

**La joglaria.
La narració escènica
en el teatre de gest**

Christian Atanasiu

MATERIALS PEDAGÒGICS 17

A través de les seves classes de Joglaria a l'Institut del Teatre, Christian Atanasiu planteja un minuciós treball actoral en què fa concórrer la verbotat iridescent del xarlatà de fira, del griot africà, del contacontes d'arreu, amb els recursos del teatre gestual, la pantomima, el joc visual, la narració escènica, la paraula en acció, en totes les seves declinacions de sons i de vapors, la veu, l'alè, l'aurèola, la terrenalitat i la imaginació...

Lessència de la Joglaria, tal i com es desplega en aquest llibre, és explicar històries que ens connectin amb la nostra vida, els nostres problemes, somnis i esperances; històries que es converteixen en un acte escènic animat per l'habilitat del gest, el joc de la veu i la nostra capacitat de mimetitzar qualsevol fet de la natura i del món que ens envolta.



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre



9 788419 091208

**La joglaria.
La narració escènica
en el teatre de gest**

Christian Atanasiu

MATERIALS PEDAGÒGICS 17

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Directora general: Sílvia Ferrando

Directora de Publicacions: Carlota Subirós

**Materials Pedagògics 17
Primera edició: abril de 2022**

© del text: Christian Atanasiu

© del pròleg: Francesc Massip

© d'aquesta edició: Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900
bustia@institutdelteatre.cat
www.institutdelteatre.cat

Edició i producció: Subdirecció d'Imatge
Corporativa i Promoció Institucional de la
Diputació de Barcelona
Disseny gràfic: Matèria edicions
Revisió d'estil: Roger Garcia Coll
Revisió lingüística: d'àctilos

ISBN: 978-84-19091-20-8

Sumari

Pròleg	5
Francesc Massip	
Presentació	10
· Les meves experiències amb la joglaria	11
· Per on comencem?	20
Primera part. Tècniques de narració en grup	24
Primers exercicis corals	25
· La banda sonora	29
· Una mirada al cinema	32
· Primer treball autònom: La notícia	34
· Dibuixar amb mans i dits	37
· Segon treball autònom: El <i>flashback</i>	39
· El cor i l'heroi: fer visible allò que no és visible	43
· Tercer treball autònom: La pel·lícula	48
Segona part. Tècniques de narració individual en el teatre de gest	54
La paraula i el gest	55
· Una petita mirada històrica a la joglaria	55
· Tècniques de xarlatans i venedors	59
· Vendre un objecte	69
· Quart treball autònom: El discurs històric	72
· La paraula com a cos sonor	75
· Aproximació a la imitació d'idiomes: El <i>grammelot</i>	80
· Imitació <i>fastfood</i> de l'anglès	81
· Imitació <i>fastfood</i> del francès	83
· Imitació <i>fastfood</i> del rus	84
· Cinquè treball autònom: El <i>grammelot</i>	87
Els contrastos	89
· Els contrastos al <i>Mistero buffo</i> , de Dario Fo	89
· El canvi de personatges: una agilitat per entrenar	92
· Una petita digressió cap a la poesia de Christian Morgenstern	101
· «Les noces de Canà», de Dario Fo	104
· Sisè treball autònom: Preparació i presentació dels contrastos	105

«El naixement del joglar», de Dario Fo	109
· Tragèdia i humor	110
· El principi: la presentació del joglar	113
· Com pot interpretar una dona aquesta joglaria?	115
· La fabulació	116
· Com podem tractar els personatges d'aquesta història?	119
· Els personatges d'«El naixement del joglar»	124
· Que hi hagi un miracle a la història, la fa menys versemblant?	129
· La tragèdia	132
· El final	137
Dels textos de Dario Fo a les creacions d'històries pròpies	142
· Setè treball autònom: Abans no era així	142
Conclusions	148

Quan exercia de crític de teatre al desaparegut diari *Avui*, vaig descobrir Christian Atanasiu en espais alternatius, també desapareguts: l'Artenbrut de Gràcia, on el 1996 va presentar l'espectacle *Inuit*, amb Xavier Martí de *partenaire*, o el Teatre Malic del Born, on el 1997 va estrenar en solitari *QUEmexpliQUE!?* Anys després el retrobaria a l'Espai Brossa original –també desaparegut– amb *El dOndedOndÓnde* (2005), en què novament feia gala de la seua impetuosa inventiva verbal i la seua eloqüència corporal en un espectacle guspirejant d'humor, amb picades d'ullet metateatral i amb un decidit propòsit d'implicació de l'espectador. Era una tipologia espectacular que recordava el dadaisme i l'avantguarda, en què refulgien les al·literacions, calemburs, homonímies, palíndroms, polisèmies, antanàclasis i capgiraments de mots: tota la retòrica passada per l'àcid de l'humor i acolorida amb un volcà inesgotable d'idees i situacions enginyoses mostrades en escena a través d'imaginatius recursos actorals.

En els seus muntatges, Atanasiu posava en marxa una àmplia gamma de jocs acústics, subvertia el sentit dels mots amb l'eco, la repetició o el trencament, amb la troballa d'una insòlita dicció o d'unes relacions lèxiques inaudites a punt per dinamitar els significats més obvis, disposat a recrear acrobàtiques postures verbals, equilibris fònics i tombarelles d'idees. I tothora hi convocava l'enginy, la riallada i la subtileza lírica, en una acurada traca de

facècies, imaginació i associacions absurdes i en una sòlida recerca expressiva sempre amatent a la resposta de l'espectador.

