècnica utilitzable durant tota la infantesa), i afegint d'altres, podem caracteritzar aquest tipus de joc de la següent manera:

- a) Representa una realitat en forma de model.
- b) Ofereix una visió global i integradora de l'ésser humà.
- c) Constitueix en sí mateix un medi didàctic autònom, amb uns objectius precisos, que estimula i potencia el desenvolupament de la comunicació intragrupal i la interacció personal.
- d) Els jocs dramàtics no són reproduccions de la realitat, sinó reconstruccions de la mateixa mitjançant situacions lúdic-experimentals, que es poden moldejar, canviar o repetir, al contrari de com succeeix a la vida quotidiana.
- e) Mitjançant la representació de papers i comportaments diferents, els nens adquireixen major llibertat en la seva pròpia autorrepresentació, animant-se progressivament a valorar accions i situacions per ells mateixos i no segons regles rígides.

- f) Desperta la consciència del cos com instrument d'expressió en l'espai i el temps, el sentit de l'orientació, la lateralitat i l'equilibri.
- g) Ajuda a desbloquejar les naturals inhibicions, traumes i represions que envolten al nen en a la vida quotidiana, facilitant-li l'adquisició d'autoconfiança i confiança en els altres.
- h) Els participants intenten dins una situació lúdica, prèviament i/o tàcitament acceptada, comprendre llur actuació i pensar sobre la mateixa, analitzant llurs experiències en la la posterior posta en comú.
- i) Aprenen mitjançant la pròpia experiència, no per un procés purament intel.lectual.
- j) Els nens depenen uns dels altres per a la realització dels jocs i tenen que observar-se mútuament, durant els mateixos, per a elaborar una representació; es tracta d'una experiència social.

3. JUGAR, REPRESENTAR, ACTUAR, INTERPRETAR

"La nostra opció no es troba entre la màscara i el rostre, sinó entre les màscares dolentes i les bones."
(WILDE/YEATS) (4)

També aquests quatre verbs s'utilitzen, en molts casos com a sinònims en la literatura especialitzada i, certament no és estrany, atès que delimitar la frontera que els separa i diferència resulta molt difícil, sobre tot si pensem en determinats estadis del desenvolupament humà com ara els 3 o 4 anys.

Les diferenciacions seran, en determinats casos més aviat de matisos que essencials, i, en altres, la distinció conceptual de l'acció que una persona realitza en un moment donat vindrà més de l'actitud personal amb què és realitzada que de la informació proporcionada per signes externs. En qualsevol acció que un home realitza es mostra a sí mateix, s'ensenya per a que els altres el vegin i escoltin. Ara bé, definir si juga, interpreta, actua o representa és quelcom que només ell pot afirmar amb total certesa.

(4) Cit. Pàg. 175, BENTLEY (1982).

Una persona juga, quan se sotmet voluntàriament a una sèrie de regles, marcades per ell mateix (joc solitari) o negociades amb els altres (joc col·lectiu), mitjançant les quals simula una sèrie d'accions anàlogues a les que succeeixen a la vida. Ens referim evidentment al joc dramatitzat, en el qual una persona juga quan interpreta, actua o representa una situació anàloga a les que es produeixen a la realitat.

En el llenguatge especialitzat, es diu que una persona actua, quan pren un paper, un rol, davant els altres, que no es correspon amb la percepció que habitualment aquells tenen de la seva personalitat. L'assumpció d'aquest paper comporta, a més a més, un component de fingiment que pot ésser o no percebut pels altres. En el teatre, aquest component de fingiment es dona per suposat, no necessàriament però, en les situacions socials. Així, una persona actua quan juga, representa o interpreta un rol, sigui en la interacció social o teatral, que és percebut pels altres com aliè a la seva personalitat.

El mot representació comporta un major grau de formalització que el d'actuació. Quan es diu que una persona representa un paper, se suposa, implícitament, que aquesta representació es fa davant altres persones i que estarà ritualitzada amb un principi i un final. Tanmateix que els altres assisteixen a la representació exclusivament

per a veure-la i que en acabar manifestaran, d'una manera o una altra, la seva opinió o el seu estat d'ànim sobre la mateixa o a partir d'ella. També, se suposa que la persona que fa la representació disposa d'uns coneixements, domina uns codis o uns llenguatges expressius i comunicatius que són els que el permeten fer la representació.

Tècnicament, **interpretar** significa realitzar una sèrie d'accions que suposadament realitzaria una altra persona diferent a la que realitza la interpretació. També en aquests cas la interpretació porta implícits uns coneixements i aprenentatges previs.

Malgrat que, com ja hem assenyalat abans, aquests verbs seran usats sovint de forma sinònima, el cert és que la utilització que d'ells es faci vindrà determinada, en la majoria dels casos, pel context en el que siguin usades. Així, **jugar**, serà pròpia de contextos teatrals infantils, mentre que **actuar**, **representar** o **interpretar** s'utilitzaran, sobre tot, en el teatre adult.

4. VERS UNA TIPOLOGIA TEATRAL

Com assenyalàvem a la introducció en aquest punt, la terminologia utilitzada per a referenciar els diferents tipus de teatre que es donen a la realitat és tan extensa com variada. Des de diversos criteris i, fins i tot, amb perspectives en certs casos complementàries i en altres contraposades, s'ha generat tot un seguit de termes que demanden l'establiment, si més no, d'un cert ordre per a poder concretitzar allò a que ens referim en cada moment.

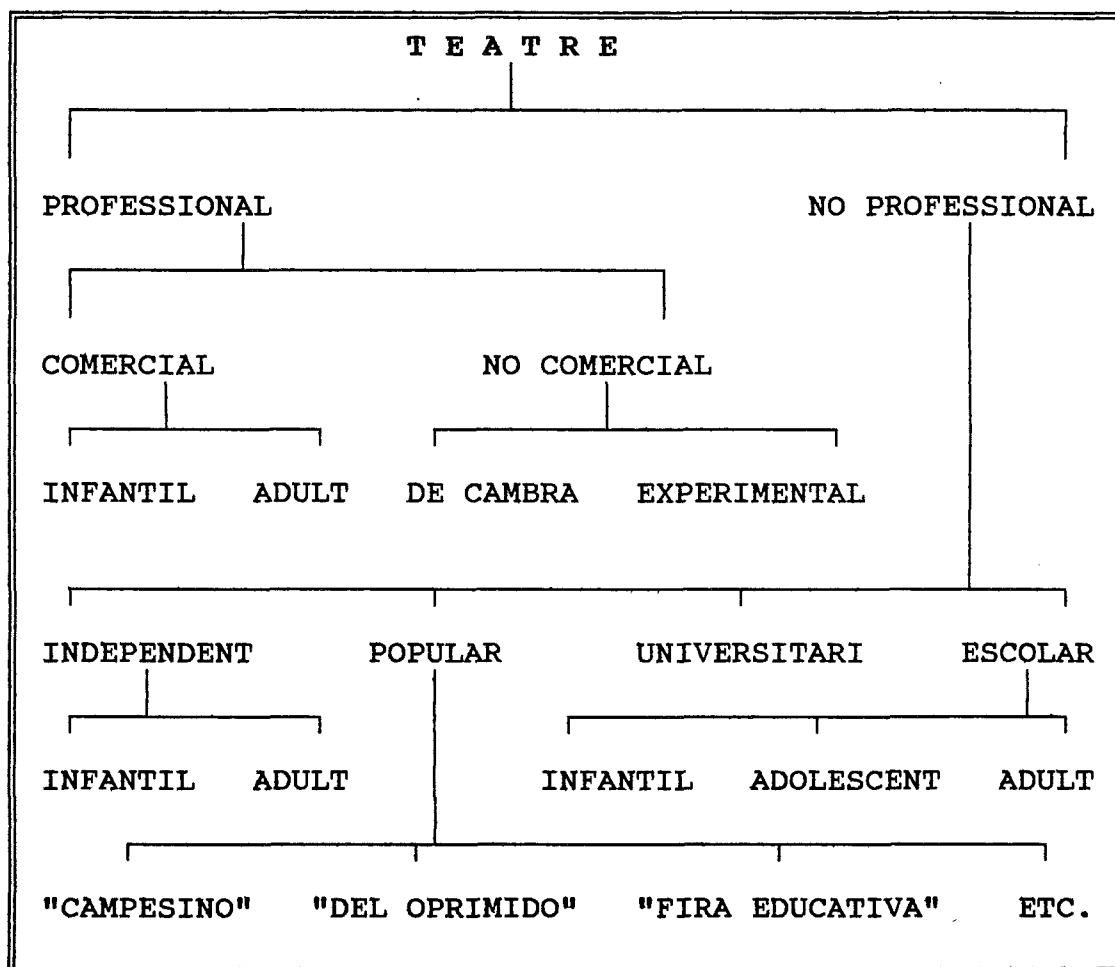
Potser la classificació més genèrica, i en la que tothom sembla estar d'acord, fóra aquella que diferencia el teatre en funció de la professionalització. Ara bé, si intentem anar més enllà i determinar aquells tipus de teatre que contempen el teatre professional i el no professional, la qüestió es complica força. Per a posar un exemple d'aquest confusionisme terminològic, GARCIA, compilador del llibre *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, titola un apartat, a la introducció, "Teatro no comercial". Un cop però, dins aquest apartat, diu, identificant "no comercial" amb "no professional":

"VALEMBOS (1976) classifica en dos grans grups el treball realitzat en el camp del teatre no professional a l'ús (Teatre de cambra oficial i teatre independent) per a subdividir el primer en: a) teatre d'agrupacions polítiques; b) de societats culturals; d'agrupacions sindicals; c) universitari; e) de grups paraoficials, i f) nacional de cambra i assaitg." (1981:28).

Apart del confusionisme terminològic, prima en aquesta classificació una visió històrica (vàlida sens dubte per a 1976), que en l'actualitat però, estaria desfasada.

Per la nostra banda, elaborem una classificació tipològica que no s'ajusta a un únic criteri, i que, de fet, barreja perspectives com ara destinataris, finalitats del teatre o, fins i tot, visió històrica. La raó d'aquesta classificació policriterial rau en el fet que en interessa, a partir de la diferenciació professional-no professional, contemplar i analitzar breument aquells tipus de teatre que poden tenir relació, o es poden constituir en antecedents, d'una visió del teatre emmarcat en l'animació sociocultural. Per tant, diríem que no constitueix una visió exhaustiva des del punt de vista teatral.

En el quadre N^o. 22 hom presenta aquesta classificació tipològica.



QUADRE N^o. 22: Tipologia teatral.

4.1. El teatre professional i el teatre no professional

Entenem per teatre professional aquella acció o sèrie d'accions representades per actors professionals davant d'uns espectadors que han pagat per assistir a la representació. Per a parlar de teatre professional cal, per tant, que les persones que fan la representació teatral visquin del que obtenen per les seves actuacions. El teatre professional és el mitjà de vida d'aquells que el realitzen. Altrament dit: els objectius de les persones que es dediquen professionalment al teatre tenen a veure amb ells com individus aïllats i amb la seves realitats personals. Si, en parlar d'animació sociocultural, no ens referim en aquest tipus de teatre és fonamentalment perquè, entre altres coses, el concepte de qualitat de vida s'entén, en aquesta perspectiva, com quelcom referit a la realitat personal i individual d'aquells que el realitzen i la seva hipotètica extensió comunitària, si es que es produeix, ho fa en termes de subsidiarietat.

El teatre professional, així concebut, constitueix una finalitat (finalitat personal de vida) per aquells que s'hi dediquen. En l'àmbit de l'animació sociocultural, pel contrari, el teatre serà sempre un mitjà

pel que aconseguir d'altres finalitats no únicament relacionades amb la realitat personal.

Malgrat no ser l'àmbit en que centrarem les nostres anàlisis, el teatre professional, es pot constituir també en un instrument adient per a servir als objectius de l'animació sociocultural. Els processos de gestió cultural i, més en concret, els de difusió cultural que, en altres capítols, hem considerat com a complementaris dels de creació cultural en el quefer propi de l'animació sociocultural, han de contemplar el teatre com una eina al servei de la culturització de les persones. Que el teatre és cultura és quelcom que no admet discussió. En aquest sentit, el teatre professional pot ésser utilitzat, en els processos de difusió cultural, no solament com a mitjà d'evasió o d'entreteniment de les persones que hi assisteixen, sinó també com a culturitzador, com a exemple d'allò que es pot arribar a realitzar amb un treball sistemàtic, i com a desvetllador de consciències. En definitiva, el visionat de representacions professionals pot convertir-se en pas previ i, fins i tot, fonamentador de posteriors processos de creació teatral duts a terme en els col·lectius comunitaris. Amb una formulació d'en FRANCH:

"... la ex-pressió ha d'ésser precedida d'una im-pressió.
(5)

(5) Cf. Pàg. 10, "Aproximació personal al treball de l'Eduard i la Maria", pp. 9-22, en DELGADO/VILANOVA (1973).

És el teatre no professional el que fonamentalment concebem com instrument al servei de l'animació sociocultural i de l'educació. Per oposició, definim genèricament el teatre no professional com aquell en el qual l'objectiu de les representacions teatrals no té res a veure amb la forma en què es guanyen la vida aquells que hi participen. Més al contrari, els seus objectius se centren bàsicament en la col·lectivitat i en un augment substantiu de la seva qualitat de vida, sense oblidar però, que aquella està conformada per individualitats susceptibles d'un procés autònom d'autodescobriment i autoformació. En aquest cas, el teatre com eina d'animació sociocultural s'ha de moure entre la dialèctica objectius de formació individual-objectius de qualitat de vida del col·lectiu comunitari.

El teatre no professional, en una perspectiva sociocultural, es converteix així, en un mitjà facilitador tant de l'aprofitament de les habilitats, els coneixements i els talents dels habitants de la comunitat, com del foment de les interaccions relacionals i de la confiança dels membres de la col·lectivitat en les pròpies capacitats.

En el quadre N^o. 23 es poden observar d'una manera simplificada els objectius i les relacions entre el teatre professional i el no professional amb els processos socioculturals.

T E A T R E		
	Professional	No professional
Persones	Professionals (actors directors, tècnics, etc.).	Membres de la comunitat.
Objectius	Personals (realització personal. Millora personal de la qualitat de vida).	Personals i comunitaris (autonomia, creixement i millora de la qualitat de vida dels membres de la col·lectivitat i de la comunitat).
Funcionalitat	Finalitat personal de vida.	Mitjà, instrument o metodologia per a la consecució d'altres finalitats personals i comunitàries.
Processos socioculturals implicats	Difusió i gestió cultural.	Animació sociocultural i creació cultural.

QUADRE N^o. 23: Contingut del teatre professional i no professional i les seves relacions amb els processos socioculturals.

4.2. El teatre comercial i el teatre no comercial

Utilitzant terminologia antropològicocultural definirem el teatre comercial com aquell que es basa en relacions de "reciprocitat negativa", és a dir, aquell que pretén el propi benefici amb independència (sempre relativa) dels desigs, interessos o expectatives d'aquells que el "compren". El teatre comercial sempre es planteja en termes econòmics. Altrament dit: només les obres teatrals que es preveuen com a rendibles són objecte d'atenció per part del teatre comercial, amb independència de qualsevol altre valor. No és estrany doncs, que es confongui amb el teatre professional i que, en la majoria dels casos, un i altre s'identifiquin, atès que el criteri per ambdós és econòmic. La diferència però, rau en que el segon posa l'èmfasi en les persones i els propis objectius, mentre que el primer el posa en el producte, en l'obra teatral, en l'espectacle. Subdividim el teatre comercial, en funció dels destinataris, en teatre infantil i teatre per adults.

Els fonaments del teatre no comercial són els mateixos que els del teatre comercial: la rendibilitat. En aquest cas però, aquesta no es mesura en termes de calers, sinó en funció principalment del prestigi aconseguit mitjançant la recuperació d'obres clàssiques

(teatre de cambra), o de creació de noves línies d'investigació (teatre experimental). U i altre poden estar destinats al infants o als adults. Si no ho hem contemplat però, en el quadre, és perquè habitualment aquests tipus d'obres estan dirigides a grups molt reduïts d'adults.

4.3. El teatre independent

El teatre independent es defineix tant històricament com ideològicament.

En una perspectiva històrica troba els seus antecedents en els grups populistes que es generen sota l'empar del govern de la segona república espanyola ("La Barraca" i les "Missions Pedagògiques"). El veritable "teatre independent" neix però, al voltant dels anys quaranta de la mà de grups com "Arte nuevo" (1946-48) i amb noms com SATRE, PASO, etc (GARCIA, 1981:29). La realització de nombrosos congressos i encontres (6) entre 1963 i 1975 marca el moment de màxima esplendor d'aquest tipus de teatre. Grups com "Los Goliardos", "Los Càtaros", "Tábano", "Els Comediants", "Teatro-estudio Lebrijano", "Aquelarre", "els Joglars" i un llarg etcètera, componen el panorama que regeix el teatre independent per aquells anys.

Ideològicament, el teatre independent es convertí en un teatre viu i alternatiu al que presentaven les opcions comercials. Diu RODRIGUEZ:

"El teatre independent intenta el trencament de les estructures burgeses del drama que gira l'esquena no solament al fenomen mercantil que sosté el teatre burgès, sinó aspirant a un canvi d'estètica i a aconseguir una missió social que ajudi en certa mesura a la transformació de la societat en la qual s'inscriu. (...) El que en el teatre burgès és

(6) Entre ells, Gijón (1963), Córdoba (1965), Valladolid (1966) i San Sebastian (1970).

satisfacció, en el teatre independent serà agressió. El que és evasió, serà preocupació. El que és plaer, serà incitació, etc. (1974:174).

El gran mèrit d'aquest teatre és que anava contra-corrent i que, en la majoria dels casos va haver de treballar amb recursos molt minsos i amb l'oposició, molts cops ofegant, dels aparells governamentals. Les crítiques que retrospectivament se li fan es refereixen sobre tot a la importació de teories teatrals estrangeres i a la manca del desenvolupament d'un teatre propi. Com assenyala RODRIGUEZ, el teatre independent és mimètic i aconpleix la funció de donar a conèixer al públic burgés espanyol tot un seguit d'obres estrangeres que les sales comercials no montaven per no ser rendibles (1981:175).

Independentment de les crítiques que se li puguin fer, trobem en aquest tipus de teatre una finalitat social que està en a la línia d'allò que podria perseguir un teatre emmarcat dins l'animació sociocultural. Certament, l'objectiu del teatre independent era transformar la societat mitjançant un teatre diferent al que oferia el teatre comercial. En aquest sentit, aparentment el teatre independent es podria considerar dins la perspectiva de la democratització cultural. Ara bé, el cert és que, pel tipus d'obres muntades, aquest no és un teatre que es dirigeixi al poble, sinó a élites intel·lectuals burgeses, preparades per a poder entendre'l.

Així, en una perspectiva sociocultural, hom considera aquest teatre com antecedent del que s'hauria d'emmarcar dins l'animació, no tant per la manera que es va donar en la pràctica, com pels objectius que perseguia i per la manera de fer-se, basada habitualment en l'esforç voluntari d'aquells que el realitzaven.

4.4. El teatre popular

"De totes les arts el teatre és la més social. La seva forma i qualitat estan íntimament relacionades amb la seva finalitat. La societat d'una certa època té el teatre que mereix. Inclús, té, quasi sempre, el teatre que ella demanda." (COPEAU, 1974:137)

Potser sigui en els plantejaments del teatre popular en els que podem trobar una major identitat respecte el teatre que s'ha de donar dins l'animació sociocultural. Normalment es diu que aquell té bàsicament dos objectius:

- a) Recuperació, manteniment i actualització del patrimoni cultural popular: el folklore, les festes populars i les tradicions culturals.
- b) Formació de les persones i les comunitats per ampliar la seva visió de la realitat, i permetre'ls lluitar i/o alliberar-se de les problemàtiques concretes en què es troben immerses.

El teatre popular es dirigeix al poble indiscriminat i el parla en i amb el seu llenguatge; un llenguatge que aquell entén i utilitza per a expressar-se. El contingut del teatre popular està constituït per la

problemàtica real en la que una comunitat concreta viu immersa, i els membres de la col·lectivitat no són considerats com a destinataris, sinó com a col·laboradors actius en l'elaboració i creació de l'edifici teatral. Com ens indica RODRIGUEZ:

"El teatre popular és aquell (...) que cerca al poble per ell mateix, sense un altre finalitat; que aprèn d'ell el seu llenguatge i les seves maneres, que viu amb ell, s'identifica amb ell en estreta col·laboració i que té com a finalitat donar fe de la seva vida, de la seva realitat, de la seva sort i el seu fracàs." (1974:197).

El teatre popular no pretén "ensenyar" o "instruir" al poble, des d'una visió clarament paternalista. Cerca treballar amb ell per a millorar la realitat. Altrament dit: el teatre popular no és teatre pel poble, sinó teatre del poble, teatre que fa el poble. Aquí es trobaria la distinció entre "teatre populista" i "teatre popular". El primer, del que van constituir-se en representants, per exemple, "La Barraca" de GARCIA LORCA i el teatre de les Misions Pedagògiques (RODRIGUEZ, 1974:199) cerca acostar-se al poble tot posant en escena obres teatrals que parlin en el seu propi llenguatge (obres de LORCA que es basen en una recol·lecció de les tradicions i el folklore popular), actitud clarament paternalista. El segon, pel contrari, treballa en el poble, amb el poble i pel poble, centrant-se en la problemàtica que aquell viu i intentant, mitjançant el seu tractament dramàtic, oferir noves perspectives d'acció i noves visions, amplificades i enriquides, sobre la realitat.

Nombroses iniciatives de teatre popular s'han donat en aquests últims anys (7). Citarè, per ésser una de les més representatives, el "teatro del oprimido", teatre popular revolucionari que es va desenvolupar a Llatinoamèrica a mitjans dels seixanta i que va tenir en AUGUSTO BOAL un dels seus principals teòrics. Aquest teatre comença a Brasil. Les primeres experiències es produeixen al 1956 amb el grup "Teatro Arena de San Pablo" i els seus pressupostos es troben molt relacionats amb l'"Educació alliberadora" d'en FREIRE. En aquesta concepció, el teatre es constitueix en una mena de revolució que ajuda l'home a alliberar-se de la repressió.

(7) Veure, per una informació més àmplia, la revista educación de adultos y desarrollo, editada en castellà per la "Asociación alemana para la educación de adultos" i, en concret, els números 19 (Setembre, 1982); 23 (Setembre, 1984), on hi ha un "informe" sobre el teatre popular, particularment interessant, elaborat en un encontre internacional a Koitta, Dhaka, Bangla Desh en febrer de 1983; 26 (Març, 1986); i el 32 (Març, 1989).

4.5. El teatre universitari

"Unir sota un mateix títol a la Universitat i al teatre, tal i com estan les coses, és col·locar un cadaver al costat de l'altre per a que es transmetin el fret dels seus cossos." (GUERRA, 1981:350).