Des d'aquesta experiència pràctica, forjada a la Facultat de Belles Arts de Kassel on es va llicenciar, ampliada als cursos de pantomima que va seguir a París i passada pel sedàs del cabaret alemany al Berlín on va néixer, Atanasiu es va incorporar com a docent a l'Institut del Teatre de Barcelona, on també s'havia graduat en Interpretació, i va crear una assignatura *ad hoc*: Joglaria. Una disciplina on ha anat abocant tots els seus polièdrics coneixements de mim, *clown* i intèrpret especialitzat en el gest, l'humor corporal i el joc verbal, per posar-los al servei de l'aprenentatge de joves alumnes de l'Escola Superior d'Art Dramàtic catalana.

Home d'una gran generositat creativa, ha decidit tancar el seu cicle professoral, un cop assolida la merescuda jubilació, amb la redacció d'aquest llibre, en què deixa com a llegat la seua metodologia docent i les línies bàsiques de la seua recerca en el món de la interpretació i el teatre gestual.

El far que va il·luminar el seu recorregut creatiu i docent va ser el portentós Dario Fo (1926-2016), l'últim joglar contemporani, creador efervescent i versàtil, explorador infatigable de textos i memòries de la joglaria medieval i la seua continuïtat moderna (*commedia dell'arte*) i actual, i Premi Nobel de Literatura (1997), honor que va enfurismar el màxim òrgan comunicatiu de l'Església catòlica, *L'Osservatore Romano*, que donava la notícia en portada («Il Nobel per un buffone») amb tot el menyspreu acumulat de dos mil anys bescantant l'art escènica. Perquè l'ofici de joglar ha estat un dels més denigrats en la història d'Occident, essent com és un dels mesters més importants de la societat. Important perquè no només va ser durant segles el principal agent del divertiment, sinó també l'únic dipositari de l'herència teatral

antiga que va sobreviure al genocidi cultural perpetrat per l'Església i els poders que la sostenien. La joglaria salvà el teatre de l'acarnissada destrucció i fanàtica persecució a què el va sotmetre el cristianisme. Durant gairebé un mil·lenni són els joglars els qui mantenen viu el testimoni de la representació escènica, de les tècniques interpretatives, del conjunt de procediments actorals i narratius que constituïen la columna vertebral de l'imaginari de la població, i que acabaran essent vampiritzats pels frares predicadors, enlluernats per l'eficàcia comunicativa dels joglars. El seu art alegrava, entretenia, informava i, sobretot, mantenia viu l'esperit crític de la gent envers els poders establerts i els sistemes dominants. Amb humor, amb ironia, amb burla, el joglar semblava la llavor de la contestació i la resistència davant l'autoritat incontestable i sempre abusiva. És per això que la seua professió va ser perseguida i malfamada, tot i que també finalment protegida per aquells poderosos que en el fons s'avorrien sense la sal i el pebre joglaresc, fins al punt que la cort institucionalitza el seu ofici amb la creació de la figura del bufó. Tots els reis o grans senyors que es preuaven tenien joglars, folls i bufons al seu entorn, tant a l'edat mitjana com al llarg de l'edat moderna, perquè van adquirir la virtut de talismans tocats per la divinitat amb els quals es convocava la bona fortuna i es conjurava la malaurança.

D'altra banda, el foll és també l'home que avisa, que dona l'alerta, que denuncia l'escàndol, que interpreta signes enigmàtics, que diu les veritats sense embuts («Infants i orats diuen les veritats» diu el nostre refranyer popular), per damunt dels interessos de poder que envolten el rei. Però també és qui provoca el riure i alhora és objecte de les trufes cortesanes, això és, ostenta l'ofici de la burla, que diverteix i proporciona plaer. Un entretenidor que tot bon governant solia tindre ben a la vora pels evidents i saludables beneficis que li

proporcionava. No hi ha res menys indicat per a governar que la mala llet, la irritació o la malenconia, i res més patètic que una autoritat caga-ràbies (i de segur que, tot d'una, ens en venen uns quants). Per això, Francesc Eiximenis (franciscà gironí que, com el seu orde, reivindica certa joglaria) valorava l'*eutrapèlia* o sana diversió que tot bon príncep havia de procurar-se especialment amb joglars i bufons, encara que «com dix Baldoví, famós juglar del rei de França, gran saviesa hi ha mester a saber fer bé lo orat davant los grans senyors» (*Dotzè del Crestià*, cap. 558). Hamlet evoca amb enyorança Yorick, bufó del rei de Dinamarca; Lear acaba entenent el que li ha passat gràcies a les reflexions del seu fidel albardà, i Festa és el foll més assenyat de *Nit de Reis*. Savis i experts bufons reials admirats per Shakespeare, no pas com aquell que veient que «lo rei de França menjava de matí un bocí per la calor, vench son joglar e dix-li: “Per Déu senyor, bé li fa mester a aquex bocí que sàpia de nadar, pus que ha a caure en vostre estòmach que ja és ple de vi!”. E lo rei hach tanta de vergonya de la paraula aquella que per poch fo quant no feu penjar son jutglar» (Eiximenis, *Dotzè del Crestià*, cap. 880).

Calia ser un «gran riòlec», en feliç terminologia eiximeniana, car a través del riure s'obre el cervell, s'eixampla el pensament i s'esbadellen les idees, com diria Dario Fo. Un riure intel·ligent, és clar, a anys llum de les idiotitzadores graciètes d'alguns governants d'avui que insulten permanentment la intel·ligència dels seus ciutadans. Un riure crític que cal mantindre viu, en constant eferescència com a consciència d'alerta entre la població, sovint massa propensa a combregar amb rodes de molí. Una mirada des de la follia que posa en evidència les camàndules del poder; per això són tan benvingudes les sàtires polítiques i les anàlisis humorístiques, perquè només els ulls desperts del bufó veuen allà on l'autoritat prova d'amagar l'ou.

És aquest el punt de partença d'Atanasiu per a dissenyar l'assignatura de Joglaria, on planteja un minuciós treball actoral en què fa concórrer la verbositat iridescent del xarlatà de fira, del griot africà, del contacontes d'arreu, amb els recursos del teatre gestual, la pantomima, el joc visual, la narració escènica, la paraula en acció, en totes les seues declinacions de sons i de vapors, la veu, l'alè, l'aurèola, la terrenalitat i la imaginació... L'objectiu és formar l'interpret en el versàtil art d'entretindre l'espectador apel·lant a la seua intel·ligència, empenyent-lo a descobrir amagatalls secrets i acarant-lo críticament amb la realitat.

Atanasiu deixa un testimoni important per a la transmissió de l'art evanescent de la joglaria. Aquestes pàgines ho demostren.

Francesc Massip
Catedràtic d'Història del Teatre
Universitat Rovira i Virgili



Presentació

Les meves experiències amb la joglaria

Una de les meves experiències clau envers el teatre va ser una actuació de Dario Fo, amb el seu espectacle *Mistero buffo*, a Berlín el 1978. En aquella època encara estudiava Belles Arts a Kassel i al mateix temps feia els meus primers passos com a actor, utilitzant algunes tècniques de circ (com ara uns malabars rudimentaris i acrobàcia) i combinant-les amb recursos encara poc professionals del teatre gestual i del mim, en un grup de teatre d'aficionats amb altres companys de la universitat. El nom de Dario Fo, aleshores, possiblement sonava més entre els cercles de la revolta estudiantil que no pas entre el públic del teatre convencional i institucional. Les seves obres estaven traduïdes per editorials que solien publicar assajos d'ideologia d'esquerres i no per les de teatre. Així, les obres de Fo es trobaven a les prestatgeries de les llibreries alternatives, entre les publicacions d'intel·lectuals com ara Sartre, Marcuse, Adorno i Horkheimer, tot i que ell era actor i activista d'un teatre compromès amb la lluita obrera a Itàlia i actuava a fàbriques com ara la FIAT de Torí davant dels seus treballadors. Era l'exponent creatiu i pràctic que es trobava a faltar entre els cercles intel·lectuals alemanys que tant teoritzaven sobre l'art i la lluita de la classe obrera. Es va donar l'ocasió que van convidar Fo a un festival de *clown* a Berlín; i sense pensar-m'ho dues vegades, vaig viatjar-hi amb alguns companys de la facultat per veure aquest home tan celebrat per la revolta estudiantil.

Vaig poder presenciar un fet que per a mi era totalment desconegut, un fet que no es veia en el teatre alemany d'aquella època: un teatre en què es mostraven obres de textos dramàtics, amb posades en escena avantguardistes i provocatives, amb grans mitjans i amb bons actors. Com a resultat, sovint es produïen escàndols entre la crítica i al mateix temps es generaven noms de grans directors i dramaturgs, com ara Peter Palitzsch, Hans Neuenfels i Peter Stein. Fo contrastava totalment amb aquestes posades en escena grandiloqüents dels teatres estatals que competien entre ells per la modernitat i la innovació. Els seus escenaris exclouien qualsevol tipus d'escenografia i es componien sense cap mena d'efectes de llums: es convertien així en uns espais despullats que podien ben bé ser sales no teatrals, prescindint d'un escenari. De fet, aquesta obra estava pensada per a presentar-la en assemblees de treballadors de grans fàbriques, en naus o auditoris. Ell sol, sense «vestuari», vestit de carrer: només portava uns pantalons normals grisos, un jersei blau de coll de cigonya tan típic de l'època i un micro de cable penjat amb una corda al coll com si fos un collar; ni tan sols era un micro de corbata, que s'hauria pogut dissimular. Al costat seu, un intèrpret que traduïa a l'alemany tot el que ens relatava en italià. Malgrat aquesta aparent simplicitat de mitjans, vaig assistir a una obra d'extrema riquesa teatral. Com era possible que veiés una gran quantitat de personatges amb totes les seves veus, els paisatges i ambients, on hi havia només un home en un espai despullat? I allà, on aquest home portava només aquests mencionats pantalons grisos i jersei blau, veia tots els colors i vestits de pafarts, aristòcrates o pobres de diferents èpoques de la història de la humanitat. Tot era joc: amb la seva veu convertia el plor desesperat per la gana que passava un dels personatges que representava en el so d'una mosca; amb els seus ulls vius perseguia la trajectòria d'aquesta, que