El teatre universitari és aquell teatre fet a la universitat per universitaris. Aquest tipus de teatre va tenir a l'estat espanyol la seva edat daurada entre els anys 50 i els 75, com a testifiquen els nombrosos congressos i jornades realitzats (8), els grups en funcionament i, fins i tot, la creació d'escoles per a la formació d'actors i directors a partir d'iniciatives universitàries.

A les jornades nacionals de teatre universitari celebrades a Murcia en 1963 s'assenyalaven, entre altres, com a principis bàsics:

- "a) El teatre és un fenomen estètic, amb una preocupació fonamentalment social de signe didàctic.
- b) Creiem que el públic és el protagonista del teatre.

(8) Entre altres, Murcia 1963, Tarragona 1966, Tarragona 1970, etc.

- c) Rebutgem el monopoli d'una classe social sobre el teatre. Urgeix recuperar a la classe treballadora com a públic teatral.
- d) S'imposa una revisió del repertori dramàtic en funció d'aquest nou públic, és a dir, un nou teatre per a un nou públic: UN TEATRE POPULAR" (GARCIA, 1981: 345)

Es va escriure també en aquesta època que hi havien, aleshores, cent grups de teatre universitari que treballaven a tot l'estat. Era quan encara es pensava el teatre com a fenomen renovador de la societat. Certament van ésser anys molt productius. A les T.E.U.s (teatres universitaris) es feia paral·lelament una tasca d'investigació teatral i un altre de popularització del teatre. Tot i que, a l'igual que el teatre independent, l'universitari, malgrat les declaracions de principis, va ser més aviat populista que popupar. Experiències com el "teatre viu" (creat al 1953 per SALVAT, PORTER, CAMPMANY i altres) i posteriorment la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, més en la línia d'un teatre popular, a Barcelona, generaren un ambient teatral a la ciutat força important.

La realitat actual al nostre estat és però, força diferent. El teatre universitari actual no existeix o, si existeix, és tancat dins els murs de la universitat i sense, pràcticament, cap tipus de projecció social. No existeix tampoc, en els nostres dies, un moviment teatral universitari viu i en actiu. Existeixen experiències

específiques en col·lectius concrets. Pot ser l'homologació universitària a partir de la sortida vers la universitat que proposa la LOGSE pels estudis d'art dramàtic o, fins i tot, iniciatives pioneres com ara la de la Universitat Autònoma de Barcelona amb la creació d'un títol de diplomant específic pels graduats per l'Institut de teatre de Barcelona (CASTELLS, 1991:2), contribueixin a canviar aquesta realitat. El cert és que en l'actualitat només existeixen a l'estat espanyol dues càtedres de teatre (C. OLIVA a la Universitat de Murcia, i R. SALVAT a la Universitat Central de Barcelona), qüestió que ja resulta simptomàtica i que no presagia una renovació d'aquest moviment en el futur immediat.

4.6. El teatre escolar

Ja hem parlat amb anterioritat de la importància del teatre i les tècniques teatrals en la formació de l'home i, en concret, en la del nen i l'adolescent. Tant és així, que l'escola ha estat un dels llocs on, aquests darrers anys, el teatre no solament s'ha mantingut sinó que s'anat fent cada cop més present com a metodologia apta per a una formació globalitzada de la persona. Tot i que, com assenyala HERANS, malgrat l'esforç fet per a mantenir aquesta parcel·la educativa en el món escolar "la realitat és que segueix sent un àmbit restringit a la bona voluntat i a la major o menor formació del mestre." (1986:8).

Hem subdividit el teatre escolar en teatre infantil, adolescent o juvenil i adult. No entrarem en la definició i caracterització de cadascú d'ells, ja analitzada, genèricament, en altres punts d'aquest capítol (9). Sí indicar que cal diferenciar el teatre fet per adults i adreçat a les etapes del desenvolupament assenyalades, d'aquell altre fet per nens, adolescents, i adults en el marc escolar. El primer pot servir sens dubte

(9) Per una ampliació sobre el teatre infantil i juvenil hom pot consultar, entre altres, tres informes molt amplis i exhaustius apareguts en la revista Cuadernos de Pedagogía. Concretament, en el N^o. 48 (Desembre, 1978) pp. 23-84; en el N^o. 143 (Desembre, 1986) pp. 7-42; i en el N^o. 154 (Desembre, 1987) pp. 6-36.

com estímul, i és recomanable, evidentment, que nens, joves i adults el vegin. Parlem però, de formació en el marc escolar, i aquesta no es donarà si no és a través de tasques de creació teatral a càrrec de les persones en cadascuna de les edats indicades. El teatre i les dramatitzacions, realitzats per ells mateixos, es convertiran així, en veritables instruments de desenvolupament.

Certament, no ha arribat encara el moment en que el teatre es constitueixi en una assignatura dins els plans d'estudis. Si repasem la LOGSE (Lei de Ordenación General del Sistema Educativo) assenyala en l'article 8, com un dels objectius a perseguir per l'educació primària:

"b) Relacionar-se amb els altres a través de les distintes formes d'expressió i comunicació." (pàg. 10)

Hom pot suposar que entre aquestes formes d'expressió i comunicació es pot trobar el joc dramàtic, però no ho diu específicament, i hom creu, com s'ha dit repetidament, que aquell constitueix en aquesta etapa una eina fonamental pel desenvolupament harmònic del nen.

Sí que és més concreta respecte l'educació primària. A l'article 13 diu:

"f) Utilitzar els diferents mitjans de representació i expressió artística: dramatització, música i plàstica." (Pàg. 11)

Sembla que en aquesta edat la política educativa té clar que la dramatització resulta un factor de desenvolupament determinant. No succeeix així, a l'educació secundària obligatòria, on es parla d'educació plàstica i visual. Es veu però, que el teatre, com a eina de desenvolupament socio-personal, ha deixat d'ésser efectiva. Tampoc no es parla del teatre en el batxillerat. Des del nostre punt de vista això constitueix una falta important, atès que es descuida el desenvolupament d'una de les àrees més importants en el creixement humà; l'àrea emocional, que el teatre permet investigar i desenvolupar.

Es pot concloure doncs, que el teatre, malgrat ser-hi present a l'escola (d'una manera formalitzada només a l'educació primària), resta lluny encara de la consideració que, com a instrument de desenvolupament mereix, i que, en definitiva, segueix com deia HERANS depenent de la voluntat dels mestres.

5. LA NOMINA TEATRAL

Diu SALVAT, que la "nòmina" és la quantitat de calers que diàriament es paga a les persones que fan l'espectacle teatral (1988:12). Per extensió, els teòrics i estudiosos del teatre han ampliat aquest concepte al conjunt de components que conformen l'espectacle. Així, la "nòmina teatral" estaria composta per tots aquells elements que fan possible la creació i representació d'un espectacle teatral.

CASTAGNINO (10) contempla els elements següents com a components de la nòmina teatral:

- a) L'autor de la obra.- És qui elabora i proporciona el material primari a partir del qual s'edificarà tot l'espectacle teatral.
- b) La obra de teatre.- Constitueix el material primari, la base sobre la qual s'estructura la representació. En ella solen estar presents els elements essencials per a posar-la en marxa.
- c) El director escènic.- És qui selecciona les persones i guia i coordina els seus respectius treballs per a aconseguir montar l'espectacle. És el responsable últim de la representació. És qui té, a partir d'un

(10) Cit. Pàg. 12, SALVAT (1988).

text escrit, la visió global de l'espectacle i la capacitat per a convertir aquesta visió personal en quelcom viu i tangible.

- d) L'actor. És qui aporta l'instrument viu de la representació. L'actor proporciona el seu cos, com una unitat harmònica i funcional, per a donar vida, amb les indicacions del director, a uns personatges que només existeixen com a "lletra impresa".
- e) Els accessoris escènics.- Són tots aquells recursos (decorat, llum, so, utilleria, vestuari, maquinària, etc.) que fan possible recrear ambients o climes contemplats al text escrit o bé, pensats pel director. És allò que, conjuntament amb altres factors teatrals, denominarem, en aquest estudi, "elements teatrals".
- f) El públic. Constituint per totes aquelles persones que assisteixen a la representació de l'espectacle.

Malgrat que aquest autor assenyala que no contempla, per a considerar-los aliens al fet teatral, altres elements com ara la sala teatral, l'empresa, el director del teatre o el crític, SALVAT diu, i coincidim amb ell, que s'haurien d'afegir aquells que són decisius per a la posta en marxa de l'espectacle (1988:13). Aquests foren:

- a) El lloc on es fa l'espectacle.- Certament l'espai de la representació resulta determinant. A partir de les teories d'ARTAUD (1896-1948), i sobretot des de la publicació del seu assaig El teatro i su doble (1938)

on contempla la plaça central dels poblats primitius com l'espai ideal per a la realització d'espectacles. La clàssica "caixa italiana", pròpia del teatre tradicional, deixa d'ésser l'espai privilegiat per a la representació d'espectacles teatrals. Més encara amb les noves tendències teatrals, les "performances", on gairebé qualsevol espai pot servir per a la realització d'un espectacle. Muntatges com els de "La fura dels baus", "Albert Vidal", "Els comedians" o els de PETER BROOK, mostren que un zoo, un cementiri, un edifici en obres, una pedrera o el propi carrer, es poden convertir, per l'acció d'aquests intèrprets, en espais idonis per a la representació teatral.

b) L'escenògraf o el responsable de la plàstica teatral.-

El pas de la "caixa italiana" al teatre circular comporta el pas d'una visió bidimensional de l'espectacle per part dels espectadors, a una visió tridimensional (SALVAT, 1988:14). Aquest canvi, l'aparició de les noves tendències estètiques, que transformen qualsevol element de la quotidianitat en art, i la generalització de les noves tecnologies de la comunicació, amplien considerablement la concepció plàstica de l'espectacle. Això converteix al responsable d'aquesta concepció en un element determinant pel que fa al clima i, en conseqüència, al tipus d'estimulació perceptiva i estètica, que un espectacle pugui produir en l'espectador.

c) La producció.- És l'element clau de tot el procés teatral. És l'interlocutor de tots els professionals

que conformen l'univers humà del teatre. Les seves funcions són econòmiques, i se centren bàsicament en l'elaboració del pressupost necessari per a posar en escena l'obra de teatre, la consecució dels diners que permeteran muntar l'espectacle, la seva distribució i administració per partides mentre les representacions estiguin en actiu i l'administració en general de tot l'espectacle. El productor s'ocupa i és el responsable últim de tot allò econòmic que hi ha en l'espectacle. Així, una bona producció pot assegurar la bona marxa de l'espectacle, el seu èxit econòmic i, sobre tot, un bon clima entre els diferents professionals implicats en el muntatge teatral.

Tots aquests elements, i altres que no contemplem per considerar-los externs a l'àmbit teatral pròpiament dit, conformen l'univers teatral. El següent pas ha d'ésser doncs, veure el significat del teatre dins la intervenció sociocultural i la conformació específica dels components citats en aquesta intervenció.

C.- LA INTERVENCIÓ SOCIOCULTURAL AMB TÈCNiques I ELEMENTS
TEATRALS

En aquest punt s'analitzen :

1. El teatre i la intervenció sociocultural.

1. EL TEATRE I LA INTERVENCIÓ SOCIOCULTURAL

"Estic convençut que el començament d'una nova vida dramàtica s'establirà fora del teatre. Serà en la plaça pública? Serà en la casa de cultura (1)? Serà a l'esglèsia? No ho sé." (escrit al 1922). (COPEAU, 1974:244)

Hem fet, fins al moment, una revisió sistemàtica del significat del teatre en l'actualitat; l'hem delimitat conceptualment; hem recollit i analitzat breument els diferents tipus de teatre; i hem acabat fent una anàlisi dels diferents elements que el componen. Cal ara, definir el com i el perquè de la relació que establím entre el teatre, l'animació sociocultural i, per extensió, la pròpia educació.

Que el teatre, com a fenòmen globalment considerat, és un tipus d'animació sociocultural resulta clar. Si prenem com exemple la definició de MOULINIER, el teatre pot permetre infondre a les persones l'alè, del que ell parlava, o bé pot facilitar posar-les en moviment. Tant considerat com espectacle al que s'assisteix o com a creació autònoma d'un grup, el teatre pot situar-se en la línia dels objectius que persegueix l'animació

(1) "Maison du peuple" en l'original.

sociocultural; bàsicament, que les persones sortin de la seva pasivitat, que es posin en acció i que assoleixin, assumeixin o recobrin la seva autonomia.

El teatre, en aquesta perspectiva, resta íntimament lligat a l'educació i es constitueix essencialment en un tipus d'aprenentatge individual i col·lectiu, base i fonament sobre el qual construir les noves interrelacions de la comunitat amb el seu medi sociocultural. El que anomenem aprenentatge dramàtic constitueix el camí metodològic que el teatre proporciona per aconseguir els objectius que l'animació sociocultural persegueix.

L'aprenentatge dramàtic generat mitjançant la posta en joc de les tècniques i elements teatrals i, al mateix temps, la gran potencialitat pedagògica que el teatre representa pels processos d'animació sociocultural, es fan palesos pel fet que aquell permet:

1. Posar en joc els propis recursos expressius i comunicatius de manera que portin a les persones a l'autoconeixement i a l'autodescobriment dels propis límits i possibilitats.
2. Posar en pràctica conductes interactives (de la mateixa manera que en el joc) sense perill per a la pròpia indentitat física i psicològica. Això comporta conèixer i ampliar considerablement el nombre de registres comunicatius i interactius de les persones.

3. Observar les reaccions dels espectadors davant les conductes pròpies, alienes i interactives, atès que, a diferència d'altres tipus d'observacions de la vida quotidiana o del quefer científic, en el cas del teatre, la persona se sotmet a l'observació voluntariament. El feed-back obtingut mitjançant aquestes observacions enriqueix l'autoconeixement i la capacitat relacional de les persones.
4. Una implicació de la persona com un tot armònic (cos, ment, sentiments i emocions) sense les eliminacions i segmentacions que es produeixen en moltes accions de la vida quotidiana, on sovint s'han d'obviar, en els actes o en les decisions que s'han de prendre, determinades dimensions com ara els afectes, els sentiments o les emocions. De fet, el teatre sensibilitza l'home davant el món no racional i l'ajuda a coordinar-lo o a posar-lo en relació amb el tipus de racionalitat en que es sustenta la nostra societat actual.

El teatre compté, com a metodologia d'intervenció, la potencialitat de permetre a les persones poder treballar amb el seu inconscient. En altres tipus d'intervenció, l'inconscient, com a conjunt de conductes no manifestes o com a conjunt d'accions que, quan es fan paleses, resulten difícilment explicables des de la racionalitat, o bé és manipulats o bé simplement s'ignora. En el teatre s'enfronta a la persona amb les pròpies contradiccions, amb les seves pors i els seus complexos i

es cerca, amb aquest enfrontament, que aquella es proporcioni a si mateixa els instruments i els mitjans adients bé per a superar-los, bé per aprendre a conviure amb ells.

La finalitat del teatre, globalment considerat, és l'escenificació del drama (WAGNER, 1974:12). Per a realitzar aquesta escenificació, el teatre demanda la presència d'unes persones, actors, en possessió d'un bagatge conductal (psicofísic i emocional) adaptable a les exigències concretes de les situacions escenificades. La formació d'actors persegueix generar professionals de l'acció i la interacció humana o, el que és el mateix, persones que, independentment del procés d'aprenentatge seguit, dominin tota una sèrie de registres comunicatius i els tinguin a la seva disposició per adequar-los a les exigències específiques d'una acció dramàtica, normalment especificada en una trama argumental concreta. Malgrat la importància donada al mètode en els estudis teatrals, el que realment compte és el producte final: l'actor es prepara i forma per a representar productes acabats; un personatge concret en una determinada representació teatral.

El teatre, com a metodologia de la intervenció sociocultural, no preten la formació d'actors professionals. Cerca que les persones es troben a sí mateixes en la interacció amb els altres; que descobreixin aspectes ignorats de les pròpies personalitats i que

aprenquin a rentabilitzar-los en termes de major felicitat i equilibri personal o interactiu; cerca que aprenquin a autoorganitzar-se per enfrontar un problema col·lectiu. Cerca en definitiva, crear un teixit sociocultural fort que fonamenti la recerca organitzada d'una millora substantiva de la qualitat de vida d'una comunitat. En el nostre cas el producte final, en el sentit que definim respecte el teatre professional, importa ben poc. En aquell es prepara a l'actor per a generar productes dramàtics, en aquí s'intenta que la persona es conegui a sí mateixa i aprengui a interaccionar amb els altres. El producte final, en forma de representació teatral, si es que es produeix, constitueix només un incentiu personal i grupal al procés de formació seguit. Com assenyala VALLON, el gran atractiu del teatre rau en que permet a les persones d'una banda, l'accés a un determinat ambient i a una temàtica específica i, d'un altre, el domini d'una tècnica i unes formes de comunicació determinades (1984:37).

Totes aquestes potencialitats fan del teatre un instrument formatiu força adient per una intervenció sociocultural que cerca una millora substantiva en la qualitat de vida de les comunitats a través del creixement, autonomia i autoorganització dels subjectes en tant que persones i en tant que membres d'una col·lectivitat.

Pensar el teatre des de l'animació sociocultural equival a descriure una multiplicitat d'intervencions caracteritzades en primer lloc per la seva

complexitat. El teatre, com estratègia d'intervenció, pren en les iniciatives que es duen a terme en la pràctica, una dimensió múltiple; des de tallers de teatre impartits a col·lectius específics, fins montatges tradicionals realitzats per tot un poble, passant per muntatges teatrals duts a terme per grups d'amics, cursets, jornades o experiències de teatre popular. Totes aquestes activitats constitueixen eines bàsiques d'una intervenció sociocultural.

Ara bé, cal a continuació, sintetitzar els que, des del nostre punt de vista, foren els trets que defineixen essencialment al teatre i que es constitueixen en punts de contacte de totes aquestes iniciatives:

1. El teatre és un fenomen essencialment humà en el que concorren, participen, o es posen en joc, al mateix temps, les facetes personal i social de les persones, atès que tot treball teatral és essencialment grupal.
2. El teatre s'ha d'entendre com un instrument formatiu al servei del creixement, desenvolupament i autonomització de les persones i les comunitats.
3. El teatre ha d'ésser sempre un mitjà i mai una finalitat en sí mateix.
4. El teatre ha de ser un punt de trobada i descobriment per a les persones amb independència de la seva edat,

professió o sexe. El teatre, en la perspectiva sociocultural, és intergeneracional.

5. El teatre és, abans que res, un mitjà d'expressió i de comunicació, a través del qual les persones poden descobrir i experimentar els seus límits i possibilitats, tant en l'àmbit personal com en el de les interaccions socials. El cos és l'únic instrument d'expressió utilitzat per l'ésser humà des del moment mateix del seu naixement i és el propi cos (entés com a unitat psicofísica i emocional) el que s'experimenta i es posa en joc en les accions teatrals.

6. L'objectiu fonamental del teatre és el de proporcionar eines que permetin a les persones ampliar el nombre de registres expressius i comunicatius a fi i efecte d'ampliar i enriquir la seva visió de la realitat i del món.

7. El teatre ha d'ésser un camp de proves on els individus experimentin i juguin amb la creativitat pròpia i la dels altres.

8. El teatre ha d'ésser sempre acció; constitueix una experiència eminentment pràctica. Com assenyala GONZALEZ:

"Movilitza continuament a la persona, la situa enfront dels seus límits però, per a que els sàpiga esquivar o barrejar de tal manera que mai la paralitzin." (1987:79).

El contingut d'aquesta experiència pràctica, d'aquesta acció, centre del quefer teatral, és el conflicte, com a punt crític a partir del qual es produeix el descobriment, el creixement o l'avanç personal i/o comunitari en qualsevol dels seus múltiples aspectes.

D.- LES TECNIQUES TEATRALS I ELS ELEMENTS TEATRALS:

RECOPIIACIO I ANALISI

En aquest punt s'analitzen :

1. Definició i caracterització.
2. Les tècniques teatrals.
3. Els elements teatrals.

1. DEFINICIO I CARACTERITZACIO

"No solament la tècnica no exclou pas la sensibilitat: ella l'autoritza i l'allibera. És el seu suport i la seva salvaguarda. És mercés a l'ofici que ens podem abandonar perquè és, a través d'ell, com ens podrem retrobar." (escrit al 1922). (COPEAU, 1974:211)

Sovint es diu que per a fer teatre només cal viure i, certament, si ens fixem en els nanos més petits, sembla que no els fa falta cap aprenentatge per a imitar o representar allò que els envolta. A partir d'aquesta apreciació, inexacta però més comuna del que voldríem, hom podria pensar que l'aprenentatge i pràctica de les tècniques teatrals resulta innecessari.

Tanmateix, la pròpia realitat de la vida quotidiana sembla estar d'acord amb aquesta apreciació: no cal estudiar teatre per imitar, davant la família, al veí de dalt, per exemple. I és cert: no cal estudiar teatre. Però també és cert, que no tothom ho pot fer. Només aquells especialment extrovertits o amb determinades capacitats expressives i comunicatives tindrien, segons aquesta perspectiva, la possibilitat d'accedir en aquest tipus de pràctiques.

Ara bé, ni l'expressivitat ni la capacitat comunicativa són únicament patrimoni d'aquells especialment "dotats". Ben al contrari, constitueixen un bé irrenunciable de tots i cadascun dels éssers humans. Un bé que pot ser desenvolupat i que pot així possibilitar un creixement personal i relacional, i una ampliació de la conceptualització del món i de la realitat. L'aprenentatge i pràctica de les tècniques teatrals facilita aquest creixement.

Sense les tècniques teatrals, les capacitats expressives i comunicatives de les persones resten exposades als influxos atzarosos de l'ambient, i, en la majoria dels casos, es desenvoluparan en una mesura probablement inferior a la que esdevindrien de posar en pràctica aquestes tècniques.

Definim les tècniques teatrals com aquell conjunt de activitats de simulació, d'exploració i investigació personal i interpersonal, sistematitzades i formalitzades, que permeten investigar, descobrir i/o posar en joc els registres expressius i comunicatius de les persones.

Parlem així mateix d'elements teatrals. Aquests tenen també, instrumentalitzats paral·lelament a l'aplicació de les tècniques, un elevat valor formatiu. D'entrada, podem dir que possibiliten la participació de

tothom (1) i, tanmateix, formes alternatives d'expressió i comunicació. Amb la formulació elements teatrals ens referim a tot aquell conjunt de recursos i/o accessoris escènics que envolten el fet teatral i que permeten configurar la reproducció fidel d'una realitat específica (2).

Tècniques i elements, poden ser entesos i duts a la pràctica com a instruments de formació personal i social, i és en aquest sentit com els interpretem. Com assenyala GONZALEZ (1987:83) l'acció que es dona amb la pràctica d'aquestes tècniques és la síntesi creativa on l'individu es descobreix, i descobreix tanmateix les seves possibilitats com a persona i com actor, si és que aquest darrer és el seu objectiu final.