finalment aterrava al seu nas per ser caçada i de seguida es convertia en un gran festí per llepar-se'n els dits. Mimetitzava idiomes com l'anglès o el francès sense pronunciar cap paraula; feia sonar dos motors d'un avió perquè entressin en una competició davant del seu constructor com si fossin dos alumnes aprenent la lliçó de cara al mestre. No hi havia cap situació de la vida humana que es resistís a ser representada per ell, utilitzant només la mímica, la veu i la gran mestria teatral que resultava del tot singular i excepcional. Poc importava que la interpretació s'interrompés constantment per les traduccions de l'intèrpret al seu costat; i si en algun moment aquest no podia seguir el ritme de Fo, ja s'entenia per la seva expressivitat. Fo em semblava una versió teatral d'un home orquestra que no interpretava simples cançons, sinó simfonies de gran complexitat.

Evidentment ens va causar una gran impressió, a mi i als meus companys, i ens vam quedar bocabadats. També s'ha de tenir en compte que a Alemanya la gent en les seves converses no és tan expressiva com als països mediterranis, perquè aquí també es poden observar persones que, quan expliquen les seves anècdotes, fan servir un gran ventall de mitjans expressius recreant personatges dels seus relats i afegint-hi onomatopeies. A Alemanya potser el meu pare, pel fet de venir de Romania i de família grega, era una petita excepció: recordo haver mirat durant la meua infància amb gran fascinació com movia les mans i els braços quan parlava i explicava històries. Per cert, era un excel·lent narrador de relats i d'anècdotes.

Dario Fo es va convertir per a mi en un actor fora del comú, en un ídol que posseïa unes capacitats úniques que li permetien fer el que jo em pensava que ningú no podria arribar a ser capaç de mostrar davant del públic, quan narrava les històries del seu *Mistero*

buffo. Més endavant vaig veure altres actors interpretant històries de Fo, com per exemple Manel Barceló, amb les *Històries de la Tigressa*; Pepe Rubianes, amb el seu primer espectacle en solitari *Pay Pay*, en què utilitzava tècniques semblants quan narrava les seves històries recollides a Cuba, i Albert Vidal, amb l'espectacle *El bufó*. Des de França, en una de les edicions del Festival de Teatre de Sitges de principis dels anys vuitanta, un actor del Théâtre du Soleil, Philippe Caubère, narrava la seva vida en un monòleg també representant tots els personatges reals o fruit de la seva imaginació quan encara era un nen. Jo veia que hi havia altra gent capaç de fer un teatre d'aquestes característiques en solitari, però adaptant-lo a les seves possibilitats, que no eren poques. Va ser al començament dels anys vuitanta, i tots aquests treballs em van impressionar i entusiasmar profundament; veia que aquí hi havia un gènere teatral que seguia la tradició dels joglars, i no només un fenomen individual connectat a la personalitat de Dario Fo. Des de la meua formació a l'Institut del Teatre com a mim, em vaig posar a prova amb petites historietes pràcticament sense text, caricaturesques i dins de l'àmbit que aleshores es denominava el *mim-clown*, en què també utilitzava tècniques de canvi de personatges i un treball onomatopèic. Durant molts anys vaig seguir aquest camí, més aviat basat en situacions còmiques i no tant en el fet narratiu.

Va ser més endavant, cap a mitjans dels anys noranta, quan vaig connectar d'una manera diferent amb aquest gènere que llavors s'anomenava *narració oral* o *narració oral escènica*. Van començar a aparèixer festivals d'oralitat o de narració. L'any 1994 em van convidar al primer Festival Internacional de Narració Oral d'Elx, on vaig participar amb unes poesies fonètiques dadaistes sense text i amb textos postdadaistes que jugaven amb el llenguatge. Eren d'autors de parla alemanya dels quals havia elaborat unes

traduccions al castellà juntament amb Jordi Teixidó Jover. Els participants d'aquest festival venien d'arreu del món, sobretot de l'Amèrica Llatina.

A partir d'aquesta experiència i amb un treball entre la paraula, el gest i el *clown* dadaista, vaig poder entrar en el món de la narració escènica llatinoamericana: vaig començar a participar en diferents festivals d'aquest gènere i vaig poder conèixer una gran varietat de narradors. Se'm va obrir tota una nova finestra a un gènere que anomenaria *parateatral*, ja que ni tan sols necessitava la famosa catifa de Peter Brook. Només amb una persona que es posés davant o al mig d'una audiència per narrar històries, per connectar amb la imaginació del públic captivant-lo amb les seves paraules, veu i gest, n'hi havia prou. Hi venia gent de l'Àfrica subsahariana que seguia les tradicions dels griots; narradors del Magreb amb contes de la seva cultura; cubans, encara amb influències de tradició oral de la seva procedència africana; llatinoamericans que seguien les seves riques tradicions orals barrejant-les amb el famós realisme fantàstic; hi havia narradors que combinaven les narracions amb música; d'altres improvisaven rimes; alguns s'expressaven amb una gran riquesa de gest i recursos mímic semblants al treball de Dario Fo; d'altres parlaven asseguts en una cadira amb els ulls tancats, gairebé sense moure's, només amb alguns gestos per a hipnotitzar el seu públic.