Pel que fa a les tècniques, dissenyem un esquema d'anàlisi que aplicarem a cadascuna d'elles i que ens permetrà conèixer-les i poder, en conseqüència, posar-les en pràctica. L'esquema que seguirem en l'anàlisi consta dels següents passos (malgrat que en l'exposició de cadascuna de les tècnica no necessàriament la presentarem amb aquesta segmentació):

(1) Hi ha persones que, per timidesa, bloqueigs o altres problemàtiques, es neguen, en principi, a interpretar, a representar papers. Disposar d'altres activitats, també teatrals, permet no excloure'ls del grup. Tanmateix, permet canalitzar la seva participació i, fins i tot, començar el trencament de les problemàtiques que els bloquegen. D'altra banda, aquestes activitats faciliten i potencien també altres mitjans d'expressió i comunicació.

(2) Aquesta definició dels elements teatrals només es refereix als recursos o accessoris escènics o, si es vol, als "oficis teatrals". Com s'explicita més endavant inclourem al parlar d'elements teatrals, fonamentalment per raons metodològiques, altres tasques escèniques com ara la regiduria, la producció o la direcció.

1. Definició i història de la tècnica (si la tè).
2. Objectius que persegueix o pels que es apte.
3. Preparació i desenvolupament de la tècnica.
4. Situacions d'aplicació.
5. Orientacions per a l'animador i suggeriments pràctics.

En relació als elements, partirem també d'una definició i una breu ressenya històrica, per a explicitar a continuació la millor manera de instrumentalitzar-los com a eines de formació.

2. LES TÈCNIQUES TEATRALS (3)

En aquest apartat descriurem i analitzarem tot un seguit de tècniques que habitualment s'utilitzen en teatre. Les tècniques que presentem són de diferents tipus: expressives, comunicatives, de simulació i interactives. En alguns casos, més que tècniques concretes el que s'analitza és un conjunt de tècniques que han conformat un mètode (STANISLAVSKI o GROTOWSKY). Afegim, al final de cadascuna d'elles, alguns exercicis, a mode d'exemple, i la fitxa tècnica que les defineix.

Hom presenta, a continuació, la relació de les tècniques que descriurem:

- 2.1. Els jocs deshinibitoris.
- 2.2. Els jocs rítmics.
- 2.3. Les tècniques de relaxació.
- 2.4. Les tècniques d'estimulació sensorial i exploració física, personal i interpersonal.
- 2.5. Les tècniques d'expressió corporal, mim i pantomima.

(3) Cal assenyalar que molts dels exercicis que descriuré, en aquest capítol, els vaig practicar i aprendre en els meus anys de formació teatral, sobre tot, en els que vaig passar a la Cia. de Mim i Pantomima FACECIA que dirigia el meu mestre i amic ANTON FONT. També, a les classes d'interpretació i psicomotricitat que, a l'"Escola d'Estudis Artístics" d'Hospitalet, que dirigia RICARD SALVAT, em van impartir JOAN SALVAT i MANUEL TRILLA. A aquests mestres dels meus anys d'aprenent de teatre i de formació personal els hi dec molt del que avui sóc com a persona i com a professional. Vagi per ells el meu agraïment.

- 2.6. Les tècniques d'articulació, dicció i veu.
- 2.7. La improvisació.
- 2.8. La dramatització.
- 2.9. El psicodrama.
- 2.10. El sociodrama.
- 2.11. El mètode Stanislawski/Actor's Studio.
- 2.12. El mètode Grotowsky.
- 2.13. Les màscares i el maquillatge.
- 2.14. Els titelles.
- 2.15. Altres tècniques.

2.1. Els jocs deshinibitoris

Els jocs deshinibitoris constitueixen, com el seu propi nom indica, tot un conjunt de tècniques, que poden ser presentades com a jocs o simplement com a exercicis, i que pretenen eliminar o reduir els bloqueigs, les ansietats o les inhibicions que es poden derivar de situacions com ara la constitució d'un grup de treball en què els membres no es coneixen, haver de representar quelcom davant un grup, o qualsevol tipus d'activitat en la qual una persona es pugui sentir observada.

Hi ha múltiples factors que incidexen en l'actitud que pot prendre una persona quan se sent observada pels altres . Aquest conjunt de factors poden generar, tanmateix, una gran variabilitat de respostes, en funció de cada persona, davant l'observació. Hi ha qui pot restar natural, qui es bloquejarà enfront mirades alienes i, fins i tot, qui es negarà en rodó a participar en qualsevol activitat que impliqui ésser observat.

D'altra banda, el fet de ser observat en la representació d'una tasca o d'una activitat, és un dels requisits fonamentals del teatre entès com eina de formació. És entre aquell obstacle i aquesta necessitat on prenen sentit els jocs deshinibitoris. Així doncs, aquestes

tècniques són prerrequisits per a l'aplicació o posta en joc d'altres tècniques teatrals, i el seu objectiu fonamental serà el de reduir o eliminar la tensió pròpia de les trobades interpersonals.

Existeix una gran varietat de jocs o exercicis deshinibitoris. En funció del grup i de la situació específica en què aquest es troba s'utilitzaran exercicis de rítmica, de relaxació, d'expressió corporal, d'expressió oral, de psicomotricitat o de comunicació interpersonal. En determinats casos només es pretindrà que els membres parlin, en altres que els individus perdin la por al seus cossos i entrin en contacte, en altres que trenquin la immobilitat de les cadires i utilitzin l'espai. En funció de l'objectiu específic variarà la tècnica usada. Genèricament, hom pot dir que qualsevol tècnica d'expressió o de comunicació, pot resultar útil si aconsegueix eliminar les tensions del grup i generar un clima que permeti, faciliti i potencii la participació dels membres en les activitats posteriors.

Malgrat que aquests jocs o exercicis poden ésser aplicats, per a disminuir la tensió d'un grup, sempre que aquesta es presenti, o sigui percebuda per l'animador, el més habitual es que s'utilitzin quan es comença a treballar amb un grup per primera vegada. Són així, tècniques preparatòries. En general, els exercicis o jocs deshinibitoris s'apliquen al principi d'una sessió amb un grup de treball. Aquesta aplicació permet d'una banda

eliminar tensions i inhibicions, i d'un altre generar un clima adient al desenvolupament de la sessió.

L'actitud de l'animador en la presentació i posta en pràctica d'aquestes tècniques és fonamental pel seu èxit i per a la seva eficàcia. En aquest sentit, tant la seva expressió oral com la no verbal seran determinants. La seva veu i els seus gestos han de mostrar seguretat absoluta en allò que fa. En cap moment el grup ha de dubtar que és ell qui porta la direcció; això donarà seguretat i confiança al grup. El contingut de la seva exposició ha d'anar en la línia de "treure el ferro" al fet de la participació, sobretot si percep actituds de por o d'inseguretat. No oblidem que aquestes tècniques s'apliquen fonamentalment al principi de les sessions amb grups de nova formació; fins que el grup es consolida el seu punt d'unió és l'animador, i la seva actitud és, en aquells moments, la que el grup reflectirà.

A títol d'exemple hom exposa, a continuació un exemple pràctic:

1. Exercici deshinibitori: El territori

Objectiu: Deshinibir i potenciar les interrelacions.

Grup diana: No més de 20 persones. Recomanable a partir de l'adolescència.

Descripció: Es delimita, mitjançant cadires, paravents o qualsevol altre element, un espai el suficientment

ampli perquè tot el grup pugui caminar lliurement dins ell. Al llarg de l'exercici, aquest espai s'ha d'anar reduint gradualment fins que els membres del grup quasi no puguin desplaçar-se dins del mateix sense tocar-se. Es pot fer en tres cops i sense interrompre l'exercici.

Instruccions: Els membres del grup s'han de moure, han de caminar, dins l'espai delimitat, sense parlar entre ells, amb els braços al llarg del cos, i evitant tocar-se i, en la mida del possible, mirar-se. Quan l'animador doni un senyal (cop de peu, picada de mans, etc.), les persones s'han d'aturar i cercar al company més proper. Aleshores, es posaran un davant l'altre, les puntes dels peus tocant-se i es miraran intentant transmetre algun sentiment (si es vol es poden definir sentiments diferents cada cop que el grup s'aturi). L'animador alternarà estones en què els individus caminen lliurement amb estones en què s'aturen i es miren. Gradualment i a mida que redueix l'espai per a caminar pot anar introduint canvis en les aturades: tocar-se les puntes dels dits de les mans, les palmes, etc.

Entre les instruccions verbals l'animador pot dir als participants que poden riure tant com vulguin, que allò important és que no parlin. Tanmateix és important que no es freguin entre ells al caminar.

Temps de duració: variable. Pot oscil·lar entre 5 i 20 minuts.

Avaluació: Aplicació de la tècnica de la "discussió dirigida". L'animador dirigeix i estimula una discussió en la que els participants explicitin tot allò que han sentit durant l'exercici.

En el quadre N^o. 24 es recullen les característiques d'aquesta tècnica.

TECNICA : JOCS O EXERCICIS DESHINIBITORIS	
Objectiu	Reduir o eliminar tensions, bloqueigs o inhibicions.
Grup Diana	No més de 20 persones.
Contingut	Variable en funció de les característiques i situació del grup : expressió oral, corporal, espacial, etc.
Situacions d'aplicació	En general a l'encetar un treball amb un grup; al principi de les sessions de treball; i quan es produeixen situacions de bloqueig personal o grupal.
Temps de duració	Variable: entre 5 i 20 minuts.
Avaluació	Tècnica de la "discussió dirigida"

QUADRE N^o. 24: Fitxa tècnica dels jocs o exercicis deshinibitoris.

2.2. Els jocs rítmics

Són tot un conjunt de jocs o d'exercicis que es basen en l'expressió corporal i el ritme, i que tenen per objecte el desenvolupament rítmic de la persona o, el que és el mateix, la conjunció harmònica i acompassada de so i moviment.

Malgrat que desenvolupar el sentit del ritme en la persona o la rítmica, globalment considerada, es pot convertir en un objectiu amb entitat pròpia; fóra el cas, per exemple, de la preparació o formació per a la dansa, dins el teatre, el ritme tindrà un valor essencialment instrumental. Altrament dit: amb els exercicis rítmics hom cerca que la persona aprengui a connectar harmònicament, mitjançant l'autocontrol, el propi cos amb la realitat que l'envolta, amb els ritmes dels objectes i subjectes del seu entorn, per a, amb aquest coneixent, capacitar-la per a millor comprendre i interpretar el món en el que es troba immersa.

El món del ritme és molt ampli i variat. L'instrument que es posa en joc és el propi cos, i aquest manifesta unes possibilitats pràcticament infinites d'expressió. L'altre instrument, amb el que aquell es combina és el so, o si es vol, el so acompasat, és a dir la

música. Des de un simple picar de mans en un temps determinat fins un grau d'elaboració artística, musical i quinèsica, com el que es fa palè en a la dansa, hi ha tot un món susceptible d'ésser explorat i investigat per enriquir els registres expressius i comunicatius de les persones. De la combinació d'ambdós instruments sorgeix la rítmica.

Les situacions idònies per a l'aplicació d'aquestes tècniques variaran en funció dels objectius perseguits. Si pensem en el teatre com a instrument de formació, els jocs o exercicis rítmics constituïran un camp de pas obligat per a arribar al món interpretatiu. En aquest sentit, seran especialment aptes per a dotar a la persona d'autoconeixement, autocontrol quinèsic, capacitat d'observació i, sobretot, sentit musical i del ritme.

El paper de l'animador en els jocs o exercicis rítmics és fonamentalment el de model i, sobre tot, el d'animador, entès en sentit etimològic. És a dir l'animador estimula i incita a les persones amb la manifestació de la pròpia capacitat per a seguir d'una manera harmònica, o per a interpretar amb el seu cos i els seus moviments, qualsevol passatge sonor o musical. Així, el ventall de la seva intervenció amb un grup oscil·la des de la presentació i impartició d'instruccions de realització en cadascun dels jocs o exercicis, passant per la producció del so necessari per a que el grup acompanyi

els seus moviments (picar de mans), fins l'execució del propis jocs o exercicis per a servir de model al grup.

En el quadre N^o. 25 es recullen les característiques d'aquesta tècnica.

TECNICA : JOCS O EXERCICIS RITMICS	
Objectiu	Dotar a les persones del sentit del ritme i capacitar-les per a connectar amb els ritmes del món que les envolta.
Grup Diana	Malgrat que en aquests exercicis el nombre de persones no resulta determinant, hom no recomana grups superiors a les 20 persones.
Contingut	Variable en funció de la part del cos que es treballa i del tipus de sorolls utilitzats.
Situacions d'aplicació	El moment tampoc no és determinant. Es recomana la seva utilització paral·lela contínua i recurrent durant tot el procés de treball amb tècniques i elements teatrals.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Observacions comentades.

QUADRE N^o. 25: Fitxa tècnica dels jocs o exercicis rítmics.

2.3. Les tècniques de relaxació

Com assenyala MOTOS (1983:103), la relaxació és un estat psicofísic provocat per una distensió muscular generalitzada que va acompanyada d'una profunda calma interior. Aquest estat de relaxació s'aconsegueix, d'una manera progressiva, mitjançant exercicis de tensió-distensió muscular i a través de la projecció mental de determinades imatges que ens fan eliminar del nostre pensament tots aquells aspectes de la realitat que ens ocupen i preocupen en el moment de la realització de la tècnica.

Aconseguir l'estat de relaxació no és gens fàcil, i exigeix un treball continu i progressiu d'autocontrol sobre el cos i la ment. Pel que fa al cos, cal seguir un programa de exercicis de tensió-distensió que abasti i se centri en cadascú dels músculs. Primer es treballen un per un i progressivament en grups de dos, tres, etc. El propi procés corporal indueix l'estat mental que l'acompanya. Cal però, per a que la relaxació sigui completa la projecció d'imatges mentals, també en una línia de progressiva complexitat, que ajudin a eliminar les sensacions corporals.

Contràriament a allò que es pensa, la relaxació no és un estat passiu. Més aviat al contrari, és un estat d'activitat que exigeix un fort entrenament psicofísic.

La relaxació és una tècnica que pot tenir moltes aplicacions. Pot ser utilitzada per si mateixa com a mitjà per a que les persones incrementin la seva capacitat d'autocontrol i de concentració. Pot utilitzar-se com a preparació prèvia per l'aplicació d'altres tècniques que exigeixin molta concentració; la interpretació d'un determinat personatge, per exemple. Pot ésser usada finalment, després d'un exercici que hagi demanat una gran despesa d'energia.

En l'animador recau el pes de la conducció progressiva dels exercicis necessaris per arribar a l'estat de relaxació. A ell li tocarà decidir la graduació idònia dels exercicis. D'altra banda, ha d'inspirar en el grup la suficient confiança per a que els membres decideixin abandonar-se absolutament a les intruccions que la seva veu els hi anirà donant. Només a partir d'aquest abandó voluntari en mans de l'animador pot arribar a aconseguir cada persona l'estat de la relaxació.

Passem a descriure, a continuació, el que podria ésser una sessió de relaxació.

1^a. Fase:

Objectiu: Aconseguir una distensió muscular complerta.

Metodologia: Es fa que els participants es posin estirats, amb l'esquena al terra. Que tanquin els ulls i que jugin, sota les intruccions impartides per l'animador a tensar i destensar determinats músculs dels cos fins aconseguir l'estat generalitzat de distensió.

2^a. Fase:

Objectiu: alliberar el pensament de qualsevol tipus d'ocupació o de preocupació.

Metodologia: L'animador va donant una sèrie d'instruccions que estimulen la projecció mental de tot un conjunt d'imatges que els participants han d'intentar crear.

Reproduïm, a continuació, un exemple del conjunt d'instruccions que es poden donar en una d'aquestes sessions:

Exercici: La platja

Esteu estirats al sol en una platja de sorra tèbia. Només se sent el suau murmuri de les onades que moren a la platja. El vostre cos s'enfonsa lentament en la sorra. La sorra cobreix les vostres espatlles. Sentiu com poc a poc va fregant amb el vostre cos. Us arriba a les caderes....Cada cop os enfoseu més i més. La sorra està a la mateixa temperatura que el vostre cos. La sentiu, càlida, com us ha cobert ja

totalment....Només resta el vostre alè, tancat dins el vostre tòrax com una bombolla dins un sac.

La bombolla, el vostre alè, se separa del cos, s'allibera de la sorra..... Vola sobre el mar. En allà es penetrada per la calor..., la llum..., el blau del cel i del mar.....Està tota plena de llum, calor i blau... Poc a poc torna vers la platja i dins del vostre tòrax.

La bombolla penetra progressivament pels vostres membres, tornant-los el moviment... Primer el tòrax, després el ventre, les caderes, finalment el cap, les cames i els braços. Torneu a sentir el vostre cos. Podeu moure els dits de les mans. Poc a poc..... (Basat en MOTOS, 1983:104-105).

És indispensable que l'animador mantingui en la narració de les imatges un to narratiu uniforme i profund. també és força important la tornada al to vital ordinari; aquesta s'ha de fer d'una manera suau i lenta, sense canvis ràpids, o realitzats amb brusquetat.

En el quadre N^o 26 hom pot veure les característiques definitòries d'aquesta tècnica.

TECNICA : ELS EXERCICIS DE RELAXACIO	
Objectiu	Dotar a les persones d'autocontrol i de capacitat de concentració.
Grup Diana	Mai un grup superior a 15 o 20 persones. No s'ha d'aplicar abans de la pubertat
Contingut	Variable en funció dels objectius de la tècnica. En general constarà de dues fases: una de distensió muscular i una altre de creació d'imatges mentals.
Situacions d'aplicació	Davant exercicis que demain molta concentració i després d'exercis que comportin una elevada despesa d'energia.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Discusió dirigida.

QUADRE N^o. 26: Fitxa tècnica dels exercicis de relaxació.

2.4. Tècniques d'estimulació sensorial i exploració física, personal i interpersonal

L'univers dels sentits està generalment infrautilitzat en a la vida quotidiana. L'entorn, i sobretot, l'entorn ciutadà, no ens ofereix una estimulació adient pel seu desenvolupament. Només aquelles sensacions que són realment extraordinàries aconseguen captar la nostra atenció. Tant és així, que estem perdent moltes capacitats de discriminació pel que fa, per exemple, a sorolls, al tacte de superfícies o a olors poc diferenciades. La nostra cultura posa l'èmfasi en a la imatge i potència, per tant, els sentits relacionats amb ella. Sovint s'ha anomenat la cultura actual "cultura audiovisual", designació que defineix els sentits que aquesta potència; la vista i la oïda. Ensumar, tastar i palpar són sensacions que resten en segon pla i, malgrat utilitzar-les contínuament en la vida quotidiana, poques vegades tranpassen el llindar d'allò inconscient, semiconscient o automàtic.

Les tècniques que tractem en aquest punt pretenen restituir l'atenció en aquests sentits, ampliant, en les persones, el seu desenvolupament i els seus llindars de discriminació.

Amb la formulació de l'encapsalament hom vol recollir tot un seguit de tècniques, fonamentalment d'investigació, experimentació i estimulació sensorial, que habitualment s'utilitzen per ampliar l'univers sensitiu de la persona, tant en l'àmbit de la seva relació amb el món dels objectes com amb el de les altres persones. Amb aquestes tècniques es pretén que la persona redescobreixi el món de les sensacions, que s'acostumi a viure més intensament i amb més profunditat tota la informació que el context socioambiental en què es troba immersa li fa arribar.

L'objecte de la investigació, experimentació i estimulació serà doncs, l'àmbit dels sentits, i per a cadascun d'ells hi ha tot un seguit de tècniques que cerquen bàsicament fer-lo conscient i desenvolupar-lo al màxim segons les seves possibilitats.

Habitualment aquestes tècniques s'apliquen al començament d'un procés de formació amb tècniques i elements teatrals, atès que són condicions prèvies a la interpretació. En la mida que potencien el descobriment de nous registres expressius i comunicatius, ofereixen a la persona un major ventall de recursos a partir dels quals podrà crear millor el seu personatge quan arribi el moment de la interpretació.

De la mateixa manera que en el cas de les tècniques de relaxació, l'animador ha de tenir present que treballa amb un material força delicat, els sentits, els instruments per mitjà dels quals les persones perceben el món i, a través dels quals, tenen les seves sensacions més íntimes. També, a l'igual que amb la relaxació, un clima de confiança, seguretat i tranquil·litat facilitarà molt la realització d'aquests exercicis. L'animador serà l'encarregat de generar aquest clima, mitjançant tant la relació interpersonal amb el grup i amb cadascun dels seus membres, com la pròpia capacitat per a conduir les situacions a través d'instruccions concretes en els moments precisos.

Potser, més que en altres tècniques, resulta determinant en aquestes el procés d'avaluació. Cal explicitar, contrastar i compartir amb els altres cadascuna de les sensacions que cada participant ha experimentat, sobretot en els exercicis de grup. Serà aquesta avaluació la que permetrà la integració de les experiències i la que obrirà nous camins d'exploració i noves perspectives. També en aquest cas, la tècnica de la discussió dirigida, sota la "batuta" de l'animador, orientarà l'intercanvi de comentaris entre els participants vers aquells punts susceptibles d'un millor aprofitament o rentabilització educativa. En aquest sentit, és convenient encetar tots aquests exercicis amb una estona de relaxació per induir en

els participants el clima necessari pel desenvolupament d'aquestes tècniques.

Tanmateix, s'ha d'assenyalar, que, tot i el fet que aquests exercicis es poden treballar amb adults, l'adolescència i la primera joventut són el moment més adient per a la seva aplicació. Aquest període del desenvolupament resulta especialment adequat perquè l'adolescent comença a ser conscient de la pròpia personalitat i del propi cos, i es troba, per tant, en una fase d'exploració i investigació d'ell mateix que l'atorga una plasticitat i flexibilitat extraordinàries. D'altra banda, és també el moment en què l'enriquiment de la seva relació amb el món, mitjançant una utilització aprofundida dels seus sentits, pot resultar-li més útil, atès que es troba en un procés d'autoconstrucció.

Explicitem, a continuació, algunes tècniques, individuals i de grup, que es basen en la utilització dels sentits.

1. Exercici: L'espai viu

1^a. Fase:

Objectiu: Relaxació i creació d'un clima adient per l'exercici.

Metodologia: Els participants s'estiren d'esquena al terra i, amb els ulls tancats i seguint les instruccions de l'animador, entren en un estat de

relaxació que facilitarà la creació del clima necessari pel desenvolupament de l'exercici.

2^a. Fase:

Objectiu: Descobrir, abans de topar amb ells, els objectes que estan estratègicament situats per tota la sala.

Metodologia: Es tracta que cadascun dels participants, amb els ulls tancats, es desplaci a poc a poc per tota la sala, bo i sentint, amb tot el seu cos i els seus sentits, les vibracions de tot allò que l'envolta. Ha de sentir que hi ha una paret, una cadira, un altre participant o un moble davant ell abans de tocar-lo.