Però també a Catalunya, el País Basc i altres parts de l'Estat espanyol van començar a sorgir festivals d'oralitat, de narració, nits del conte, trobades de joglars, etc., que agrupaven aquest gènere. A poc a poc la narració escènica va conquerir el seu lloc i va començar a oferir sortides professionals per a la gent del teatre. A alguns països de l'Amèrica Llatina, molts actors fins i tot van renegar de la seva procedència del teatre i es van crear un personatge de

narrador tradicional. El cert era que aquest gènere omplia els teatres i gaudia d'un públic nombrós i entusiasta. Malgrat tot, aquest èxit no va aconseguir mai grans subvencions i, d'alguna manera, constituïa un circuit *low cost* amb uns caixets molt baixos. La situació va canviar amb el cop dur que va significar la gran crisi econòmica de 2008. Els caixets dels circuits de la narració i els teatrals de cop i volta es van equilibrar; però no va ser perquè els narradors cobressin més, sinó, com ja ens podem imaginar, perquè els actors de teatre cobraven molt poc en els seus bolos. La narració es va convertir en una alternativa professional, o almenys en un suplement gens menyspreable, tenint en compte també que un narrador no té les mateixes despeses que una companyia teatral: no sol portar tècnics ni de llum ni de so i tampoc no hi ha escenografia.

Per totes aquestes raons, quan es va elaborar un nou pla d'estudis a l'Institut del Teatre el 2010-2011, em vaig animar a proposar una assignatura per a l'itinerari de teatre físic i visual, que finalment es va anomenar Joglaria. Els seus continguts havien de tractar del fet narratiu en el teatre gestual. La idea era crear un espai on es poguessin treballar escenes de Dario Fo, i a partir d'aquestes, que l'alumnat pogués crear les seves pròpies històries, en què les tècniques de pantomima haurien de servir per a construir la narrativa oral, combinant gest amb text. En aquest sentit, la proposta també volia ser un intent de poder fer un exercici semblant al que es fa al teatre de text amb el treball d'escenes. Encara que es practiqués amb uns textos escrits, la metodologia no havia de ser la mateixa que quan es treballa amb textos d'obres dramàtiques, amb prevalença de diàlegs dels personatges. Aquí es tractava de crear el personatge d'un narrador o narradora capaç d'interpretar les diferents figures del seu relat, de recrear diferents ambients i mimetitzar, si calgués, espais, objectes, vestits, etc. L'únic interlocutor per al

narrador seria el públic, que evidentment no entra en conversa amb rèpliques, sinó amb silencis, atenció o rialles, quan el narrador fa servir la comicitat. Cada narrador hauria de ser capaç de reescriure el text segons el seu imaginari i trobar les seves solucions personals.

En una xerrada en un dels festivals on vaig assistir, una narradora deia que el més important de la seva feina era ser capaç de crear una comunitat entre ella i l'audiència. És a dir, crear un espai on es comparteixin experiències: on no només es posin fets en comú, sinó que es connecti amb experiències o amb una memòria comunes. El narrador hauria de ser capaç de connectar amb aquesta memòria comuna entre ell i els espectadors per a crear una nova experiència que tots poden compartir. Això implica que els relats o les històries no han d'estar allunyats de la realitat de l'espectador: com més problemes hi pugui reconèixer l'espectador com a conflictes propis d'una realitat social o personal, més comunitat es crea.

En el cas de Dario Fo i les seves històries del *Mistero buffo*, ell recopila antigues històries de joglars sobre miracles de la Bíblia. En els Evangelis, Jesús i els seus apòstols es caracteritzen per ser persones allunyades de qualsevol feblesa humana, idealitzades en el seu comportament, diferents de les persones corrents del nostre entorn. Per exemple, a la Bíblia no hi ha cap referència al fet que Jesús hagi rigut alguna vegada. En canvi, Fo els retrata com a persones amb tipologies molt reconeixibles de la nostra actualitat i, en concret, de la societat italiana. En aquests misteris, Jesús pot semblar un *hippy* amb idees poc convencionals sobre la moral. Per exemple, quan fa un petó amb llengua a un pobre camperol per obrar un miracle que li proveeix el do de la paraula, o quan confronta un borrarxo amb un àngel que vol explicar el miracle de les

noces de Canà. El borratxo també vol explicar la mateixa història però en forma de borratxera festiva, en què veiem un Jesús gens allunyat de les alegries que signifiquen les festes i el consum d'un bon vi. A Maria la veiem com a típica mare italiana orgullosa del seu fill. En la resurrecció de Llätzer hi podem veure escenes que podrien passar en un concert de rock o qualsevol esdeveniment popular, on hi ha gent que s'intenta colar sense pagar o d'altres que arriben amb molta antelació per reservar-se un bon lloc a fi de veure bé l'arribada de Jesús, com si fos un ídol popular d' Eurovisió o una estrella del rock.