Condicions de realització: Il.luminació molt tènue. Ningú no parla, ni tan sols l'animador, durant la realització de l'exercici; es tracta de facilitar la captació per part dels participants de tot allò susceptible d'informar els seus sentits. El fet, per exemple, de tancar els ulls, facilita la percepció de tot el que envolta al participant.

2. Exercici: El coneixement dels objectes i dels altres pels sentits

1^a. Fase:

Objectiu: Relaxació i creació d'un clima adient per l'exercici.

Metodologia: Els participants s'estiren d'esquena al terra i, amb el ulls tancats i seguint les intruccions de l'animador, entren en un estat de relaxació que

facilitarà la creació del clima necessari pel desenvolupament de l'exercici.

2^a. Fase:

Objectiu: Ensumar i tocar, amb els ulls tancats diferents objectes i altres participants. Descobrir, mitjançant el tacte i la olor, les característiques dels objectes i de les persones que hi ha al voltant.

Metodologia: Es tracta de posar davant cadascun dels participants, bé objectes bé altres participants, per a que els toqui i olori.

Condicions de realització: Il.luminació molt tènue. Ningú no parla, ni tan sols l'animador, durant la realització de l'exercici; es tracta de facilitar la captació per part dels participants de tot allò susceptible d'informar els seus sentits. En el cas de la relació amb persones, l'animador pot assenyalar les limitacions que consideri pertinents al grup. Per exemple, es pot fer que els participants estiguin nusos de la cintura per amunt i restringir en aquesta àrea l'espai per a tocar i olorar.

En el quadre N^o. 27 hom presenta les característiques d'aquestes tècniques.

TECNICA : D'ESTIMULACIO SENSORIAL I EXPLORACIO FISICA, PERSONAL I INTERPERSONAL	
Objectiu	Ampliar l'univers sensitiu de la persona.
Grup Diana	Mai un grup superior a 15 o 20 persones. No s'ha d'aplicar abans de l'adolescència.
Contingut	Variable en funció dels objectius de la tècnica. En general constarà de dues fases: una de distensió muscular i una altre específica del sentit o sentits que es volen treballar.
Situacions d'aplicació	En els primers passos de l'aprenentatge teatral amb l'única limitació que el grup de treball estigui ja consolidat.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Discussió dirigida.

QUADRE N^o. 27: Fitxa tècnica de les tècniques d'estimulació sensorial i exploració física, personal i interpersonal.

2.5. Tècniques d'expressió corporal, mim i pantomina (4)

"La paraula és un veritable gest."
(SANTIAGO, 1985:25)

Expressar-se és, com assenyala SANTIAGO, "l'acte d'ésser" (1985:18). L'expressió, globalment considerada, és la realitat fenomenològica de l'ésser humà; una realitat multidimensional i ultracomplexificada que es fa palesa en qualsevol acció que una persona realitza, i que la defineix, fonamentalment, com "ésser en interacció". L'expressió no existeix en el buit, no té sentit sense una recepció conscient (que no necessàriament racional) per part d'algun ésser. Aquest fet permet conceptualitzar-la com un fenomen específicament sociocultural.

Recollim en aquest apartat tot un seguit de tècniques que tenen com a base la relació ment-cos, que entenen aquest últim com una totalitat psico-física, a través de la qual, l'home s'expressa i que presenten, finalment, diferents graus d'elaboració.

(4) Respecte tot aquest tipus de tècniques són deudors de molts mestres, entre ells el citat A. FONT i també, IRINA i PAWEL ROUBA i ANDREW LEPARSKI, professors de l'especialitat de mim i pantomima de l'Institut de teatre de Barcelona.

2.5.1. L'expressió corporal

Tot allò que es fa amb el cos és expressió corporal. Aquesta afirmació, tan àmplia com ambigua, defineix molt bé la problemàtica de l'expressió corporal. No és estrany que sovint s'afirmi la imprecisió i l'ambigüetat d'aquest terme, atès que el seu caràcter, probablement més definitori, sigui el d'ésser una disciplina essencialment integradora. L'expressió corporal integra una multiplicitat de llenguatges que resulten difícilment reduïbles a un denominador comú i que, de fet, es concreten en tants tipus d'"expressions corporals" com a persones hi ha. L'expressió corporal fa palès, i cerca fer palès, el "jo", i aquest mai es manifesta amb un únic llenguatge. Potser també aquí rau un altre dels trets que la fan tan atractiva i que han estat causa del seu èxit i ampli desenvolupament; l'expressió corporal es presenta com una "expressió democràtica" (MOTOS, 1983:39), atès que tothom es capaç d'expressar-se corporalment i no resta, per tant, reservada als iniciats.

Com assenyala MOTOS, l'expressió corporal no constitueix tant una disciplina autònoma com una temptativa de contesta o renovació de tècniques ja constituïdes en els àmbits del teatre, la psicologia o la dansa. De fet, apareix com a "reacció anti-verbal, anti-intel.lectualista

i anti-racionalista" (1983:38) en la recerca de tot allò espontani, viu i dinàmic, en definitiva, en la recerca de l'expressió més autèntica i menys encotillada de cadascun dels éssers humans.

El cultiu del cos i l'expressió per mitjà d'aquest ha existit sempre; "l'expressió és, per definició, corporal" (SANTIAGO, 1985:16). No és però, fins als anys cinquanta, amb el desenvolupament de la "Kinésica", estudi científic del llenguatge del cos (FAST, 1971:9), quan aquella es revela com a quelcom diferent del teatre i la dansa i quan comença a estendre's per tot arreu com a tècnica de comunicació i aprenentatge.

La multiplicitat orgànica de l'expressió corporal i, fins i tot, la inespecificitat del seu contingut, han estat causa que aquesta, com a disciplina, estigués conformada per nombroses tècniques procedents d'altres camps. Així, el seu corpus tècnic inclouria elements i procediments provinents de: la relaxació, el mim, la dansa, la psicomotricitat, la psicocinètica, l'expressió oral, l'expressió musical, les gimnàstiques orientals, el "sensitivity training", les tècniques de meditació, les tècniques de creativitat, la "descàrrega emocional", el "warming-up" psicodramàtic, el "somniar despert" i la improvisació (MOTOS, 1983:38).

A partir dels treballs de PUJADE-RENAUD (1975), MOTOS (1943:41) enumera les quatre línies

principals d'acció, que tant des del punt de vista teòric com des del punt de vista pràctic, ha seguit l'expressió corporal en el seu desenvolupament:

- a) Orientació psicològica, com a tècnica terapèutica (fonamentalment integrada en les tècniques psicodramàtiques de J.L. MORENO).
- b) Orientació escènica, com a preparació de l'actor.
- c) Orientació vers la dansa.
- d) Orientació escolar.

Existeix, entre aquestes quatre línies, una identitat respecte els mitjans i els exercicis, malgrat que llurs finalitats estan ben diferenciades. En la versatilitat teleològica d'aquestes tècniques es troba també un altre de les claus del seu èxit com a instrument d'aprenentatge vital.

Sintetitzem a continuació, a partir dels treballs d'autors com MOTOS, SANTIAGO, BERTRAND, GROTHOWSKY, MORENO, GONZALEZ i altres, els trets principals que caracteritzen l'expressió corporal:

1. Es conforma a partir de dos elements fonamentals: pensament i moviment. És quelcom més que un mecànic encadenament de postures, gestos i moviments. "És expressió del pensament a través del moviment amb intencionalitat comunicativa" (MOTOS, 1983:52).

2. És una realitat i un art espai-temporal, atès que possibilita, des del present, una vivència subjectiva de l'espai i del temps.
3. Afavoreix una concepció integral de la persona en eliminar la frontera entre cos i ment. De la seva orgànica interrelació neix l'expressió corporal.
4. Permet prendre consciència del propi cos, dels seus límits i possibilitats; qüestió irrenunciable en qualsevol perspectiva pedagògica, atès que possibilita i facilita els processos d'acceptació i maduració personal.
5. Ajuda a trencar "cotilles" i "clitxés", tant físics com mentals, mitjançant l'espontània expansió de la persona, i afavorint, tanmateix, actituds flexibles davant la realitat sociocultural.
6. Facilita el descobriment, exploració, experimentació i lliure expressió del jo com entitat no segmentada i potencia, en aquest sentit una relació més equilibrada amb l'entorn ambiental i sociocultural.

L'expressió corporal no és però només, lliure i espontània exteriorització del jo, és també tècnica. Més encara, només el domini de la tècnica d'expressió corporal permet una veritable, autèntica i creadora expressió de l'ésser humà, en tot el seu potencial. És la tècnica, com a mètode d'exploració, investigació i experimentació de la persona sobre el propi potencial expressiu davant la realitat, qui li atorgarà en aquesta els recursos expressius necessaris per enfrontar,

amb el màxim èxit possible, qualsevol situació d'interacció amb l'entorn.

L'expressió corporal, a diferència d'altres tècniques, té una entitat pròpia, el que vol dir, que no ha d'anar necessàriament lligada amb altres tècniques en un projecte d'intervenció i que, en conseqüència, pot constituir, per ella mateixa, el susdit projecte. En aquesta perspectiva no té massa sentit parlar de situacions d'aplicació. Sí cal dir, d'altre banda, que l'expressió corporal és una tècnica (potser fóra més específic parlar de conjunt de tècniques o, fins i tot, de mètode) adient per a la intervenció amb qualsevol edat. Evidentment, amb una selecció acurada dels exercicis adequats a l'estat físic del cos en cadascuna de les etapes de desenvolupament de la vida de l'ésser humà.

En relació al paper de l'animador indicar que, en la mida que aquell conegui més tècniques i sigui més expressiu i comunicatiu, podrà realitzar una millor intervenció. No es recomana tampoc treballar amb més de 15 persones per grup, atès que el clima d'interacció necessari per aquest tipus d'intervenció, difícilment es crearia amb un nombre superior de persones.

Pel que fa a l'avaluació, assenyalar només, que ha de ser contínua i formativa i que s'ha de basar en una valoració ininterrompuda i concretament interaccionada entre l'animador i els participants.

En el quadre N^o. 28 es poden observar les característiques tècniques de l'expressió corporal.

TECNICA : EXPRESSIO CORPORAL	
Objectiu	Facilitar i potenciar el descobriment, exploració, experimentació i lliure expressió del jo com entitat no segmentada.
Grup Diana	Mai un grup superior a 15 persones. Aplicable al llarg de tota la vida.
Contingut	Variable en funció de si s'aplica com a tècnica específica dins un programa amb altres continguts o si constitueix un projecte d'intervenció.
Situacions d'aplicació	Inespecífiques per la seva gran amplitud i variabilitat.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 28: Fitxa tècnica de l'expressió corporal.

2.5.2. La pantomima i el mim

En el llenguatge corrent els termes "mim" i "pantomima" se solen identificar. També sovint se'ls ha relacionat, si no identificat, amb la "comedia de l'art", amb el circ o, fins i tot, amb formes específiques del "music-hall". Certament, aquestes formes teatrals incorporen a les seves representacions elements del mim i la pantomima, no poden ésser però definides com a tals, atès que excedeixen allò estrictament mímic o pantomímic. Tant el mim com la pantomima treballen amb el silenci i es basen en el moviment del cos en una concretització dinàmica de tipus postural i gestual. Palesen però, trets característics que permeten diferenciar-los.

Diu SALVAT, que el mim és una forma dramàtica popular, que sorgeix a l'antiga Grècia, que es caracteritza per ser essencialment realista i satírica (1988:58). Generalment treballa amb il·lustracions (els moviments i els gestos il·lustren, dibuixen o suggereixen un objecte; per exemple, una caixa de cartró), identificacions (els moviments i els gestos fan veure que el mim està identificat amb l'objecte en concret, és el propi objecte; la caixa de cartró) i personificacions (mitjançant els gestos i els moviments el mim pren qualsevol tipus de personalitat).

El cos és l'instrument, l'eina de treball. Mitjançant la seva expressió i utilitzant tot tipus de recursos com ara la imitació, la improvisació o l'acrobàcia, el mim és capaç de recrear qualsevol tipus de situació dramàtica sense haver de recórrer a la veu i a la paraula. Hom pot veure que la base del mim i de la pantomima és l'expressió corporal. Aquesta constitueix la base (un cos treballat: àgil, equilibrat, flexible, precís, etc.) a partir de la qual es poden aprendre les tècniques del mim i la pantomima.

Vers l'any 514 de Roma -ens explica SALVATLIVI ANDRONIC va comprendre una acció dramàtica que ell mateix interpretava i en la qual feia una barreja de poesia, música i "saltación" o l'art de fer gestos. Diu que un dia va perdre la veu, pel que va fer que un esclau recités els poemes mentre ell subratllava amb els gestos l'acció. Aquesta innovació va fer fortuna i d'ella va sorgir el mot "pantomima" que vol dir "aquell que ho imita tot" (1988:62).

Aquest mateix autor subratlla les diferències existents entre el mim i la pantomima. Diu: "la pantomima antiga és un art mut, el mim és un joc silenciós" (1988:59). La pantomima exagerava el gest, atès que aquest no servia per ell mateix, sinó en tant que reforç del poema narrat o recitat. El mim, pel contrari, és acció en ell mateix.

Se sol parlar de mim objectiu i de mim subjectiu (SALVAT, 1988:60). El primer recull la tradició de la pantomima clàssica i treballa sobretot amb la creació i recreació d'objectes per mitjà fonamentalment de la gesticulació, encara que també del moviment. El gest és la base de la pantomima. Les històries representades solen ser accions de la vida quotidiana, realistes i satíriques.

El mim subjectiu, pel contrari, esdevé llenguatge idoni per a la poesia. Treballa, sobretot, amb el moviment i amb una economia molt acurada de gestos. Representa habitualment estats d'ànim, pensaments, idees. Elements característics del mim subjectiu són el ritual i la cerimònia, per mitjà del quals, el mim arriba a crear veritables climes emocionals.

Com ja hem assenyalat el mim i la pantomima es basen en la expressió corporal i constitueixen, més que tècniques concretes, un mètode de treball corporal. A diferència d'altres tècniques analitzades aquestes s'orienten específicament vers l'àmbit de la representació teatral. En general se solen utilitzar per la representació de peces curtes, habitualment denominades "mimodrames" o simplement "sketchs". Malgrat tot, constitueixen tècniques de treball que, en una perspectiva pedagògica, potencien, a més del domini específicament corporal, altres actituds i capacitats com ara l'autodisciplina, l'autocontrol, la

capacitat de concentració, el rigor metodològic, el treball cooperatiu i de grup, la precisió en el treball, etc.

En el quadre N^o 29 hom pot veure les característiques d'aquestes tècniques.

TECNICA : MIM I PANTOMIMA	
Objectiu	Dominar tot tipus d'expressió amb el cos, per mitjà de la gesticulació o el moviment, per a la realització de representacions teatrals sense paraules.
Grup Diana	Es pot treballar amb grups de fins 50 persones.No és convenient però, passar dels 20
Contingut	Variable en funció dels objectius perseguits.
Situacions d'aplicació	Inespecífiques per la seva gran amplitud i variabilitat.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 29: Fitxa tècnica del mim i la pantomima.

2.6. Les tècniques d'articulació, dicció i veu

(5)

Recollim, en aquest apartat, tot aquell conjunt de tècniques i exercicis que fa referència a l'expressió oral. Cal dir, en aquest sentit, que aquestes tècniques, de la mateixa manera que totes les que es refereixen a l'expressió, cerquen, en general, facilitar i estimular el descobriment, exploració i experimentació del jo, a fi de trobar aquelles formes que millor s'ajusten a la pròpia interacció expressiva i comunicativa amb el món.

L'expressió oral és indissociable de la capacitat i habilitat respiratòria de la persona, que estarà, tanmateix, condicionada, per l'expressió corporal. És per això que, en qualsevol procés de treball amb la veu, els primers exercicis o, si es vol, les primeres fases de l'aprenentatge, tindran com objectiu el control del ritme respiratori. Aquest control s'obtindrà mitjançant diferents exercicis d'expressió corporal que obliguen a la persona a prendre consciència de la pròpia manera de respirar. Estàtiques posturals específiques diferenciarien tipus de

(5) Les tècniques aquí presentades, així com la reflexió personal elaborada, sorgeixen de les classes d'articulació, dicció i veu que a l'Escola d'Estudis Artístics d'Hospitalet em van impartir CARME SERRALLONGA i MARIA JESUS ANDANY. També del procés d'investigació i creació teatral, que sota l'experimentada direcció de JOAN BAIXAS, director del grup teatral LA CLACA, van realitzar, tot un grup d'actors, pel muntatge de l'obra "Mori el Merma", espectacle realitzat amb màscares i grans ninots basats en els dissenys de JOAN MIRO, en el qual feien servir sorolls inarticulats o construccions lingüístiques sintàcticament i semàticament inexistents.

respiració (les anomenades pulmonar i diafragmàtica) i condicionaran determinats ritmes respiratoris (lent, ràpid, etc.). Exercicis concrets com ara la col·locació d'objectes sobre el pit o la panxa de la persona, estirada al terra, facilitaran la diferenciació i independència dels moviments i la respiració.

A partir d'aquí s'ha d'experimentar amb la pròpia veu, encara inarticulada. Potència, modulació, timbre i volum s'exploren amb la producció de sons, de sorolls, de crits i d'expressions específiques que poden anar acompanyades també de moviments i de postures corporals. El següent pas és l'anomenada "col·locació o impostació de la veu". La persona ha d'aprendre a projectar la veu des de diferents parts del cos prenent consciència de les col·locacions habituals de les veus no treballades. En general, se sol parlar "de gola" o "de pit" (ubicació de la veu en la gola o en el pit). Aquesta col·locació es pot ampliar almenys en dues possibilitats: "de front" i "de panxa". Cadascuna d'elles té una funcionalitat específica que s'ha de provar en diferents situacions: davant una paret, d'esquena al públic, en espais de diferent tamany, en diferents postures, etc.

Cal, a continuació, aprendre a articular els sons. Els exercicis se centren sobretot en la repetició multivariada de grups sil·làbics amb cadascuna de les vocals; primer aïllats i després amb combinacions i agrupacions també multivariades. Es posa normalment

l'èmfasi en aquelles consonants que, en cada llengua, resulten de pronunciació o articulació més problemàtica (en català, per exemple, els grups "lls" i en castellà, els grups "pr", "tr", "ad", etc.); també en les obertures de la boca i, tanmateix, en la graduació de l'aire utilitzat en l'expressió oral.

El darrer pas consisteix en el recitat, la declamació, la modulació de veus irreal, el manteniment de converses, la improvisació verbal, etc.

Malgrat la graduació que hem establert en aquest procés d'aprenentatge de l'expressió oral, mitjançant les tècniques d'articulació i dicció, el cert és que cada mestre utilitza aquestes tècniques (és pot parlar de mètode) amb la combinació i serialització que la seva experiència formativa li aconsella com adient. D'altra banda, tampoc no hi ha una separació tan radical entre els diferents passos com la aquí assenyalada i, en la pràctica de l'aprenentatge, aquesta tipologia d'exercicis apareix sovint amb combinacions diferenciades; fins i tot, en un exercici concret, sempre, en funció dels objectius perseguits en cada moment del procés.

En el quadre N^o. 30 es pot veure la fitxa de les tècniques d'articulació, dicció i veu.

TECNICA : DICCIO, ARTICULACIO I VEU	
Objectiu	Dominar tot tipus d'expressió amb la veu, per mitjà del control respiratori i una adient utilització dels sons, els sorolls i la veu articulada.
Grup Diana	Hom recomana treballar amb grups petits de no més de deu persones.
Contingut	Variable en funció dels objectius perseguits o del moment del procés.
Situacions d'aplicació	Inespecífiques per la seva gran amplitud i variabilitat. Processos d'aprenentatge.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 30: Fitxa tècnica de les tècniques d'articulació, dicció i veu.

2.7. La improvisació

"Ja no és l'actor qui va a trobar-se amb el fantasma del seu pare, sinó que serà l'actor més la suma de dades que ha anat atresorant, que li faran respondre que Hamlet ha d'anar a la trobada del fantasma armat amb una espasa, protegit contra el fred, cobert amb una capa, etc.." (EINES, 1985:90).

La improvisació és quelcom que forma part de la vida quotidiana de les persones. Davant qualsevol succés imprevisible o no premeditat l'home improvisa o, el que és el mateix, realitza una acció no prevista o planificada amb anterioritat. Aquesta acció improvisada, no mediada racionalment, sol tenir continguts difícilment analitzables des de la racionalitat. Continguts que responen a experiències personals prèvies, a projeccions inconscients, i a mecanismes de defensa o de supervivència, entre altres.

En a la quotidianeïtat se sol parlar també d'improvisació per a referir-se a una acció, element o situació nova generats premeditadament a partir de la combinació insospitada o, si es vol, creativa, d'un conjunt previ d'accions, elements o situacions. És un tipus d'actuació que sorgeix de la deficiència; és la manca de recursos la que, en aquest cas, està en a la base de la improvisació. Com assenyala GONZALEZ, aquesta és l'accepció

social més generalitzada de la improvisació, "la de posar a prova el tarannà creatiu, tant imprevista com premeditadament" (1987:42).

La improvisació dramàtica es basa, de fet, en els mateixos principis. Sigui en l'àmbit específic que sigui (corporal, mímic, verbal, teatral, etc), la improvisació dramàtica preten que la persona :

- a) Posi en joc tots els seus recursos expressius davant una situació inesperada o bé,
- b) Posi en joc tots els seus recursos expressius per a produir una situació no premeditada.

En tots dos casos és corrent que la persona se sorprengui a si mateixa amb la posta en joc de recursos que ni ella mateixa sospitava que tenia.

La improvisació dramàtica no neix del no res ni és una elucubració futil ni consisteix tan sols en esperar a veure que sorgeix. A partir de STANISLAVSKI, la improvisació deixa de ser només el recurs de l'actor per a dissimular l'oblit ocasional del text, per a convertir-se en un mitjà que el permet acostar-se millor a la realitat de l'obra a representar (EINES, 1985:88). És així, en primer lloc, una tècnica d'exploració, investigació i experimentació de mi mateix i sobre mi mateix, i es constitueix, per tant, en un instrument privilegiat per a l'autoconeixement i l'autoaprenentatge. La improvisació té

una potencialitat educativa multidimensional, tant pels elements de racionalitat, d'imaginació creadora i d'experiència vital que concorren en a la pràctica de l'exercici concret com per les capacitats que comporta el propi procés de realització de la improvisació: autocontrol, deshinibició, concentració, etc.

A diferència de la improvisació en a la vida quotidiana, en l'àmbit del drama, la improvisació demanda una exercitació prèvia. No és fins que la persona està habituada a treballar amb els llenguatges teatrals que la improvisació dramàtica pot ser aplicada com a tècnica amb una raonable esperança d'obtenir algun fruit. I això és així, perquè aquella exigeix la posta en joc de recursos expressius que han d'haver estat treballats prèviament. Difícilment hom podrà realitzar, per exemple, una improvisació mímica si no ha treballat amb anterioritat les tècniques del mim, i no coneix, per tant, aquest codi. Així, quan més profund i elaborat és el coneixement i la pràctica que es té d'un determinat llenguatge teatral i de les tècniques que el sustenten, més enriquidors són els fruits que la improvisació en aquell llenguatge específic proporciona.

La improvisació comprèn tots els aspectes expressius i comunicatius de la persona. Pels elements que posa en joc, hom pot dir que aquella està determinada genèricament per tres factors:

- a) L'experiència personal.- Quant més rica sigui l'experiència vital d'una persona més plena de matissos i, per tant, més rica serà la improvisació, atès que aquella disposarà de més elements experiencials per afegir al seu exercici. Aquest és un element necessari però insuficient per a la realització d'improvisacions.
- b) El coneixement del llenguatge concret de la improvisació.- La manca de recursos vitals o experiencials pot ser compensada per un acurat coneixement del llenguatge en el que es realitza la improvisació. A diferència de l'anterior, aquest és un coneixement indispensable per a la realització d'improvisacions. Si s'em demana, per exemple, que improvisi alguna frase en anglès i no coneixo aquest codi, difícilment ho podrè fer.
- c) El domini de les tècniques pròpies d'aquell llenguatge.- Succeeix el mateix que respecte el primer factor. Un domini acurat enriqueix l'exercici. No és però un element indispensable, com l'anterior, per a la realització d'improvisacions.

La improvisació, com a tècnica de treball dramàtic, abasta un camp de continguts molt ampli. Seguint a PELEGRIM (1978:7) definim el que podria ser una tipologia de situacions d'improvisació:

- a) Reacció corporal verbal davant un estímul extern: un so, una sensació, un gest, una paraula o una imatge.
- b) Reacció corporal verbal davant un estímul intern: sentiments, idees, imaginacions, somnis.
- c) Elaboració en l'acció (cos, moviment, veu) d'uns elements, sense especificar com han de ser expressats.
- d) Sensibilització i comunicació grupal. Reacció expressiva (es poden alternar i combinar, moviment i veu), d'un grup davant diferents estímuls o grups d'estímuls.
- e) Elaboració individual o grupal d'un/s personatge/s o d'una construcció dramàtica.
- f) Interpretació d'una línia argumental.
- g) Creació d'un guió o d'un text teatral.
- h) Interpretació de textos teatrals.
- i) Creació teatral en general.

Hom pot dir que la improvisació com a tècnica pot ser aplicada a qualsevol aspecte de l'àmbit teatral genèricament considerat.

Ja hem assenyalat, respecte les situacions d'aplicació, que la improvisació, dins el procés d'aprenentatge teatral, és convenient que segueixi la pràctica d'exercitacions prèvies pel que fa a la veu, al cos, i al moviment. La improvisació, per tant, és una tècnica que requereix, per a la seva aplicació, uns certs coneixements previs dels llenguatges teatrals.

Especial importància per a la pràctica de la improvisació té l'actitud de l'animador i el clima del grup de treball. La improvisació comporta, en molts casos, que la persona mostri o posi en joc, directa o indirectament, elements del seu inconscient. Un clima de tolerància, comprensió, i una afectivitat compartida faciliten l'aparició d'aquests comportaments i la seva integració personal sense perjudicis per als individus.

En qualsevol tipus de teatre la improvisació es contitueix en una tècnica amb un potencial formatiu molt important. És però, pot ser en l'àmbit del teatre popular i i del teatre com instrument d'intervenció sociocultural on més es fan paleses les seves potencialitats. La improvisació permet, en aquests tipus de teatre, treballar sobre les pròpies realitats quotidianes, contribuint així, a la seva transformació.

Reproduïm a continuació un exercici d'improvisació recollit per HUMMELEN i WILDCAT a partir de les experiències de teatre popular realitzades a l'àrctic.

Improvisació

- * La família es troba a casa.
- * El pare arriba a casa amb el xec del sou de la setmana.

- * La família s'allunya de la casa per a comprar els aliments.
- * La família retorna a casa amb deixalles que els hi serviran d'aliment.
- * Els pares s'allunyen de nou per anar-se a la cantina.
- * La noia encarregada de cuidar els nens crida al seu amic per a que vingui a fer-li companyia.
- * L'amic arriba borratxo i comença a abusar de la noia i els nens.
- * La noia porta els nens a casa els seus avis.
- * Els pares retornen a casa i tornen amb els nens.
- * El pare està borratxo i comença a maltractar la seva família.
- * Després els pares tornen a abandonar la casa.
- * Els pares tornen però no es resol res. (1984:100)

Com assenyalen els autors citats, aquestes escenes varen ser representades per l'equip de MALIIGANIK TUKISIINIYAKVIK després d'un quants exercicis teatrals d'escalfament. Darrera la representació improvisada, que recull la realitat en què aquesta població viu, es va iniciar una discussió entre tots els membres del col·lectiu al voltant del tema representat i de les seves implicacions per a la seva vida quotidiana.

En el quadre N^o . 31 hom pot veure la fitxa tècnica de la improvisació.

TECNICA : LA IMPROVISACIO	
Objectiu	Posar en joc els recursos expresius personals davant o per la producció d'accions no premeditades.
Grup Diana	Hom recomana treballar amb grups petits de no més de deu persones. Malgrat que pot ser aplicada abans és recomanable no fer-ho fins els onze o dotze anys.
Contingut	Variable en funció dels objectius perseguits o dels recursos expressius implicats.
Situacions d'aplicació	Sempre a partir d'uns certs coneixements dels llenguatges teatrals.
Temps de duració	Variable en funció de tècniques específiques i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 31 Fitxa tècnica de la improvisació.

2.8. La dramatització

Diferenciàvem essencialment, en un altre punt d'aquest capítol, el teatre i la dramatització dient que el primer pretén generar un espectacle, pel que posa l'èmfasi en el producte acabat i en els aspectes estètic-artístics. A la dramatització, pel contrari, l'interessa el procés de creació d'un fet dramàtic i tot allò que suposa, en una perspectiva formativa, pels participants. La creació d'un obra de teatre resta, en aquest cas, com a quelcom subsidiari.

Pensen DELGADO/VILANOVA (1973:61-62) que, de totes les característiques que ofereix el fet dramàtic, des de l'educació interessen fonamentalment les que:

- a) Incorporen les persones en situacions actives de presa d'actituds.
- b) Fan que l'acció es desenvolupi obeint les lleis naturals del medi (en aquest cas les exigències i oportunitats del llenguatge dramàtic).
- c) Fan que aquestes actituds siguin descobertes al moment (no memoritzades ni copiades).
- d) Constitueixen una activitat de l'individu en grup.

e) Proposen una voluntària suspensió de la incredulitat per tal d'assolir actituds reals en les situacions més imaginàries.

f) Demanen que l'individu faci explícita la seva personalitat a través d'un procés d'espontaneïtat i gratuïtat.

L'objectiu bàsic de la dramatització en aquesta perspectiva serà així, dotar a les persones del marc i els instruments idonis per a poder explorar, investigar i experimentar els propis recursos expressius i comunicatius, facilitant una millor interrelació personal i ampliant i enriqueixen la pròpia visió del món i la realitat.

Allò que caldria ara fóra conèixer el contingut de la dramatització. En aquest sentit, CERVERA, defineix el drama com "acció convencionalment repetida" (1986:38) i considera que els elements que el defineixen són:

- a) Els personatges, que cadascun dels individus representa.
- b) El conflicte, generat a partir de les interrelacions personals entre aquests personatges.
- c) L'espai, en què els personatges viuen el conflicte.
- d) El temps, en què i durant el qual succeeix aquell conflicte.
- e) L'argument o la trama de les diferents accions dels personatges que condueixen al conflicte.

f) El tema genèric de la dramatització, allò que ens vol dir.

Aquest mateix autor ens mostra en el quadre N^o. 32, com els elements fonamentals del drama aconseguixen la seva actualització mitjançant una sèrie de recursos.

ELEMENTS		ACTUALITZACIO	RECURSOS
Personatges		Caracterització.	Tipus d'expressió.
Conflicte		Acció.	Acció.
Espai (1)	Real Dramàtic	Escenografia.	Tipus d'expressió, especialment plàstica.
Temps (2)	Duració	Ritme.	Tipus d'expressió.
	Epoca		
Argument (3)	Real Dramàtica. Real Dramàtica.	Escenografia, vestuari, utilitatge.	
Tema		Conjunció d'elements anteriors que formen l'acció (història)	
		Significat últim de l'argument.	

QUADRE N^o. 32: Elements fonamentals del drama: actualització i recursos (Pres de CERVERA, 1986:42).

El quadre N^o. 33, també de CERVERA especifica i recolza el quadre anterior.

(1) Espai	Real: El que serveix de punt de partida. ----- Dramàtic: el perseguit pel drama.	
(2) Temps	Duració	Real: La corresponent a la història real. ----- Dramàtica: La convencionalment acceptada per a la seva plasmació dramàtica.
	Epoca	Real: El moment en que va succeir l'acció real. ----- Dramàtica: La reproducció convencional per a l'acció dramàtica.
Argument (3)	Personatges + conflicte + espai + temps (època i duració)	

QUADRE N^o. 33: Concretització d'alguns dels elements fonamentals del drama (pres de CERVERA, 1986:42).

Tots aquests elements, recollits per CERVERA, conformen la realitat del drama. La dramatització, com a pràctica del drama, es constitueix així en una tècnica teatral.

La dramatització és una de les tècniques que amb major profusió s'han utilitzat en el món de l'educació, tant en la seva adaptació pels més petits, el joc dramàtic, com en la seva aplicació sobre altres grups d'edat. En aquest sentit, es pot dir que és una tècnica molt versàtil, atès que possibilita una gran varietat d'aplicacions. El

fet que qualsevol situació de la vida quotidiana sigui susceptible d'ésser objecte de dramatització és el que atorga en aquesta tècnica una tan gran versatilitat.

El paper de l'animador en la dramatització, de la mateixa manera que en la gran majoria de les tècniques teatrals, és força important pel bon desenvolupament de la tècnica. Ja hem assenyalat més d'una vegada, que allò que sovint està en joc, en aquestes tècniques, són les emocions més íntimes. L'animador ha de saber crear un clima adient per a la catalització d'aquestes emocions de forma que portin a la integració personal i/o grupal en comptes de a la segmentació. La conducció de les dramatitzacions no és gens fàcil, demanda una àmplia experiència i un gran coneixement de la naturalesa humana i de les relacions interpersonals.

L'avaluació d'aquesta tècnica, de la mateixa manera també que moltes tècniques del repertori teatral, és força difícil per tot allò que comporta de maneig d'emocions. Malgrat definir-la com contínua i formativa, hom és conscient que, en la majoria dels casos, els criteris d'avaluació seran subjectius i es basaran fonamentalment en a la intuïció de l'animador. En aquest sentit, restaria com una línia futura d'investigació: la creació d'instruments per l'avaluació dels exercicis de dramatització.

En el quadre N^o. 34 hom pot veure la fitxa tècnica de la dramatització.

TECNICA : LA DRAMATITZACIO	
Objectiu	Posar en joc els recursos expresius i comunicatius de la persona en la representació de situacions quotidianes o imaginàries.
Grup Diana	Hom recomana treballar amb grups petits de no més de deu o quinze persones.
Contingut	Variable en funció dels objectius perseguits o de la situació dramatitzada.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramatitzada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 34: Fitxa tècnica de la dramatització.

2.9. El psicodrama (6)

"La majoria de nosaltres ens trobem condemnats, per la "vida" o per nosaltres mateixos, a la fulla de parra o la màscara inadequada." (BENTLEY, 1982:176).

"Encara que ens costi la força no ens privarem del plaer de dir, abans que caigui el teló: "Molt bé, inspector, sí: jo sóc el barber endimoniat de Fleet Street". I aquí veiem la connexió entre la teatralitat i la compulsió universal a la confessió." (BENTLEY, 1982:179)

El psicodrama és una tècnica, basada en la improvisació dramàtica, que es troba a mig camí entre la psicoteràpia i el teatre. JACOB LEVY MORENO, estudiant de medicina i deixeble de FREUD, va criticar, per poc dramàtiques, les tècniques que aquell feia servir. En contrapartida, enunciat la idea que, per aconseguir curar un pacient, no és suficient fer-li parlar dels seus problemes. Cal fer-li actuar directament en el drama que desitja viure. Per aconseguir-ho recurrirà al teatre i al seu principi fonamental: la representació de papers.

(6) Pel que fa en aquesta tècnica, els meus mestres van ser els ja citats J. SALVAT i M. TRILLA i, sobretot, JAUME NADAL, amb tota una sèrie de sessions, molt dures però extraordinàriament formatives, a què ens va "sotmetre", per iniciativa de A. FONT, director del nostre grup, durant l'any de formació que, prèviament al debut professional, vam haver de passar els actors-mims que conformaven la Cia. FACECIA.

En 1921, MORENO, funda el "Teatre de la Improvisació" (Das Stegreiftheater) que es basarà en els principis de la "espontaneïtat" i del "aquí i ara". No va ser però, fins 1928 quan realitza la primera experiència psicodramàtica, que el portarà, després de nombroses experiències entre les que es poden citar les sessions de teatre d'improvisació col·lectiva realitzades als E.E.U.U i en el marc del Carnegie Hall, a la creació en 1936, a la localitat de Beacon (E.E.U.U.) i amb una arquitectura especialment projectada amb fins terapèutics, del primer "teatre terapèutic", marc idoni per a la realització de sessions psicodramàtiques.

El psicodrama excedeix la consideració de simple tècnica o conjunt de tècniques. És tot un mètode psicoterapèutic i teatral que ha estat àmpliament estudiat des de la seva creació. Tant és així, que RENOUIER, col·laborador de MORENO, ha enunciat l'existència de 351 mètodes psicodramàtics, generats en aquests anys, a partir de la formulació del mètode original (FANCHETTE, 1975:70).

Essencialment definit, el psicodrama consisteix en la re-presentació pel propi protagonista, ajudat d'unes persones que juguen papers que ell ha marcat i davant el terapeuta i el públic, d'una escena, una situació o un problema que l'ha succeït realment a la seva vida. Fonamental és el concepte de "rol", que MORENO definirà dient:

"...és la forma d'ésser i d'actuar que l'individu assumeix en el moment precís en que reacciona a una situació donada en la que estan compromesos uns altres homes o objectes (...). La representació simbòlica d'aquesta manera de ser i d'actuar, percebuda tant per l'individu com pels altres, s'anomena Rol." (7)

Per aprofundir una mica més en el contingut d'aquest mètode, explicitem a continuació els elements bàsics que va definir MORENO, i els passos que ha de contemplar cada sessió psicodramàtica.

2.9.1. Tècniques psicodramàtiques: elements bàsics

MORENO defineix tres elements bàsics, un d'ells també subdividit en tres elements, per a la realització d'una sessió psicodramàtica:

a) **L'escenari.**- Referint-se a l'espai escènic diu MORENO:

"L'espai de l'escenari és una prolongació de la vida, més enllà de la vida real. La realitat i la imaginació no s'enfronten, però ambdues se situen en una esfera ampliada de les funcions del món psicodramàtic, dels objectes, de les persones i dels esdeveniments." (8).

L'escenari juga així un paper fonamental, atès que permet resituar l'experiència en unes coordenades a mig camí entre el moment actual i el moment rememorat.

(7) Cit. Pàg. 62, FANCHETTE (1975).

(8) Ibidem cit. Pàg. 43.

En aquest sentit, possibilita la desdramatització de l'experiència i, com assenyala MORENO, exerceix també el paper d'amplificador d'aquella, ajudant al protagonista a descobrir noves perspectives d'anàlisi o nous cursos d'acció.

b) **Els personatges.**- Són les persones que duen a terme la sessió psicodramàtica: el protagonista de l'acció dramàtica, el director, analista o terapeuta i els "jo-auxiliars".

b.1.) **El protagonista.**- És la persona que s'encarna a ella mateixa en el curs de l'acció representada. Tanmateix, és qui selecciona l'acció a representar i l'escenari en el que aquella s'ha d'ubicar (tant una com l'altre sota les indicacions del director de la sessió) i qui assenyala als "jo-auxiliars" les característiques específiques dels personatges que han de representar. En una perspectiva estrictament teatral, hom podria dir que aquell és al mateix temps autor, actor, director i escenògraf del drama a representar. Contràriament al teatre, en el protagonista del psicodrama se li demana que sigui el més possible "ell mateix". No ha de representar ni s'ha d'ajustar a cap personatge. En a la mida que es representi a sí mateix -en sentit estricte, que no actui- el psicodrama serà més efectiu. Com assenyala BOUR:

"... en el teatre es tracta del desenvolupament d'un rol preestablert fins l'oblit de sí mateix: anem d'allò real a la ficció. En el psicodrama, al contrari, es tracta del desenvolupament de sí mateix fins l'oblit del rol: anem de la ficció a allò real." (9)

L'espontaneïtat i l'ací i ara, principis del "teatre de la improvisació" de MORENO, es mostren clarament en les instruccions donades o en les normes a les que s'ha d'ajustar el protagonista del psicodrama.

b.2.) El director.- Aquest és l'element més controvertit del psicodrama. A partir d'aquesta figura s'ha parlat de "psicodrama directiu" i "psicodrama no directiu", amb tota una variada gamma, en funció dels diferents mètodes, de situacions intermitges. MORENO, que es situa estrictament en el psicodrama directiu, defineix tres funcions pròpies del director. Aquest ha de ser un terapeuta, un analista i un director. Ha de restar, tanmateix, fora del joc dramàtic per a disposar d'una veritable perspectiva. Des d'altres postures (BOUR) es defensa un director que ha d'estar al mateix temps dins i fora del joc psicodramàtic, la qual cosa plantejaria, entre altres, el problema de la seva formació, atès que hauria de partir d'un profund coneixement d'ell mateix, d'un fort equilibri emocional i d'un ampli coneixement de la dinàmica de grups.

(9) Ibidem cit. Pàg. 46.

b.3.) Els "jo-auxiliars".- Són aquelles persones que juguen els papers que, dins la seva experiència, els assigna el protagonista del psicodrama. També la seva funció estructural dins els psicodrama ha estat objecte de diferents interpretacions. En la perspectiva de MORENO, aquells juguen un doble paper: d'una banda, ajuden al terapeuta-director a analitzar i interpretar les situacions i, d'un altre se situen al costat del protagonista, atès que representen a persones lligades d'alguna manera amb aquell. Per a definir el seu paper diu MORENO:

".. és un comediant que juga els rols necessaris desitjats pel pacient; és, per últim, un observador de la interacció." (10)

c) El públic.- També aquest és un element de difícil caracterització funcional. De fet, segons diversos autors, se li assignaran funcions diferenciades i es conceptualitzarà com a grup petit, mitjà o nombrós. Per a MORENO, que treballa fonamentalment amb grups nombrosos, la funció que el públic ha d'acomplir és doble. Pot ajudar al pacient (protagonista) convertint-se en caixa de ressonància de l'opinió pública, o pot tornar-se ell mateix pacient.

(10) Ibidem cit. Pàg. 48.

2.9.2. La sessió psicodramàtica

Normalment consta de cinc fases:

- a) El "warming up" o escalfament del grup.- Fora quelcom en certa manera equivalent al que hem definit com a tècniques deshinibitòries. En el cas del psicodrama, l'objectiu és diposar al grup en un estat apte per a la representació psicodramàtica i per a l'aflorament del discurs sobre la que aquella se sustentarà.
- b) L'elecció del tema.- En aquesta fase resultarà determinant la directivitat o no directivitat del director, atès que aquell pot propiciar l'aparició del tema i, fins i tot, d'un tema determinat o, pel contrari, esperar que la tensió del grup sigui el suficientment elevada com per que s'hagi d'alliberar d'una o altra forma.
- c) L'elecció dels rols i la posta en escena.- Moment en què es defineix al protagonista, es seleccionen els jo-auxiliars, es defineixen i caracteritzen els seus papers i es prepara l'escenari i l'utilitatge.
- d) El desenvolupament del drama.- És la representació pròpiament dita de l'acció definida pel protagonista.
- e) La sessió de síntesi o d'avaluació.- Constitueix una reflexió col·lectiva sobre el desenvolupament de la sessió. En ella se sol preguntar sobre les

identificacions realitzades amb cadascun dels rols, sobre com se sentien aquells que els representaven i sobre com els han vist aquells que no participaven directament en la representació.

MORENO va definir també tot un arsenal de tècniques psicodramàtiques. Citaren alguna de les més conegudes:

1. El soliloqui. Un actor expressa el seu debat interior com en un apart amb els espectadors.
2. La tècnica del doble. Un jo-auxiliar representa alguna de les facetes de la personalitat del protagonista.
3. La tècnica del mirall. Un jo-auxiliar representa el protagonista, no en un aspecte, com en el cas anterior, sinó en la seva totalitat.
4. La inversió de rols. Pel qual els membres del grups intercanvien els seus rols.

En a la pràctica teatral i en el teatre educatiu rares vegades s'aplica el psicodrama "en estat pur" (tal i com va ser definit per MORENO). Allò habitual és fer exercicis a mig camí entre la dramatització i el psicodrama i, fins i tot, en molts casos, més propers a la tècnica que descriurem a continuació, el sociodrama. Tot i així, el psicodrama resulta una tècnica educativament molt útil. No cal dir que es necessària una bona formació per part de l'animador per a poder aplicar-lo sense que se li escapi de les mans. Si en parlar de qualsevol tècnica

teatral diem que posa en joc les emocions de les persones, en aquest cas, això és especialment cert. El psicodrama té la potencialitat d'actualitzar vivències de la vida de les persones; vivències que han de ser tractades amb una especial sensibilitat i delicadesa. Altrament dit: el psicodrama és una tècnica el suficientment complexa, com per a que no sigui recomanable la seva aplicació sense una formació específica.

De la mateixa manera que amb la resta de les tècniques, presentem en el quadre N^o. 35 la fitxa tècnica del psicodrama.

TECNICA : EL PSICODRAMA	
Objectiu	Rememorar vivències d'una persona en grup a fi i efecte d'oferir-li una visió amplificada i més rica de la mateixa.
Grup Diana	Hom recomana treballar amb grups petits de no més de deu o quinze persones.
Contingut	Re-presentació a càrrec del protagonista i uns "jo-auxiliars" d'una experiència viscuda.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramatitzada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 35: Fitxa tècnica del psicodrama.