En general, aquestes secularitzacions es podien observar no només en els joglars de l'edat mitjana, sinó també en les representacions dels misteris quan el teatre pràcticament estava segregat per l'Església catòlica. Aquesta institució, no obstant això, havia de fer concessions a les tradicions populars i permetre el riure: representacions de dimonis desembocaven en escenes còmiques amb baralles i garrotades; el baix clergat, sobretot en ambients rurals, es veia forçat a incorporar festivitats populars en la seva activitat de cristianitzar uns camperols que no volien renunciar a les seves tradicions. Evidentment, les estructures feudals també estaven més interessades en unes creences catòliques en què es presentava la vida a la terra com una vall de llàgrimes que s'havia de travessar per poder gaudir d'una vida eterna, gloriosa i plena. En les antigues creences, els esperits estacionals s'alternaven durant l'any i deixaven pas a unes festes per a acomiadar i enterrar la vella estació i donar la benvinguda a la nova. Amb danses, foc i rituals de fertilitat, veneraven els esperits de la nova estació que havia d'arribar. Aquestes festes celebraven les alternances, engegant a passeig uns esperits determinats per celebrar l'arribada d'uns altres. Des del punt de vista del poder feudal, interessat a eternitzar el seu poder,

aquestes festivitats no només es consideraven activitats sospitoses, sinó directament es percebien com a espais propicis per a la gestació de revoltes.

Dario Fo situa els joglars com a figures populars al costat de la gent humil que pateix els abusos del poder, i que desenvolupen amb els seus relats un art popular, festiu i ple de gest bufonesc que parla de la seva realitat i arriba fins a la denúncia o la burla del poder per convertir-se en un cant a la vida.

La finalitat de l'assignatura de Joglaria, de la qual tracta aquest llibre, és explicar històries que ens poden connectar amb la nostra vida, els nostres problemes, somnis i esperances; històries que no siguin només relats literaris, sinó que arribin a ser actes festius on entren l'habilitat del gest, el joc de la veu i la nostra capacitat de mimetitzar qualsevol fet de la natura.

Per on comencem?

Per tal d'arribar a una pedagogia en què s'ensenyi la narració escènica tenint present el gran ventall de mitjans expressius del teatre de gest, he provat dos possibles camins. Un seria començar amb tècniques de narració individual i, de mica en mica, afegir-hi tècniques de pantomima: d'aquesta manera, aconseguim cada vegada més implicació del treball del cos, amb tota la seva capacitat mimètica, i creem així imatges vives i suggeridores. L'altre seria partir des d'un treball que es basa en la creació d'imatges amb el nostre cos i des d'on obrim les portes a la narració. Durant la meva experiència, treballant la joglaria, he anat desenvolupant ambdós camins.

En el primer començava amb una mirada a una habilitat que és primordial per a un narrador: saber atreure l'atenció del públic i captivar-lo. La qüestió seria: quins mitjans s'han d'emprar per a aconseguir aquesta empresa? Solia començar amb tècniques dels xarlatans que venen productes davant d'una audiència al carrer en places i mercats. Aquests venedors ambulants poden arribar a ser veritables artistes utilitzant la llengua parlada a l'hora de seduir el públic. El fet que a Oriola se celebri el Concurs de Xarlatans Ramonet de Sant Antoni ens dona fe que el xerroteig es pot considerar un art popular. Hi podem veure, sobretot, la destresa de la verboricitat i la gràcia que té cada participant per a vendre els seus productes. Personalment, vaig veure xarlatans tradicionals per primera vegada fa més de quaranta anys a Malàisia, en l'àmbit

de la cultura xinesa tradicional. Aquesta població, present a tot el sud-est d'Àsia, aleshores s'encarregava pràcticament de tot el comerç i habitava quasi en exclusiva als nuclis urbans d'aquest país. Els xarlatans xinesos venien majoritàriament productes per a augmentar la virilitat dels homes, fets de penis dissecats de tigrés, pols de banyes de bous i tota mena de remeis miraculosos trets d'animals que s'associen amb un mascle imponent. En aquestes presentacions, el venedor es comportava com un home forçut capaç d'aixecar pesos descomunals, o, per mostrar el dolor que podia aguantar, es feia talls a la pell que cobria els seus voluminosos bíceps. Després d'aquestes presentacions, que, tot s'ha de dir, sovint em resultaven horripilants, es podia veure un gran nombre d'homes amb una mirada anhelosa comprant aquests unguents, gotes o pólvores. Semblava que la cosa funcionava. A Alemanya, al gran port d'Hamburg, també vaig assistir a un esdeveniment que s'ha convertit en tradició i que se celebra a la llotja del peix. Des dels mateixos camions es venen productes a preus molt rebaixats que procedeixen dels vaixells ultramarins i que estan a punt de caducar. Allà s'hi poden comprar, per exemple, quilos de plàtans mig regalats, i els venedors es fan la competència cridant amb discursos grandiloqüents mentre llancen plàtans al mig de la gent, i farceixen les seves actuacions amb anècdotes i bromes. Els exemples de venedors ambulants que ofereixen els seus productes amb parlaments enginyosos són innombrables. Han de connectar amb el desig de l'audiència de posseir aquest producte.