2.10. El sociodrama

Si en el psicodrama MORENO examinava les relacions interpersonals i les mentalitats privades, amb el sociodrama, treballarà fonamentalment les relacions entre els grups i les seves mentalitats. DUVIGNAUD dirà, ampliant aquesta idea:

"El sociodrama ens condueix a l'estat de naixement de les realitats socials en profunditat, tal i com apareixien abans de ser modelades i intel.lectualitzades; així permet, dins un marc de referència, representar totes les tensions de la societat, en miniatura; l'auditori representa l'opinió pública; els actors, els protagonistes de l'acció real; l'organitzador, simbolitza l'acció del grup." (1981:51)

El sociodrama sorgeix de l'aplicació de les tècniques psicodramàtiques a les interrelacions grupals. MORENO, el seu creador, el definirà com "un mètode d'acció profunda relatiu a les relacions intergrupals i a les ideologies col.lectives" (11). En aquest cas el protagonisme ja no l'exercirà l'individu i els seus problemes concrets. El problema, la situació dramatitzada, afecta tot el grup, i és aquest, com a totalitat, qui li fa front. Quasi es podria dir que el sociodrama aconpleix respecte al grup, les mateixes funcions que el teatre respecte la societat. En un i altre cas, per exemple, els primers són el reflexe miniaturitzat, per utilitzar la mateixa terminologia de DUVIGNAUD, dels segons.

(11) Cit. Pàg. 10, MOTOS (1976).

A diferència del psicodrama, el sociodrama ha estat específicament conceptualitzat com a metodologia educativa. L'autor d'aquesta conceptualització, TORRANCE, el considera un procediment d'aprenentatge i pensa que la seva finalitat fonamental és la de clarificar i resoldre els problemes grupals (12) o, el que és el mateix, possibilita l'actualització d'un conflicte grupal de manera que els membres el pugui veure, discutir i analitzar. No és estrany doncs, que el sociodrama sigui una de les tècniques més utilitzades en el teatre popular, ni que autors com a MOTOS, l'hagin definit com a "procediment per a participar de forma creativa en les propostes de solució dels problemes socials" (1986:66).

Els elements de que es compona el sociodrama seran, en essència, els mateixos que els del psicodrama però amb una diferent significació:

- a) **L'escenari.** Aquest element té la mateixa significació que en el psicodrama. Serveix de recolzament a la representació i ajuda als participants en l'assumpció dels seus rols.
- b) **Els personatges.** Són totes aquelles persones que participen, d'una o altra manera, en la representació sociodramàtica:

(12) Ibidem cit. Pàg. 10.

- b.1.) El protagonista. Està constituït per tot el grup. En el cas però, que hi hagi un protagonista individual, representa els interessos, les expectatives o els desigs de tot el grup.
- b.2.) Els "jo-auxiliars". Poden ser, bé membres del grup, bé professionals preparats al servei del director. La seva funció, igual que en el psicodrama, és la de col.laborar amb els protagonistes, encarnant personatges de la situació dramatitzada i ajudant a la creació d'un clima emocional apte per a la representació.
- b.3.) El director. És el responsable de la dramatització. També, en aquest cas, els graus de "directivitat" poden ser variables. Si en el psicodrama aquella depenia fonamentalment de la formació i el propi caràcter del director, sembla que en el sociodrama hauria de dependre, apart del caràcter del director, de les característiques i de la composició del grup. En parlar de característiques ens referim principalment a l'autonomia i estabilitat del grup, i al seu coneixement previ de les tècniques teatrals.
- c) L'auditori. Està constituït per la resta de persones assistents a la representació sociodramàtica. Juguen un paper actiu, atès que la seva participació en la

valoració de la situació representada es fonamental per l'enriquiment i creixement del grup.

MOTOS, que ha tractat amb profusió el sociodrama (1976, 1986), assenyala tres fases en el seu desenvolupament:

- a) **Fase de preparació.** És el que definíem com a "warming up" o escalfament del grup. L'objectiu en aquesta fase és seleccionar la situació per a dramatitzar i preparar al grup, per mitjà de jocs deshinibitoris i d'interacció, per a la representació que han de realitzar.
- b) **Fase de la representació.** És la dramatització pròpiament dita. El grup representa la situació seleccionada.
- c) **Fase de discussió.** Tot el grup plegat, auditori, protagonistes i director fan una anàlisi valorativa de la situació representada i dels rols assumits per cadascun dels participants.

Aquest mateix autor, en parlar de la funcionalitat educativa del sociodrama, diu que, com a tècnica, combina l'esquema dramàtic amb la solució de problemes pel que resulta molt superior, en una perspectiva educativa, a la simple representació de papers. Assenyala també (1986:69) els que, des del seu punt de vista, podrien ésser els objectius educatius més eficaçment abastables amb les tècniques sociodramàtiques:

- * Desenvolupar les relacions interpersonals.
- * Comprendre els problemes socials (conflictes grupals, delinqüència, enfrontaments intergeneracionals, etc.).
- * Proporcionar pràctica i habilitat en la presa de decisions.
- * Ensinistrar en la sensibilització respecte els problemes aliens.
- * Clarificar i modificar actituds.
- * Ensinistrar en la solució de problemes socials.
- * Ajudar a les persones a descobrir i dirigir les seves energies personals.
- * Etc.

En el sociodrama podem parlar també d'un arsenal tècnic. De fet, les mateixes tècniques presentades pel psicodrama poden ésser utilitzades en un marc sociodramàtic, respectant però, l'enfocament grupal.

Assenyalar, per acabar, que en una utilització educativa tant del psicodrama com del sociodrama és convenient mantenir-se allunyat de la seva orientació terapèutica. Tots dos són tècniques teatrals que poden ésser instrumentalitzades com a metodologies d'aprenentatge i de formació personal i interpersonal i és que aquest sentit que es presenten.

En el quadre N^o. 36 es pot veure la fitxa tècnica del sociodrama.

TECNICA : EL SOCIODRAMA	
Objectiu	Formació personal interpersonal. Oferir nous enfocaments de problemàtiques grupals. Solució grupal de problemes.
Grup Diana	Hom recomana treballar amb grups petits de no més de deu o quinze persones.
Contingut	Representació per part d'un grup d'una situació o un problema en què el mateix grup es troba implicat.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramatitzada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 36: Fitxa tècnica del sociodrama.

2.11. Mètode Stanislavski/Actor's Studio

"Empra anys i anys de la teva vida en l'elaboració de la tècnica i aprendràs a preparar el terreny per a la inspiració. Ella mateixa et freqüentarà. Els cantants necessiten vocalitzar, els ballarins exercitar-se, els artistes de l'escenari un sever entrenament. Desitja-ho fortament, aconsegueix el teu treball, supedita la teva pròpia naturalesa, posa-la sota la disciplina, i si tens talent, arribaràs a ésser un gran actor." (STANISLAVSKI)
(13)

La importància dels treballs de STANISLAVSKI (1863-1938) al voltant de la conceptualització i la pràctica del treball de l'actor, ha estat capital pel desenvolupament de l'art teatral al món contemporani. Tant és així, que el conjunt de les seves reflexions i les seves tècniques ha estat anomenat genèricament "El Mètode".

Des de l'àmbit de l'educació, i en concret, des del de l'animació sociocultural, cal parar atenció a la trajectòria i l'actitud investigadora vital de STANISLAVSKI així com a totes les reflexions i tècniques que va desenvolupar durant la seva existència. Aquest pensador, obsessionat des de ben petit amb el món del teatre i de la interpretació, va elaborar, ininterropudament al llarg de

(13) Cit. Pàg. 121, EINES (1985).

la seva vida, quelcom més que un mètode linial i, fins i tot, encotillat per a la formació o preparació de l'actor. Allò anomenat "Mètode" és quelcom més que una sèrie de regles o de tècniques a seguir per a interpretar un personatge; constitueix un mètode d'investigació o una forma específica de coneixement de l'ésser humà, que es fonamenta en una conceptualització quasi filosòfica de la existència. Les seves anàlisis entorn les emocions, la memòria, la voluntat i l'acció; les reflexions al voltant de la funcionalitat vital d'aquests elements; i les relacions realitat-interpretació (simulació), són intents d'apropament a la veritable naturalesa humana.

En una perspectiva pedagògica "el Mètode" pot així ésser interpretat més que com a preparació o formació de l'actor, com a preparació o formació de l'home. L'objectiu fonamental de l'aplicació sociocultural de les seves tècniques i passes metodològiques serà la investigació de la persona, l'autodescobriment dels propis límits i possibilitats respecte al creixement i desenvolupament personal i respecte a les interrelacions humanes. En aquest sentit, l'aplicació d'aquest mètode, en una perspectiva formativa, possibilita l'objectiu genèric que com a tesi assignem a les tècniques teatrals: ampliació dels recursos expressius i comunicatius de les persones i facilitació, així, d'una ampliació en la visió del món i de la realitat.

El pensament de STANILAVSKI sobre el paper que juguen els diferents elements que concorren en la interpretació no va ser linial al llarg de la seva vida. Al punt que la interpretació de les seves idees ha estat àmplia, diversificada i, fins i tot, en molts casos, contraposada. Parlar d'"els dos STANISLAVSKIS" és quelcom comú en a la literatura teatral i, s'ha arribat inclús a dir que les seves darreres idees contradiuen les primeres. S'han generat, finalment, corrents d'interpretació actoral centrades només en l'anomenat "primer" o "segon" STANISLAVSKI. En aquest sentit, SIMO (1988:161), reuneix en tres línies les interpretacions que fan els diferents autors:

1. Els que consideren que és impossible escindir l'activitat de STANISLAVSKI per manca de dades i per manca d'una darrera formulació definitiva d'aquest mateix autor.
2. Els qui creuen que la reformulació del mètode que pertany a la dècada dels trenta es forma a partir de l'evolució lògica dels plantejaments anteriors.
3. Els que parlen efectivament de dos STANISLAVSKI.

De la mateixa manera que SIMO, ens ubiquen entre els partidaris de la segona postura i és, a partir d'ella, que explicitem la trajectòria metodològica de STANISLAVSKI.

La base del treball actoral del mètode STANISLAVSKI és la improvisació. Certament però, ell no és el seu inventor, atès que podíem seguir els passos de les seves empremtes a la "Comedia dell'Arte" i, fins i tot, abans. Com assenyala EINES, allò realment inèdit, en el seu plantejament, és que tractà d'establir "un pont entre la lletra escrita (obra dramàtica) i l'escenari, pont que replacés els excessos racionals utilitzats fins el moment." (1985:88).

Fins l'aparició d'el "Mètode", la preparació d'un personatge es realitzava mitjançant l'anomenada "etapa analítica o de taula". Altrament dit: calia conèixer intel·lectualment en profunditat el personatge a representar. Per aconseguir-ho es recorria a tot tipus de fonts informatives tant del personatge com de l'època: des de bibliografies costumbristes, històriques i biogràfiques, fins visites a museus o inclús al lloc geogràfic on es va desenvolupar l'acció narrada a la trama argumental. Amb totes les dades obtingudes s'establí un diàleg amb el director, a partir del qual, l'actor intentava incorporar al personatge tot allò que sobre ell havia descobert.

STANISLAVSKI afegeix en aquest plantejament els propis records de l'actor. La base de la nova tècnica és la memòria emotiva, el cabal de dades emocionals que l'actor ha anat atresorant al llarg de la seva vida. Aquest cabal, interrelacionat amb les dades racionals obtingudes

sobre l'entorn sociocultural i biogràfic del tipus a representar, permet a l'actor construir una visió viva i creïble del personatge. Amb aquesta tècnica s'opera de la següent manera: davant una situació teatral en què, per exemple, es plora la mort d'una persona, es demana a l'actor que, a partir d'una forta concentració, rememori moments que en a la seva vida l'han fet plorar. Les dades obtingudes a l'etapa analítica li facilitaran la creació externa del personatge, serà però, aquell record amarg i trist rememorat de la seva vida, qui li atorgarà l'estat emotiu adient per a crear l'emoció del plor i així construir internament el seu personatge.

Essencialment descrit, fins aquí arribaria l'anomenat "primer STANISLAVSKI". Potser el corrent d'interpretació més clarament situat en aquesta línia sigui la de l'"Actor's Studio", escola d'interpretació basada en el mètode STANISLAVSKI, que es va crear als E.E.U.U. en 1947. Va ser dirigida per noms tan carismàtics com ELIA KAZAN, ROBERT LEWIS i LEE STRASBERG i va formar, amb el seu mètode, actors com ara MARLON BRANDO, PAUL NEWMAN i MARILYN MONROE, entre altres.

La metodologia de l'"Actors Studio" pretenia cercar la veritat en la expressió, defugint els trucs i els procediments de l'ofici. En definitiva, era la memòria emotiva qui proporcionava a l'actor l'arsenal vital amb el que enfrontar un personatge. Diu HETHMON parlant d'aquest mètode:

"L'actor no necessita imitar l'home. El mateix actor és un ésser humà i pot crear quelcom de sí. Ell és l'únic material artístic capaç de ser ambdues coses: material i realitat, de manera que així no podem diferenciar l'una de l'altra. Només en el teatre tenim les emocions de l'ànima, l'esperit, la ment i els músculs de l'artista com a material artístic." (1976:54).

El problema de STANISLAVSKI respecte el primer plantejament és que no pot desprendre's dels condicionaments intel·lectuals que pretenen "suplantar des de la raó allò que no es pot obtenir des de la pràctica" (EINES, 1985:91).

Aquest problema el resoldrà, a partir d'una intensa investigació i de la influència del seu alumne, i també teòric del teatre, MEYERHOLD, amb l'anomenada "tècnica de les accions físiques fonamentals" (TAFF). Aquest nou mètode integra, la memòria emotiva, la improvisació i l'anomenada tècnica de "sí màgic". Aquesta darrera tècnica es basa en preguntar o plantejar a l'actor la situació dient-li : si tu et trobessis en aquesta situació, què faries?, com reaccionaries?

Amb la tècnica de les accions físiques, el pensament i la voluntat es canalitzen, mitjançant l'acció, per a conèixer, analitzar i investigar en la pròpia persona i en el personatge per a portar-lo a l'escena. L'acció improvisada conjumina persona i personatge en una trama indisociable que es converteix en allò que STANISLAVSKI va denominar "veritat escènica". El coneixement proposat des de les TAFF és un coneixement des de la pràctica. Es per

això que SALVAT, fent una valoració global de les aportacions de STANISLAVSKI diu:

"No s'ha de veure a STANISLAVSKI com un preconitzador del lliure joc de la intuïció i de la inspiració, sinó com el mètode d'actuació més realista i més reflexiu que existeix basat en la fusió d'allò físic i d'allò psíquic. Sempre però, amb un domini dels elements intel·lectuals sobre aquests dos aspectes que s'observen a la vida." (1988:76)

Per fer més entenedor el Mètode STANISLAVSKI presentem en el quadre N^o. 37 l'esquema d'aquest mètode, recollit per SIMO (1988:49) com adaptació d'un esquema previ presentat, per el nostre pensador i teòric del teatre, com a conclusió del seu treball amb alumnes imaginaris en un text de la dècada dels anys trenta.

Diu SIMO, que cal llegir aquest quadre de la següent manera: "els tres requadres inferiors contenen el que STANISLAVSKI considera els principis fonamentals del sistema. El rectangle immediatament superior conté les anomenades "forces motrius de la vida psíquica" que han d'impulsar i regir el treball creador, dividit en dos apartats: la psicotècnica o tècnica interior, i la tècnica externa. El treball realitzat correctament en tots els elements, tant interiors com exteriors, ha de concedir a l'actor l'obtenció de la lògica i continuïtat d'accions i sentiments. És únicament dins aquesta lògica que l'actor pot començar a crear, a fer i a sentir veritablement, ja que sobre ella s'articulen l'Estat creador intern i l'extern, que, reunits en el general, suposen la capacitat de l'actor per actuar sota les lleis del comportament habitual en les circumstàncies especials de l'escena. La integració dels resultats obtinguts tant a l'anàlisi interna com externa es fixaran per mitjà de l'hàbit, tot refermant la línia contínua d'acció, o línia contínua de la vida de l'obra, i el personatge, que tendirà a la realització del superobjectiu o missatge fonamental que hom pretén comunicar a l'obra. Un cop recorregut tot el camí, l'actor està preparat per a la vivència, és a dir, per a la definitiva incorporació dels elements subconscients a la seva tasca creativa, que així obtindrà com a resultat la interpretació viva i versemblant." (1988:49-50).

STANISLAVSKI va crear, tanmateix tot un arsenal tècnic d'exercicis concrets que facilitaven als aprenents d'actor la transició pel mètode que ell havia creat. Adjuntem, a mode d'exemple, alguns d'aquests exercicis, en l'adaptació feta per M. TRILLA (14).

1. Tresor.- Tot un grup de persones cerca ansiosament i desesperadament un tresor en un espai delimitat prèviament. (exercici per a realitzar en un grup de fins quaranta o cinquanta persones. Duració: de 3 a 5 minuts.)
2. Tu i jo.- Dos actors. Un davant l'altre. Amb diferents emocions es diuen alternativament TU i JO.
3. Canvi de conversa.- En una reunió tres persones parlen malament d'una quarta. Aquesta arriba. Han de continuar parlant com si no ho fessin d'ella. No s'ha de notar el canvi de conversa.
4. La carta.- Una carta arriba per sota la porta. En ella es rep una notícia (alegre/trista). Interpretació molt exagerada/molt continguda.
5. La parella.- Una parella (nuvis/amants/matrimoni vell) asseguda en un banc parla.
6. L'invalit.- Essent coix i cec explicar a l'auditori com es va produir l'accident.

(14) Vaig aprendre aquests exercicis a les classes d'interpretació que, amb ell i J. SALVAT vaig realitzar a l'"Escola d'Estudis Artístics" d'Hospitalet el curs 1975-76.

Per acabar aquest punt, adjuntem, en el quadre N^o. 38, la fitxa tècnica del mètode STANISLAVSKI.

TECNICA : EL METODE STANISLAVSKI	
Objectiu	La investigació de la persona, l'autodescobriment dels propis límits i possibilitats respecte al creixement i desenvolupament personal i respecte les interrelacions humanes.
Grup Diana	Variable.
Contingut	Multidimensional. Representació individual o grupal d'accions.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramatitzada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 38 Fitxa tècnica del mètode STANISLAVSKI.

2.12. El mètode GROTOWSKY

"Aquí tot es centra i es concentra en la maduració interior de l'actor, maduració que s'expressa a través de la màxima tensió: el despullar-se totalment, el presentar nua la pròpia intimitat, tot sense la mínima traça d'egocentrisme i auto-satisfacció. Al contrari, l'actor, interpretant, ha de fer una entrega total de sí mateix. És, per tant, una tècnica de la "hipnosi" i de la integració de totes les forces psíquiques i corpòries de l'actor que emergeixen dels baixos fons de la intimitat i de l'instint, i sorgeixen d'una mena de "transluminació". (GROTOWSKY, 1970:12).

De la mateixa manera que amb STANISLAWSKI, ens hem d'interessar, des del món de l'educació, per la trajectòria professional i vital d'un teòric i pràctic del teatre com GROTOWSKY. També en aquest l'hem de definir com un investigador preocupat, en aquest cas, fins i tot, més enllà del teatre, per l'ànima humana i per la veritable essència que els éssers humans amaguen sota les màscares que els imposa la vida quotidiana. Per aquest autor, el teatre, igual que per a l'educació, no constituirà un fi en sí mateix, sinó un vehicle, un mitjà d'autoexpressió. A través del teatre, l'actor, l'home, s'autoestudia i autoexplora per oferir-se nu, en la més pura i essencial expressió, en la cerimònia teatral. El teatre de GROTOWSKY és un teatre ascètic, quasi-religiós.

El treball d'interpretació serà, en la seva perspectiva, quelcom més que un simple treball, serà una concepció vital, objecte d'una dedicació absoluta.

DE MARINIS (1988:93-97), descriu quatre períodes en la trajectòria vital i professional de GROTOWSKY que il·lustren força bé l'evolució dels seus interessos investigadors: el pas de la preocupació per les tasques de direcció a la investigació centrada en l'actor, i, paral·lelament, el pas del treball centrat en el producte teatral (espectacle) a l'estudi i anàlisi en profunditat del procés creatiu. Aquests quatre períodes foren:

1. Teatre de direcció (1957-1961). Encara estudiant en l'escola d'Art de Cracòvia s'ocupa fonamentalment de la direcció de nombroses obres de teatre. Comencen a aparèixer ja alguns dels elements en què posteriorment investigarà. Entre ells, l'autonomia del teatre de la seva matriu literària, el protagonisme de l'actor i la seva expressió física, i el contacte amb l'espectador.
2. Poètica del "teatre pobre" i reconeixement internacional de les seves tècniques per a la formació de l'actor (1962-1969).
3. Etapa del "parateatre" (1970-1979). Després d'una llarga estància a l'Índia, es retira amb el seu grup del muntatge d'espectacles per a dedicar-se a investigacions centrades en la "intercomunicació i la trobada entre individus"

4. "Teatre de les fonts" (1980 fins l'actualitat). Ja no està preocupat per l'actor, sinó per l'home i pel conjunt de les seves "tècniques de conducta" que, com assenyala GROTOWSKY, "el permeten mantenir una relació amb les pròpies arrels, amb el propi bios, amb el propi procés orgànic, tot saltant també, els "murs" que normalment obstrueixen la seva percepció interna i externa (1980) (15).

Com es dedueix de la seva línia vital, GROTOWSKY, autor polonès que va exercir una notable influència internacional, sobretot en la dècada dels 60, en l'àmbit del teatre, és un home dedicat en cos i ànima a la investigació de l'expressió humana. Les seves aportacions principals giren entorn el concepte del "Teatre pobre" i les tècniques de formació de l'actor.

El nostre autor considera que el teatre no és una amalgama de disciplines artístiques. Ans al contrari, l'essència del teatre és la relació que s'estableix entre l'actor i l'espectador, i aquesta es dilueix si es combina amb la resta d'elements que concorren en l'espectacle. L'escenografia, la música, i i els altres elements contribueixen a disgregar la comunicació actor-espectador i conformen un "teatre ric" que intenta vanament competir amb altres mitjans com el cinema o la televisió. Allò bàsic en el teatre és una sala buida on es puguin

(15) Cit. Pàg. 97, DE MARINIS (1988).

disposar els llocs pels espectadors i els actors de forma diferent per a cada representació. El "teatre pobre" és un teatre d'investigació, un teatre experimental que tracta de crear en cada funció una comunicació nova entre actors i espectadors. Com assenyala GROTOWSKY, "hem constatat que allò teatral, màgic, fascinant, és la capacitat de l'actor per a transformar-se en tipus i caràcters diferents, i tot això "pobrement", és a dir, mercè únicament al seu ofici." (1970:18).