Malgrat que pot semblar molt lògic posar des del principi l'art de la paraula en el centre de la nostra atenció, a l'hora d'escriure aquest llibre m'he decidit pel segon camí, en què partim des de certes tècniques gestuals i mímiques. De totes maneres, parlaré més endavant i amb més detall sobre l'aplicació del xerroteig en

la pedagogia de la joglaria. El perill a l'hora d'emprendre el camí des de la paraula és, precisament, que aquelles persones que no tinguin una destresa natural per a l'expressió verbal puguin veure's frustrades i desmotivades en un primer moment. A banda d'evitar aquest perill, pel fet d'entrar per un camí on el gest té protagonisme, també s'ha de posar en valor que les històries arriben a l'espectador d'una manera molt diferent: en bona part són les imatges o seqüències vives d'aquestes imatges les que componen la narració. I com veurem, les metàfores i paràboles entren d'una manera molt natural. Descobrir altres maneres de relatar històries, a les quals no estem acostumats, significa un gran estímulo per a l'alumnat.

L'ensenyament de la joglaria, en el meu cas i tal com l'he anada desenvolupant, adopta la metodologia següent:

- Jocs d'escalfament.
- Exercicis en parelles o individuals en què s'estudien tècniques concretes o s'entrenen habilitats que s'han d'aplicar en les improvisacions. En aquests exercicis, tots els alumnes treballen alhora. En alguns casos es poden fer mostres individuals, i d'aquesta manera la resta de l'alumnat pot veure un ventall més gran de les possibilitats que ofereix l'exercici.
- Improvisacions. Si parlo aquí d'improvisacions, no em refereixo a aquella forma en què s'ha d'actuar sobre algun tema sense cap preparació davant del públic, sinó a la preparació d'escenes d'una manera improvisada. Els estudiants apliquen les tècniques i hi juguen en grups, parelles o de manera individual, per plasmar-ho en petites escenes durant les classes. També es podrien anomenar *tallers exprés*, ja que la preparació no hauria de durar més d'un quart d'hora. La urgència els obliga a entrar directament en matèria, provar

propostes concretes i no perdre's en discussions teòriques o ideològiques. Aquestes són més útils després de la presentació d'una proposta concreta, per tal d'avaluar i analitzar el que s'ha vist, i no pas abans, sense haver provat res. Una bona descripció dels fets escènics i una anàlisi posterior dels efectes escènics aconseguits són d'un gran valor.

- Treball autònom. Setmanalment, l'alumnat prepara una escena en grup o individualment en què s'apliquen les tècniques apreses durant la setmana. Aquestes han de ser el motor per a arribar a entrar en una investigació en què es facin descobriments propis més enllà de la matèria tractada a classe.

Primera part.

Tècniques de narració en grup

Primers exercicis corals

En aquesta primera part del llibre vull traçar un camí pedagògic en què, mitjançant uns exercicis concrets, s'ensenyen tècniques del teatre gestual que complementen les tècniques de la pantomima il·lustrativa. Moltes estan basades en la pedagogia de Lecoq, amb algunes especificacions que em semblen interessants en relació amb el fet narratiu. La finalitat de la narració en grup també seria prescindir al màxim d'una figura de narrador o narradora que expliqui amb paraules la història o la narració, perquè les possibilitats de crear imatges o seqüències mímiques amb un grup d'actors han de prevaler en aquesta primera etapa. L'ordre en què s'han posat els exercicis podria ser un altre, i no sempre he seguit el que està descrit aquí.

El que realment és important d'aquesta etapa de la formació és que els alumnes vegin que hi ha tècniques concretes per a explicar històries complexes i que s'acostumin a utilitzar-les i, si cal, a inventar-ne de noves.

Exercici: Passar el gest 1

Tot l'alumnat es col·loca en un cercle i el pedagog s'hi afegeix. Aquest proposa algun gest amb el braç i la mà: per exemple, seguint una línia ondulada que acompanya amb un so. L'alumne a la seva dreta reprèn aquest moviment i so, continuant la trajectòria fins que arriba a l'alumne de la seva dreta, etc., fins que aquesta ona hagi viatjat per tot el cercle. Al principi és important fer gestos no gaire complicats, però que segueixin una línia contínua. S'ha de posar molta atenció al fet que en els canvis de persona no hi hagi cap interrupció ni cap canvi de velocitat, i que el so se senti amb continuïtat i amb la mateixa qualitat que si fos un. No ens pot fer l'efecte que en cada canvi s'arrenca de nou! De mica en mica també podem fer passar altres coses: podem veure volar ocells, veure córrer gossos bordant, motos o bicicletes. Aquests elements també poden canviar de direcció. Es poden enviar dos animals (per exemple, un gat i un gos) en diferents direccions, que es trobin en algun punt del cercle i desenvolupin el seu conflicte, o que una bicicleta xoqui amb una moto, es produeixi un accident i s'hi approximi una ambulància, escenificada per la llum i el so de la sirena. En aquest moment, els estudiants que estan al lloc de l'accident es poden convertir en personatges, per tornar a desaparèixer en el joc de passar el gest. Les possibilitats de jugar són infinites i es comencen a veure petites «històries» que s'expliquen sense paraules. És un treball del tot coral en què pot aparèixer puntualment un personatge interpretat per algun dels alumnes. La col·locació dels estudiants en forma de cercle permet que es puguin veure

i apreciar tot el que hi circula i les seves trajectòries. Una vegada entès l'exercici, les propostes inicials també poden sortir d'alguns alumnes.