Pel que fa a la formació de l'actor, la plantejarà com una recerca de la veritat sobre cada persona. L'actor s'ha de treure les màcares que porta en la vida. Amb aquesta actitud, l'actor es desafia a sí mateix i, indirectament, desafia al públic. L'objectiu del seu teatre serà "violar els estereotipaments de la visió del món", transgredir la realitat amb un xoc que faci caure les màscares. Aquesta serà la base de la seva metodologia per a la formació dels actors: provocar-los, mitjançant una sèrie d'exercicis, xocs que els hi facin trencar els clitxés, els bloqueigs i les defenses que utilitzen a la vida quotidiana. Ell defineix la seva metodologia de formació - una formació quasi contra-rosseauniana- com "un camí negatiu: eliminació de resistències, d'obstacles i no suma de mitjans i receptes" (1970:13). En la introducció al seu llibre *Teatro-laboratorio* (1970) es diu descrivint el desenvolupament del seu treball:

"Va provocar en cada actor una sèrie de xocs:

El xoc d'haver-se de superar a sí mateix davant un simple obstacle.

El xoc de prendre consciència de les seves pròpies evasions, trucs i clitxés.

El xoc de ser conscient d'una part dels seus propis, immensos, inexplorats recursos.

El xoc d'ésser obligat a preguntar-se a si mateix el per què, sobre totes les coses, és actor.

El xoc d'haver estat obligat a reconèixer que aquestes coses existeixen (...) i que ha arribat el moment de donar-nos comptes. I de reconèixer-nos el desitg d'enfrontar-les.

El xoc de reconèixer que en un altre part del món hi ha gent que es dedica al teatre amb absoluta, monàstica, total dedicació. Que en altres parts (..) la frase d'ARTAUD "cruel a mi mateix" és una regla." (1970:7-8)

Quasi podriem dir que pràcticament tots aquests "xocs" es poden constituir en objectius educatius. L'educació, i en concret, l'animació sociocultural, poden utilitzar aquestes tècniques de GROTOWSKY, en la línia, repetidament assenyalada, d'ajudar a les persones i als grups a investigar sobre ells mateixos, a augmentar el seus registres expressius i comunicatius i, en definitiva, a ampliar la seva conceptualització de la realitat.

Hom descriu, a continuació, un exercici en la línia del mètode grotowskyà. És l'exercici que anomeno "la prova del foc" (16):

Objectiu: Estimular la pròpia seguretat, la presa de decisions i la capacitat de resposta davant situacions crítiques.

Desenvolupament: Un actor sol a l'escenari. El públic li pot fer qualsevol tipus de pregunta (íntimes,

(16) Dec també aquest exercici als ja citats M. TRILLA i J. SALVAT.

professionals, vitals, afectives, familiars, etc.).
L'actor ha de respondre en tots els casos. No cal però
necessàriament respondre amb la veritat.

Suggerències per a la realització: Les instruccions de
l'animador són determinants tant respecte el contingut
de les preguntes, com en relació a la pròpia seguretat
de l'actor protagonista. És convenient realitzar-lo a
partir de l'adolescència. Amb adolescents convé
impartir instruccions molt precises per evitar
situacions de crueltat, humiliació, etc., que poden
donar-se si no hi ha un bon control per part de
l'animador.

Per últim, hom pot veure en el quadre N^o. 39
la fitxa tècnica del mètode GROTOWSKY.

TECNICA : EL METODE GROTOWSKY	
Objectiu	La investigació de la persona, l'autodescobriment dels propis límits i possibilitats respecte al creixement i desenvolupament personal i respecte les interrelacions humanes.
Grup Diana	Variable.
Contingut	Multidimensional. Representació individual o grupal d'accions.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramatitzada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 39: Fitxa tècnica del mètode GROTOWSKY.

2.13. Les màscares i el maquillatge

"Els que condemnen la màscara és perquè mai l'han vist actuar. La màscara viu. Té el seu estil i el seu llenguatge sublim. L'actor, sota la màscara, sobrepassa en poder, allò que ell representa a cara descoberta."
(COPEAU, 1964) (17)

La màscara ha estat una constant al llarg de tota la història de l'home. Sigui com element cerimonial, sacre, cultural o religiós, ha estat utilitzada per gairebé totes les cultures. També en l'àmbit del teatre s'ha usat àmpliament, atès que possibilita, entre altres coses, tot tipus de relacions simbòliques, a partir, per exemple, de personificacions (mitjançant la màscara) d'animals, plantes o elements inorgànics.

Certament, i malgrat la seva importància en el teatre oriental (teatre Nô japonés) i en l'occidental (Comedia dell'Art), la màscara no és un element essencial en el teatre. Si que pot ser-ho però, en una perspectiva educativa. Des del punt de vista de la formació la màscara resulta potencialment pedagògica en dos aspectes:

(17) Cit. Pàg. 105, CHAVANON (1974).

- a) Construcció i elaboració de la màscara. Procés teòric-pràctic d'investigació que permet, a partir d'una idea, definir allò que es vol representar, seleccionar el tipus de màscara més adient, pensar i definir el disseny específic, elegir els materials per a la seva realització (paper, cartró, roba, cuir, etc.) i, finalment, elaborar-la.
- b) Utilització de la màscara elaborada en una dramatització. Apart de la tècnica teatral pròpia per aquesta utilització, ofereix el feed-back respecte el primer procés: S'ajusta la màscara al disseny previ?, representa allò que havíem pensat que representaria?, haguessin estat més adients d'altres materials?, etc.

Diu CERVERA (1986:141-142) que, en la perspectiva de les dramatitzacions, les màscares ens interessen perquè constitueixen:

- a) Un instrument de deshinibició, atès que moltes persones tímides són capaces de fer darrera la màscara allò que no gosarien fer amb el rostre descobert.
- b) Un element de caracterització en l'ús individual que d'elles es pot fer.
- c) Un element de joc i fantasia per la varietat de personatges que pot interpretar un actor canviant de màscara o representant amb ella o sense ella.

- e) Una solució a les dificultats de la representació d'animals, o d'altres éssers difícilment caracteritzables.
- f) Un mitjà per eliminar les característiques personals dels actors que, mercè a les màscares, poden aparèixer formant cors uniformes o grups impersonals.
- g) Un mitjà per a transformar l'actor. Per exemple, papers masculins interpretats per noies o al contrari.

Totes aquestes possibilitats fan de la màscara un recurs força adient per ésser utilitzat en el teatre sociocultural i educatiu. D'altra banda, la màscara imposa a l'intèrpret, d'una manera física (a diferència de l'assumpció de rols) un personatge. El força a imaginar-lo i conceptualitzar-lo mentalment per adequar els seus moviments i gestos al personatge que la màscara representa. Fins que l'intèrpret no té mentalment clara la imatge que ofereix el seu personatge no pot fer una representació ajustada. La potencialitat formativa es fa així evident.

La metodologia d'interpretació amb màscares ha de seguir els següents passos:

- a) Familiarització de l'actor amb la màscara. Se la col·loca, es reflexa en un mirall, integra la seva imatge.

b) Improvisació primer de moviments i després de llenguatge amb la màscara ja col·locada (18)

De la mateixa manera que les màscares, el maquillatge es remunta als orígens del teatre, malgrat que, aleshores, ostentaven diferents funcions. Les primeres es destinaven a la caracterització dels deus, els animals i els ésser inanimats, mentre que el segon caracteritzava els éssers humans. De fet, el maquillatge és com una màscara directament aplicada sobre el rostre.

També en el cas del maquillatge, l'actor ha de familiaritzar-se prèviament amb el personatge que vol representar per així ajustar la forma i els colors a les seves característiques. En termes generals, la convenció teatral i sociocultural ha relacionat determinats colors amb emocions o sentiments específics. La qual cosa vol dir que haurà de fer-se una selecció acurada dels colors en funció del caràcter del personatge que s'ha de representar.

Malgrat que la funcionalitat formativa és semblant entre les màscares i el maquillatge, cal assenyalar que les primeres produeixen, en general, una

(18) En els assaigs previs al muntatge de l'obra teatral "Mori el Merma" de la cia. teatral "LA CLACA", vaig haver de realitzar aquests procés i cal dir que és un procés difícil i desesperant. En els primers moments improvises gestos i moviments sense saber ben bé la inatge que dones, allò que els que et miren veuen ni on arribaràs. Un dia, després de molts assaigs, descobreixes que saps on has d'arribar, saps com és el personatge que representa la teva màscara, però encara no és teu; malgrat tot, saps que estàs en el camí. De sobte, un dia, improvisant, tens la certesa que l'has trobat: és un moment feliç, d'enorme satisfacció que justifica les hores i els esforços invertits. Saps també que ja forma part de tu mateix i que mai el perdràs. És un procés d'investigació personal clarament formatiu que t'ajuda a trobar a l'altre, allò altre, en tu mateix, i que et condueix pel camí que tu, amb l'ajuda del director, has dissenyat per a fondre en i amb la teva personalitat, la personalitat de la màscara.

sensació d'amagament més gran que el segon, qüestió que haura de tenir-se present a l'hora de planejar la seqüència formativa.

Hom presenta, finalment, en el quadre N^o. 40 la fitxa tècnica de la utilització de les màscares i el maquillatge.

TECNICA : LES MASCARES I EL MAQUILLATGE	
Objectiu	Elaboració de la màscara/maquillatge d'acord als trets pre-pensats. Adequació màscara/maquillatge-interpretació. Investigació de registres expressius i comunicatius.
Grup Diana	Variable.
Contingut	Multidimensional. Representació individual o grupal d'accions.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació dramàtica i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 40: Fitxa tècnica de la utilització de les màscares i el maquillatge.

2.14. Els titelles

"Mercè als símbols que comporta el titella, el nen desenvolupa la recerca de la pròpia identitat totalment en el món d'allò imaginari. (...) El titella ofereix l'avantatge de proporcionar un camp d'acció aliè a la realitat, on els estralls causats per l'agresivitat són limitats, atès que allò que es destrueix no són éssers humans sinó ninots." (19)

Així defineix TAPOLET la funció educativa dels titelles en relació als nens. És en l'àmbit infantil on tradicionalment els titelles han mostrat la seva funcionalitat, tant en termes de lleure com de formació. Ara bé, això no vol dir que siguin exclusives d'aquesta, o per aquesta etapa del desenvolupament. Grups com "Bread and Puppet" o "La Claca", que han captivat amb els seus espectacles públics adults d'arreu el món, han fet palesa la seva eficàcia amb qualsevol tipus d'espectadors.

Sí que resulta cert però, que els primers estadis del desenvolupament humà han estat normalment els destinataris d'aquestes formes teatrals. I això és així, entre altres coses, perquè, com assenyala VALLON, els nens petits se senten més propers als titelles que a la simple actuació teatral (1984:116).

(19) Cit. Pàg. 116, VALLON (1984).

El món dels titelles té una enorme tradició històrica. Poques han estat les cultures que no les han conegudes. Des del "polixinel·la italià", passant pel "guinyol francès" fins les formes clàssiques del "bunraku japonès", els titelles han pres formes diferents segons la tradició cultural que representaven o la cerimònia, rite o activitat en la que s'inscrivien. Cal dir, d'altra banda, que les seves formes específiques, així com les diferents tècniques de construcció i manipulació són variadíssimes.

Entenem la funcionalitat educativa dels titelles en dos sentits:

- a) Construcció i elaboració del titella. Procés teòric-pràctic d'investigació que permet, a partir d'una idea, la definició d'allò que es vol representar, la selecció del tipus de titella més adient per a la història a desenvolupar, i el seu disseny específic, que comportarà l'elecció dels materials més adequats per a la seva realització (paper, cartró, cartolina, roba, fusta, etc.) i, finalment, el procés concret d'elaboració.
- b) Manipulació i utilització del titella elaborat en una representació. Apart de la tècnica teatral pròpia per aquesta utilització, que comportarà formes específiques d'expressió, ofereix el feed-back respecte el primer procés: serveix el titella per a representar allò que preteníem?, haguessin estat més

adients d'altres materials o altres tipus de titelles?, etc.

Allò realment important, en la perspectiva educativa, no serà tant la qualitat artístic-estètica del titella acabat, com que s'ajusti al que prèviament s'havia pensat o que manifesti realment el que es pretenia. Especial importància ha de tenir també, la relació existent entre la persona i el titella que ha elaborat, sobretot en les primeres edats, atès que, com a quelcom seu, el pot convertir si vol en un amic, una joguina o un company. En aquestes edats i dins un procés de formació, el titella pot ser el pas previ a l'ús de la màscara, al que seguirà, finalment, l'actuació. És en aquest sentit que dirà VALLON, que el titella constitueix una etapa prèvia a una exteriorització més important (1984:116).

Cada titella concret requereix un tipus de manipulació diferent. El disseny del titella per una part, i la manipulació per una altra, tenen com a objectiu proporcionar vida a un objecte que és, en principi, inanimat. El treball d'exploració i investigació expressiva que comporta aquesta "assignació de vida" és, potser, des del nostre punt de vista, la potencialitat formativa més important dels titelles.

En el quadre N^o. 41 hom presenta la fitxa tècnica dels titelles.

TECNICA : ELS TITELLES	
Objectiu	Elaboració del titella segons els trets pre-pensat. Assignació de vida al titella mitjançant la manipulació. Investigació de registres expressius i comunicatius.
Grup Diana	Variable.
Contingut	Multidimensional. Representació d'històries mitjançant els titelles.
Situacions d'aplicació	Qualsevol dins el procés teatral de formació.
Temps de duració	Variable en funció de la situació representada i dels objectius perseguits.
Avaluació	Contínua i formativa.

QUADRE N^o. 41: Fitxa tècnica dels titelles.

2.15. Altres tècniques

És evident que no hem esgotat, amb la descripció i anàlisi precedent, el "back-ground" de tècniques que dins l'àmbit teatral es poden donar. El món del teatre és extraordinàriament ric i tot just encetem la seva investigació des d'una perspectiva pedagògica.

Hi ha nombroses tècniques, algunes, fins i tot, molt utilitzades en educació ("role-playing") que hem renunciat a descriure, perquè enteníem que quedaven englobades en el marc de tècniques més genèriques (el "role-playing", per exemple, en les tècniques sociodramàtiques). Altres no les hem descrites per la seva semblança amb les aquí recollides (el teatre d'ombres, per exemple, amb els titelles). Finalment, pel que fa als mètodes teatrals d'interpretació, si no hem reflexat més, és perquè creiem que els existents es basen d'una o una altra forma en els que hem descrits.

Cal dir també, que el que aquí hem fet és només una recopilació de tècniques amb una mínima descripció, i que resta per fer una anàlisi en profunditat de cadascuna d'elles des del punt de vista educatiu. És

necessari seguir investigant sobre les seves potencialitats pedagògiques, sobre la millor manera i el millor moment, dins els procés de formació, per aplicar-les. Cal analitzar-les des del punt de vista de l'avaluació educativa, i cal, tanmateix, elaborar instruments que ens permetin realitzar aquesta avaluació.

3. ELS ELEMENTS TEATRALS (20)

En aquest punt hom farà l'anàlisi i la descripció del que hem convingut en denominar "elements" teatrals. La major part d'aquests elements no constitueixen, com va assenyalar GROTOWSKY, quelcom essencial per a la creació teatral. El teatre, com a "teatre pobre", actor-espai-espectador, conté els factors necessaris per a donar-se. No cal dubtar però, que tots els elements que l'acompanyen l'enriqueixen, tot ajudant a l'actor a millor interpretar el seu paper; a l'espectador a creure-se-les i viure més intensament les situacions; i al teatre, en general, a representar d'una manera més fidel les realitats de les seves trames argumentals. Així, malgrat no ésser essencials, faciliten i potencien la força expressiva del fet teatral.

Sóc conscient que la denominació "elements" no és probablement la més afortunada, i més tenint en compte el que s'inclou sota aquesta formulació. Cal dir però, que es feia difícil trobar un terme que permetés agrupar en un mateix bloc, com era la meua intenció, recursos específics o, si es vol, "oficis" teatrals com ara

(20) Em basaré, per a la realització d'aquest apartat, en les meves pròpies experiències, que em van permetre, al llarg de nou anys, passar pels diferents oficis teatrals, des d'ajudant de llums o de maquinària fins ajudant de direcció o responsable d'un teatre. Tanmateix vull agrair les ensenyances, les llargues converses i l'amistat dels tècnics amb qui vaig treballar al llarg d'aquests anys.

l'escenografia o el so, i tasques concretes relacionades íntimament amb el teatre com ara la direcció, la regiduria o la producció. Una denominació neutra com la d'elements m'ho ha permès.

Diu HERANS que la manipulació dels objectes, l'apreci de les eines adients per a cada treball i l'habilitat en la seva utilització, són factors tan educatius i valuosos com la creació del text teatral o l'actuació. A la nostra societat es menyspreen els "oficis" teatrals enfront les tasques "creatives". El cert però, és que en aquests "oficis" teatrals "reposa una herència cultural de segles que no compta al nostre país amb una tradició escrita, que s'ha transmès en el cercle tancat dels professionals i que pateix d'una pruija gremialista que ha fet molt difícil la seva transmissió, fins al punt que es va perdent." (1989:8) (21).

En la perspectiva sociocultural, àmbit on s'enquadra el present estudi, els elements teatrals palesen a més a més un altre potencialitat. La comunitat, en què es desenvolupa la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals, està conformada per professionals de caire diversificat. Sovint trobarem persones amb rols professionals relacionats d'una o altra manera amb els elements teatrals. Aquestes persones seran les encarregades

(21) Recordo, en aquest sentit, el que em va explicar un maquinista del Liceu que treballà amb mi al Teatre de la Caritat a la temporada "Grec-84". Una de les tasques actualment perdudes -deia- és la d'arreglar cordes. Abans, quan una corda es trencava es feia necessari arreglar-la, tornar-la a unir de manera que restés segura, i existia tota una tècnica per fer-ho. Actualment és una tasca que ningú no fa, perquè ja no és necessària.

de l'elaboració de aquests elements en el projecte d'intervenció teatral. La informació i la tècnica de què disposen estarà així al servei de la comunitat. Un fuster, per exemple, pot no solament realitzar tècnicament les tasques de maquinària (construcció de decorats), sinó també instruir a altres persones de la col·lectivitat per una realització conjunta i un recíproc enriquiment.

Ja hem indicat, d'altra banda, el seu valor formatiu. Convençuts de la seva potencialitat educativa, descrivim, a continuació, els elements teatrals que analitzarem:

- 3.1. L'escenografia i la maquinària.
- 3.2. Els figurins i el vestuari.
- 3.3. La il·luminació i l'electricitat.
- 3.4. El so i la música.
- 3.5. Regiduria i utillatge.
- 3.6. Producció.
- 3.7. Direcció.

De fet, en funció del nombre de persones implicades en el procés d'intervenció teatral, hom recomana la creació de tallers o equips (o responsables, en el cas que aquell fos reduït) que treballin cadascun d'aquests elements d'una manera monogràfica, a fi i efecte de sectorialitzar els aprenentatges que conduiran després a una necessària interrelació i intercomunicació entre els grups per al muntatge de l'obra.

3.1. L'escenografia i la maquinària

"Allò que sempre es reproduïx en el teatre són les estructures espaials que defineixen no tant un món concret com la imatge que els homes es fan de les relacions espaials a la societat on viuen i dels conflictes subjacents. Així doncs, l'escenari representa sempre una simbolització dels espais socioculturals. (...) En certa manera l'espai teatral és l'emplaçament de la història. (UBERSFELD, 1989:111-112)

L'escenografia està constituïda pel conjunt interrelacionat d'ingredients plàstics que fixen i delimiten l'espai escènic, proporcionant-hi el clima o l'ambientació adequada a la acció que es vol representar. Està integrada per diferents codis i llenguatges plàstics (colors, formes, perspectives, pintura, escultura, arquitectura, etc.) que concorren per a la creació de l'ambient específic en el que es desenvoluparà el fet teatral.

No es pot entendre l'escenografia com un element merament funcional, sinó també com un codi comunicatiu més, que, conjuntament amb els altres, compon el missatge teatral. En aquest sentit, es pot dir que l'escenografia proporciona d'una part, el marc físic, que ha de respondre a les exigències de l'obra a representar

(situació geogràfica, històrica, social, estació de l'any, hora, dia, etc.), i d'una altra, el marc psíquic, l'ambient precís que correspon a l'estil de l'escenificació (WAGNER, 1974:174).

En el camp professional, l'encarregat del disseny i realització de l'escenografia sol ésser l'escenògraf (malgrat que hi ha directors que dissenyen les escenografies dels seus muntatges), especialista en arts plàstiques aplicades al teatre. Ho fa, generalment, de la mateixa manera que la resta de tècnics, sota les indicacions del director, única persona que té la concepció global de la posta en escena.

Malgrat que, en parlar d'escenografia se sol referenciar només tot allò relatiu al disseny i realització dels decorats, cal tenir en compte, que la seva concepció és indisociable de la resta d'elements, sobretot, de la maquinària, els figurins i el vestuari, i, principalment, de la il.luminació, que serà qui li aportarà, amb el seu disseny específic, la seva veritable dimensió. D'altra banda, cal entendre l'escenografia no solament com un recurs expressiu teatral, sinó també com una branca específica de les arts plàstiques.

Com assenyala SALVAT, "el decorat ve a definir una evolució semblant a la que duu a terme la civilització en general" (1988:89). Avui en dia, amb una societat pluriforme i multidimensional, l'escenografia s'ha

convertit en un camp d'experimentació per a tot tipus de llenguatges plàstics. Si el desenvolupament històric ha anat afegint nous elements escenogràfics als anteriors, en l'actualitat, tots conviuen a les realitats dels nostres escenaris. Fins i tot, l'ús generalitzat d'altres mitjans, com ara el video, la ràdio o el cinema, ha permès la seva utilització conjunta en nombroses escenografies. Sempre vers allò anomenat "l'espectacle total", representació que integraria tot tipus de llenguatges.

Se sol definir la maquinària com a "construcció de gran aparells escènics". En realitat, el maquinistes són, en el teatre, els encarregats de dur a terme la realització del disseny de escena que ha elaborat l'escenògraf. Són persones hàbils amb les mans per a treballar amb diferents materials. Treballen amb fusta, cordes, contrapesos, metall, etc; realitzen bastidors, muntan tarimes i plataformes, etc. També el seu paper professional s'hagut d'adaptar a unes noves circumstàncies en què els "telers" (22) ja no són de fusta sinó de metall i les cordes s'han convertit en cables d'acer. El maquinista és, en definitiva, el tècnic que possibilita la màgia escenogràfica.

Les potencialitats formatives d'aquests elements en una intervenció sociocultural poden ésser immenses. Les tasques específiques a realitzar aniran en

(22) Estructura fixa existent a molta altura sobre l'escenari. Conjunt de llistons proveïts de politges i cordes que en el sostre d'un escenari permeten de pujar i abaixar els telons, decorats, etc., fins l'alçada convenient.

funció de l'obra específica que es vulgui representar, ara bé, podem, al menys genèricament, segmentar-les, un cop decidit el contingut concret a representar:

- a) Disseny sobre el paper de l'escenografia.
- b) Realització de l'escenografia. Amb tot el que comporta de:
 - a.1.) Selecció i recerca de materials.
 - a.2.) Treball i solució de problemes concrets amb materials específics (fusta, corda, plàstic, filferro, pintura, etc.).
 - a.3.) Treball cooperatiu.
 - a.4.) Desplaçament de lideratges (vers el professional que coneix la tècnica específica).

Totes aquestes tasques formen a les persones tant en el pla personal com en el social i es poden convertir, tanmateix, en punt de trobada interrelacional, tot possibilitant la creació de teixit sociocultural i millorant d'una forma substantiva la qualitat de vida de les comunitats.

3.2. Els figurins i el vestuari

El vestuari que porten els actors és un element plàstic més en el conjunt de l'espectacle. El seus colors i les seves formes composen, amb el decorat i els diferents objectes a l'escena, un quadre plàstic. No és estrany doncs, que s'encarregui habitualment el seu disseny al mateix escenògraf. El vestuari, com a codi comunicatiu recolza el maquillatge i el pentinat, i contribueix a proporcionar a l'espectador una primera impressió del personatge, que l'ajuda a clarificar trets característics d'aquell com ara la seva ubicació social, l'edat, etc.

Els figurins són els dissenys que l'escenògraf realitza pel vestit de cadascun dels actors. És important pensar, en aquesta realització, no solament la composició dels colors, que, en funció dels personatges, haurà de fer sobresortir la figura de l'actor del decorat o, pel contrari, fondre-la amb ell. Cal pensar també en la forma del vestit, de manera que faciliti i no obstaculitzi els moviments que l'actor haurà de realitzar. Tanmateix, és necessari preveure el temps que disposarà l'actor per vestir-se, atès que un vestit molt complicat per a posar-se i un canvi ràpid de vestuari són quelcom incompatible (23).

(23) Quan començarem el assaigs de l'obra "Mori el Merma", ens va semblar impossible, als vuit actors que composàvem la Cia., poder-nos canviar de roba tans cops al llarg de l'hora i quart que durava l'espectacle, i més tenint en compte que hi havia canvis realment molt complicats. Un mes

Cal també pensar l'efecte que la il.luminació produirà sobre les robes seleccionades pels vestits, tenint present que allò important no és la veritable qualitat de la roba, sinó l'efecte que sota la il.luminació produeixi. Altrament dit: no cal que la roba sigui de vellut, sinó que ho sembli.

En una intervenció sociocultural i educativa aquest darrer apunt resulta fonamental, atès que permet realitzar, amb un pressupost mínim, accions escenogràfiques i de vestuari. Amb papers o robes de baix preu pintades i una adient il.luminació es pot produir un efecte realment sorprenent.

Un cop realitzat aquest disseny, el figurí passa a mans del sastre, que és qui s'ha d'ocupar de la seva realització. També, en aquest sentit les persones de la col.lectivitat poden jugar un important paper. Es pot crear, per exemple, un taller de confecció teatral en el qual poden treballar aquells que vulguin, sempre sota la direcció d'aquelles persones de la comunitat tècnicament qualificades en aquesta professió.

De la mateixa manera que en el cas de l'escenografia podem segmentar les tasques a realitzar:

després, vam comprovar que ens sobrava temps en cadascun dels nombrosos canvis de vestit. Cal doncs, no exagerar aquest efecte i pensar que la pràctica contribueix molt a la rapidesa. Es fa necessari, en aquest sentit, assajar els canvis de vestuari.

- a) Disseny específic de cada figurí, sempre en el marc plàstic de l'escenografia (composició de formes, composició de colors).
- b) Selecció de materials (tipus de papers o de robes).
- c) Realització concreta de cada figurí (tallat, patronatge, confecció, etc.).

Podem interpretar aquestes tasques, des del punt de vista formatiu, en el mateix sentit que fèiem amb l'escenografia. De fet, a més de constituir-se, en punt de trobada interrelacional, de facilitar el treball cooperatiu, d'estimular l'autoorganització i de promoure el desplaçament de lideratges, pot proporcionar tota una sèrie d'aprenentatges específics relacionats amb el món de la plàstica i amb el de l'elaboració de vestits, que poden enriquir considerablement el bagatge cultural i professional de les persones.

3.3. La il.luminació i l'electricitat

En la il.luminació de les accions teatrals hi ha dos aspectes diferenciats. Un correspon al camp de la plàstica i demanda un profund coneixement d'aquesta i de les seves aplicacions teatrals. És el que, en l'àmbit teatral, s'anomena habitualment "la il.luminació". El segon aspecte, suport del primer, pertany al camp de la tècnica i s'anomena normalment "electricitat". Aquests aspectes corresponen a dos professionals diferents que treballen conjuntament per a compondre la il.luminació escènica: l'il.luminador i l'electricista. La tasca professional del primer acaba normalment el dia de l'estrena de l'obra de teatre (encara que en els primers dies de representació sol fer algunes correccions). La tasca de segon comença amb el muntatge de tot l'aparell tècnic que possibilita l'estrena, i continua durant totes les representacions de l'obra amb el maneig, en cada representació, del quadre d'il.luminació.

La il.luminació teatral és, potser, mercè al desenvolupament tecnològic, un dels àmbits que més ha variat en el camp del teatre en els darrers anys. En l'actualitat els recursos luminotècnics, amb la incorporació, entre altres aparells, d'estroboscòpis, raigs laser i hologrames, poden crear pràcticament qualsevol

tipus d'il·lusió adalt d'un escenari. No hem d'oblidar que la llum és, sobretot, color, i que barrejant diferents colors amb diverses intensitats podem crear i suggerir qualsevol tipus d'efecte, de clima o d'ambientació.

Com ja s'ha indicat, la llum pot ressaltar, fondre o fer desaparèixer els actors, els maquillatges i els vestuaris o, fins i tot, l'escenografia. Cal afegir que ajuda també la interpretació o la pròpia dramatització, atès que pot utilitzar-se per a marcar, delimitar i definir espais físics o volums.

MANTOVANI (1980:69) assigna quatre funcions específiques a la il·luminació escènica:

- a) La llum possibilita la visió de l'espectacle.
- b) La llum motiva l'espectador amb la creació de determinats ambients com ara l'oratge, la llum del dia, el foc, els estels, el mar, etc.
- c) La llum possibilita la realització d'una composició, en la qual apareixen problemes de llum i ombres, llum i manca de llum o bé llum que amaga o revela formes. L'ús de la llum és mòbil: podem tancar o encendre llums, o podem, per exemple, canviar el color de la llum.
- d) La llum crea ambients i climes, com a resultat precisament de les tres funcions anteriors.

La llum és un element molt important per a produir efectes durant el desenvolupament d'un espectacle. Malgrat tot, succeeix habitualment que, en el visionat d'una representació teatral, un pot no percebre la llum, senyal inequívoca que està tan ben posada que l'espectador no arriba a pensar-hi.

En l'actualitat la il.luminació ha deixat de ser només un mitjà per a veure una obra. La llum és, com assenyala WAGNER, "pel director d'escena allò que la paleta és pel pintor: comunica el color, l'ambient, l'atmosfera a l'escena i, al mateix temps, guia l'interès del públic vers la part essencial de l'acció." (1974:202). La qual cosa vol dir que la llum pot influir no solament sobre el clima de l'obra, sinó també sobre la dinamització dels processos de la trama argumental.

Respecte la seva potencialitat formativa cal, en aquest cas, repetir tot allò que hem assenyalat pels elements ja analitzats. Es constitueix en punt de trobada interrelacional entre les membres de la comunitat, fomenta el treball cooperatiu, facilita el desplaçament de lideratges, possibilita el treball autoorganitzatiu i proporciona finalment tota una sèrie d'aprenentatges específics en relació al món de l'electricitat i de la il.luminació.

3.4. El so i la música

Un altre element que contribuirà a generar un clima teatral específic és la música o, si es vol, el so. Aquest, en íntima relació amb la resta d'elements teatrals, va creant en el públic diferents estats emotius relacionats amb cadascuna de les situacions concretes de la representació.

De la mateixa manera que respecte la il.luminació i l'electricitat hem de definir, en aquest cas, més d'un aspecte:

- a) El compositor de la música de l'obra de teatre, que treballa a partir de les idees del director i en una estreta col.laboració amb ell.
- b) L'intèrpret o intèrprets de la música. Aquesta pot ser interpretada en directe, al mateix escenari durant la representació, i pot ser interpretada a més, pels propis actors o per professionals de la música.
- c) Allò que es diu la "música en llauna"; quan la música que s'utilitza durant la representació està gravada.
- d) El só; que comprèn no solament la música, sinó qualsevol tipus de so que es produeixi durant la representació teatral susceptible d'amplificació, modulació o barreja.

L'anàlisi anterior ens defineix tres tipus de professionals: el compositor, l'interpret (en el cas que la música no estigui pregravada) i el tècnic de so. També de la mateixa manera que respecte la il.luminació, l'únic rol professional (excepte obres on la música s'interpreta en viu) que acompanyarà l'obra en cadascuna de les representacions serà el tècnic de so, que s'ocuparà tant de la instal.lació tècnica que permetrà l'amplificació, modulació i barreja dels sons, com d'aquests mateixos efectes durant la representació de l'obra.

La música no és solament important perquè "atrapa" als espectadors creant ambients específics, sinó també, perquè té a veure amb el ritme general de l'obra. Respecte aquest, la música pot jugar diferents funcions: bé contribueix a mantenir-lo, bé subratlla el joc expressiu dels actors, bé actua ella mateixa com un factor directament protagonista de la comunicació amb el públic.

Pel que fa a la manera d'instrumentalitzar-la des del punt de vista educatiu, potser presenta alguns avantatges respecte la il.luminació, atès que, en principi, els recursos expressius del propi cos són o poden ésser suficients per a produir música (24), la qual cosa permet a

(24) Per exemple, a l'any 1977 vaig muntar a l'Escola-estudi Pippo una obra de teatre amb nens i nenes d'edats compreses entre els cinc i els dotze anys. Entre els efectes de l'obra hi havia un grup de nens que imitaven amb les mans els diferents instruments d'una orquestra mentre reproduïen amb la boca el so de cadascun d'aquests instruments. Durant la representació teatral interpretaren diverses peces musicals. El resultat va ser d'allò més sorprenent.

l'animador barrejar la posta en marxa d'aquest element amb l'aplicació de tècniques rítmiques tot obtenint resultats de vegades ben curiosos.

Les mateixes aplicacions i objectius formatius definits respecte els anteriors elements es poden aconseguir també, en general, amb la música i el so.

3.5. Regiduria i utilitatge

Potser sorprèn la presentació conjunta d'aquests dos elements. No ha de resultar estrany si pensem que tots dos "oficis" teatrals es basen en el control a sobre l'escenari.

La regiduria s'ocupa del control d'escena. El regidor és el rol professional que controla i supervisa el canvis d'escenari. Durant la representació és l'autoritat màxima a l'àmbit escènic, i a ell s'han de plegar actors i tècnics. La seves tasques específiques consisteixen en ocupar-se que cada actor surti a l'escena en el moment precís, en anticipar els canvis d'escena, de decorat i utilitatge, tenint-ho tot preparat per a que els canvis es facin el més ràpidament possible. Durant la representació dirigeix totes les persones que hi ha a sobre l'escenari, i té cura que cadascú s'ocupi d'allò que li correspon sense entrabancar-se amb la resta de professionals que hi treballen. Si pensem que moltes d'aquestes ocupacions i canvis s'han de fer darrera l'escenari, sovint a les fosques i sense aixecar el to de veu, entendrem fins a quin punt pot resultar complicat desenvolupar bé aquest paper professional. La missió principal del regidor és que tot surti, durant la

representació, com estava previst que sortís (25). Un bon regidor assegura la bona marxa d'un espectacle durant la representació.

L'utiller és el rol professional encarregat de tots el objectes mòbils (de l'escenografia o del vestuari) que han de sortir a l'escenari durant la representació. Controla i supervisa, per exemple, que a sobre la taula que ha de sortir a escena hi hagi la carta i la ploma que han d'estar-hi. Si pensem les complicacions que li suposaria a l'actor no trobar damunt la taula la carta sobre la qual ha de parlar mentre la sosté entre les mans, entendrem la importància d'aquest rol professional. Apart d'aquestes tasques de control durant la representació, l'utiller s'ha d'ocupar de l'emmagatzematge de tots aquests objectes entre una representació i la següent. Una denominació amb què habitualment es designa aquest rol professional i les tasques que comporta és la de "atrezzo".

Normalment es parla de dos tipus d'utillatge:

(25) Un exemple de la importància d'aquest rol professional escènic el tenim amb quelcom que em va succeir durant una representació teatral d'un grup italià al Teatre de la Caritat a la Campanya Grec-85. Només començar l'espectacle, una sortida a les fosques d'un actor fora d'escena va fer que es trenqués una guitarra que aproximadament al cap de quinze minuts havia d'aparèixer a l'escena. La capacitat d'improvisació i els recursos del regidor van fer que al cap de deu minuts apareguessin tres persones darrera l'escenari cadascuna amb una guitarra.

- a) Utillatge fix i de guarniment. Que comprèn els mobles, catifes, cortines, quadres, retrats, etc., que es troben a l'escenà.
- b) Utillatge de mà. Que comprèn tota classe d'objectes que els actors poden portar a les mans, des de cigarretes fins diaris, joies, espases o maletes.

Aquests elements, regiduria i utillatge, es concreten en rols professionals específics que entren en joc en el moment de la representació. Això, en principi, dificulta el seu treball processual en una perspectiva de formació, més enllà de la preparació puntual pel moment que l'obra estigui a l'escena. Són però elements importants en el muntatge d'una obra i cal tenir-los presents en qualsevol intervenció sociocultural que pretengui acabar amb el muntatge i representació d'una obra de teatre.

3.6. La producció

Les tasques de producció són sempre les més compromeses dins el món del teatre. És quelcom que no es veu. Es veu l'obra muntada, els actors, el director, l'escenografia, fins i tot, els tècnics; es veu tot, menys les tasques de producció, que, paradoxalment, són les que fan possible que tot allò anterior sigui visible.

Produir un obra de teatre comporta encarregar-se de tot allò relacionat amb els costos, amb els diners. El productor és el rol professional que s'ocupa de tot allò relacionat amb els calers (26).

La producció no entra en joc en el procés de muntatge d'un obra de teatre fins que no s'ha definit:

- a) L'obra que es vol muntar.
- b) Les persones que jugaran els diferents rols professionals, teatrals i tècnics (director, actors, tècnics, escenògraf, etc.)

Aquesta definició l'ha de realitzar bé el director artístic de l'obra, bé la persona o el grup que la

(26) Parlem del productor. En general però, sol ser una tasca massa complexa per ser realitzada per una única persona. Altrament dit: les tasques de producció es duen a terme habitualment per un equip al front del qual està el productor.

vol posar en marxa. Un cop tot això està clar comença la tasca del productor. El primer que haurà de fer és elaborar el pressupost de muntatge en funció de la temporalització prevista de l'obra per a saber la quantitat de calers necessaris pel seu muntatge. En ell contemplarà entre altres les següents partides:

- a) Drets d'autor, en el cas que s'hagi de comprar l'obra a representar.
- b) Local d'assaig, en el cas que no sigui propi.
- c) Disseny de l'escenografia, l'utilitatge i el vestuari.
- d) Construcció de l'escenografia, l'utilitatge i el vestuari.
- e) Composició de la música de l'obra, en el cas que no sigui "música en llauna". Si és així, s'ha de comptar la despesa de gravació de la música i dels possibles efectes.
- f) Disseny de la il.luminació i del so.
- g) Material luminotècnic i de so.
- h) Tot allò relacionat amb el transport, sigui de l'escenografia, dels actors, etc.
- i) Sous dels diferents professionals (director, actors, tècnics, maquillador, perruquer, sastre, ajudants, etc.), tot diferenciant els assaigs de les representacions.
- j) Dietes i despeses generals, en cas que s'hagin de contemplar.
- k) Contratació del teatre per a l'estrena.

- 1) Publicitat (Cartells, anuncis, tríptics, etc.)
(27).

En funció del teatre on s'hagi d'estrenar l'obra i del nombre de representacions previstes, cal fer el càlcul també de les possibles entrades de calers. Aquestes dependran, apart dels tractes fets amb el citat teatre, de l'aforament del mateix, del preu de les entrades, trets els impostos, i de l'afluència de públic. Normalment se solen fer tres càlculs, en funció d'aquestes variables, per a saber els calers que poden entrar:

- a) Suposant que la sala estigui plena.
- b) Suposant que s'ompli mitja sala.
- c) Suposant que s'ompli només un 25% de la sala.

Una vegada fet el pressupost i en marxa el muntatge, el productor s'ha d'ocupar del seu desenvolupament. És a dir, anirà realitzant tots els pagaments/cobraments i, en general, tots els tractes que impliquin diners.

En una intervenció formativa podem instrumentalitzar educativament les tasques de producció. Com ja s'ha assenyalat, hom pot crear un "taller de producció" que s'ocupi de tots aquests temes i que

(27) No compta entre aquestes partides, exclusivament referides al teatre, tot allò relacionat amb la seguretat social de les persones, amb les despeses d'amortització i totes aquelles relacionades amb els impostos que s'hagin de pagar.

constitueixi un pas més en el procés de formació mitjançant tot allò teatral.

De la mateixa manera que havíem definit per la resta d'elements, aquest taller es pot convertir en espai de trobada i interrelació sociocultural, on les persones s'han d'anar enfrontant plegades a tots els problemes que les tasques de producció solen presentar. Afavorim així el treball cooperatiu i generem esperit de grup. Tanmateix cal, com a la resta de tallers, que els integrants es responsabilitzin d'allò que fan i, en aquest cas, més encara que en els altres, atès que es treballarà amb calers que sovint seran de tota la comunitat.

3.7. Direcció

"El director ha d'ésser un home d'alt nivell d'educació i extremadament versàtil. Ha de conèixer molt sobre música, belles arts, l'art teatral, la part tècnica del teatre i inclús, al voltant de qüestions administratives i organitzatives. Pot, al mateix temps, ésser incapaç perfectament d'escriure una obra, de dibuixar o de tocar un instrument musical i pot ser, fins i tot, un mal actor." (TOVSTONOGOV) (28).

La direcció escènica, en el modern sentit de la paraula neix, en el marc del naturalisme, al segle XIX. D'aleshores ençà, el director es converteix en la figura central del teatre; figura que unifica i coordina tota la tasca de creació teatral.

El director és qui integra el treball de tota la resta de persones que treballen en l'obra de teatre, és qui coordina i harmonitza els diferents llenguatges teatrals per oferir una visió globalitzada. És el cervell comú, la voluntat unificadora que conjumina tots els intèrprets individuals per a donar una unitat d'estil a l'escenificació.

(28) Cit. Pàg. 66, SALVAT (1988).

Definit però, el rol funcional i professional del director, cal parlar d'estil de direcció. No serà el mateix un director que abans de l'inici del muntatge ho té tot absolutament clar i no pensa sortir-se del que ha previst, que aquell que consulta a la resta de components del grup per a cada decisió (29). Cal dir, en aquest sentit, que cada director té la seva manera de fer i no es pot establir una "millor" direcció, atès que aquesta anirà sempre en funció de la pròpia personalitat del director, de les persones amb qui treballi i del context sociocultural en què aquest treball es desenvolupi. Sí que podem dir però, que, en general, a partir de la pròpia experiència, hem observat que resulta difícil trobar un director que emfasitzi en la mateixa mesura, o en una mesura equivalent, els diferents llenguatges teatrals. La pràctica demostra que hi ha qui posa l'accent en text, qui ho fa en la interpretació, qui destaca sobre tot l'escenografia, qui emfasitza els aspectes corporals en la interpretació, etc. Això sol conduir habitualment a una infravaloració de la resta de factors, la qual cosa redunda sempre, sota la nostra perspectiva, en un demèrit per a les representacions teatrals.

(29) En els meus anys de teatre vaig tenir l'oportunitat de treballar com ajudant de direcció en diverses obres de teatre amb RICARD SALVAT, QUIM VILAR i JOAN M^a. GUAL, apart de les que jo mateix vaig dirigir fonamentalment en l'àmbit del teatre experimental, del teatre escolar i del teatre en contextos socioculturals. Cada director té el seu estil específic de fer, i tant el procés de creació com els resultats obtinguts correlacionen directament amb el seu estil directiu.

En una visió formativa del teatre, el director serà l'animador. El seu paper ha d'ésser fonamentalment el de catalitzador de les energies de les persones que treballen amb ell, a través de les tècniques i dels processos teatrals que ell coneix. Si el pensem en una intervenció sociocultural en una comunitat, ens trobarem que sovint hi ha més d'un animador, cadascú amb tasques i funcions diversificades i sempre en relació a la grandària de la col·lectivitat.

Així doncs, el que fa l'animador és canalitzar les energies de les persones, mitjançant les tècniques que coneix, per a que aquelles investiguin i explorin en elles mateixes, per a que experimentin i s'experimentin en les interaccions amb els altres i per a que, en definitiva, ampliin els seus universos vitals i les seves concepcions de la realitat, bo i preparant-se per a millor abordar la gestió de les seves vides quotidianes.

4. A MODE D'EPILEG

Com hem pogut observar en aquest recorregut pel món del teatre, les possibilitats i potencialitats que aquest presenta, pensat com instrument de formació, són múltiples i multidimensionals. El teatre, com a metodologia educativa, sigui en l'àmbit escolar o en l'àmbit sociocultural pot conduir a un millor i més ampli coneixement, per part de la persona, dels seus recursos expressius i comunicatius. Pot, en conseqüència, afavorir unes interrelacions més riques i intenses que poden contribuir, sens dubte, a millorar les relacions humanes i la qualitat de vida de les col·lectivitats.

En una societat com la nostra, on valors com l'individualisme, el "narcisisme" tancat i el consumisme desafortat imperen sobre altres més humans basats en la comú herència socio-bio-cultural. En una societat en què fins la pròpia solitud s'ha convertit en negoci, els mitjans de comunicació competeixen per convèncer-nos d'allò que és millor per nosaltres i les grans indústries culturals ens ofereixen, per propi benefici, els camins més fàcils. En una societat on l'alternativa és bé sotmetre's, o si es vol, amb un llenguatge menys crític, jugar al joc d'un sistema que cada cop permet menys escletxes o bé la marginació; on sembla que l'única sortida és dedicar-se als

propis assumptes, una metodologia sociocultural i educativa com la del teatre té moltes coses a dir.

Com a eina que treballa amb l'home i per l'home el teatre es pot constituir en un instrument que generi personalitats i comunitats fortes, amb idees pròpies sobre ells mateixos i sobre la realitat, disposats a defensar i a lluitar per allò que creuen i per allò que, com a membres de l'espècie humana, els pertoca. El teatre pot servir, finalment, per a fer una mica més divertida l'existència quotidiana, per oferir a les persones un enfoc més joiós i més creatiu de la pròpia vida i contribuir per tant, d'alguna forma, a la felicitat humana. Encara que només fos per això últim, ja pagaria la pena utilitzar-lo.