Exercici: Passar el gest 2

Els alumnes es col·loquen l'un al costat de l'altre en línia mirant cap endavant. Els dos que se situen a cada extrem estableixen una conversa entre ells en què cada gest o paraula viatja per la línia dels alumnes. Aquí també és important que veiem bé el viatge: és a dir, no s'ha de repetir l'impuls inicial de la persona que està a l'extrem i que inicia l'acció. Per exemple, no s'ha de repetir cada vegada el tret amb una pistola, sinó que s'ha de veure com viatja la bala i la trajectòria que recorre. En el cas que viatgin paraules, tampoc no s'han de repetir exactament en la seva totalitat cada vegada, sinó que s'han de concentrar més en la qualitat del so. Si són lleugeres, poden flotar d'una manera difusa; si són contundents, aquesta qualitat els pot donar un pes que suposi un gran esforç per a transportar-les fins al receptor. Una vegada entès aquest principi de transmissió, el pedagog pot proposar temes sobre la relació dels dos alumnes de cada extrem. Si veu que es queden massa en la paraula, pot proposar una baralla física amb cops; o a l'inrevés: si només treballen impulsos físics, pot proposar temes de conversa. També és important el sentit del joc: és a dir, que les propostes obliguin o facilitin que els estudiants de la filera no es quedin sempre en una postura corporal recta i

dempeus, treballant només amb braços i mans. Les propostes que els obliguin a caure a terra, a saltar o a posar-se a la gatzoneta són benvingudes aquí. Les persones o protagonistes de cada costat s'han de prendre el seu temps perquè els afecti l'impuls i puguin reaccionar amb una nova proposta. Al cap d'una estona, els estudiants que estan col·locats en cada extrem es posen al mig de la filera, de manera que es renoven els personatges de cada punta.

Com que en aquest últim exercici hi participen tots els alumnes, evidentment només en tenen una visió interna i no poden observar-lo des de fora. Per això, divideixo el grup en dos i cada subgrup ha de preparar una petita seqüència a partir d'aquesta tècnica. Els dono la pauta de decidir-se per algun tema, que concretin els dos personatges que estan situats en cada extrem de la filera i que fixin una petita història que passi entre tots dos. Poden ser dues persones separades en dos continents que conversen per telèfon, cartes o missatges dins d'ampolles, o dos enamorats de l'edat mitjana que conversen mitjançant diferents missatgers, com ara coloms, cartes lligades a fletxes, camperols camuflats, etc. No s'han de preocupar de desenvolupar una història original: a vegades un conte molt simple ofereix bones possibilitats per a desenvolupar l'enginy a l'hora de crear imatges. Aquí no és el contingut de la narració el que la fa intel·ligent, sinó la capacitat inventiva per a crear imatges que l'expliquin. Com a exemple dels últims cursos, dos veïns parlaven des de dos balcons, l'un sobre l'altre, i el veí del balcó de sobre al final queia al balcó de sota. L'escena es va fer en un mateix pla sense desnivells, però s'entenia i es veia perfectament el joc de perspectiva.

En un altre grup, una parella discutia. La filera de transmissió canviava el sentit de les frases durant el viatge d'un costat a l'altre. L'home sempre deia coses amables, però pel camí es convertien en desagradables; fins i tot, al final la filera transformava les seves paraules en una cabra que bramava, mentre que les agressions de la dona es convertien en gestos i paraules amables. Tot un petit exercici de l'ús de la metàfora per a explicar una petita història sobre la falta d'entesa entre una parella.

La banda sonora

Després d'una primera aproximació a la narració a partir del llenguatge gestual, i abans de continuar amb aquestes tècniques, vull esmentar la banda sonora. Si la narració sorgeix d'una successió d'imatges i no d'un text verbal que explica la història, els sons ambientals d'aquestes imatges¹ adquireixen una gran importància. Evidentment, aquí poden formar-ne part paraules que sonen en aquest ambient però que no són explicatives de la història. També, entre tots els sorolls ambientals, es poden utilitzar veus humanes encara que no s'entenguin, anuncis per megafonia, etc. Ser conscient d'aquesta importància, i cuidar el tractament de la veu no parlada, sovint pot significar que la narració adquireixi un caràcter professional i no es quedi en un producte de teatre *amateur*.

1. Si parlo aquí d'imatges, no s'han d'entendre en el sentit estàtic d'una foto o pintura, sinó d'un reflex viu, com, per exemple, quan es parla de la imatge d'una ciutat: s'hi inclouen els seus moviments interns i els sons que s'hi produeixen.

Exercici: Banda sonora amb els ulls tancats 1

En petits grups d'entre tres i quatre, els alumnes seuen a terra i tanquen els ulls. El pedagog proposa ambients que els alumnes han de recrear exclusivament amb la seva veu. Per exemple, una selva amazònica, una fusteria amb dos operaris, un parc infantil, una gruta o cova, una oficina amb multitud d'empleats, etc. S'ha de demanar una escolta màxima i, també, deixar espai als silencis, als sons subtils, per prendre el màxim realisme possible. S'ha de vigilar que els alumnes no s'ajudin amb cops de mans a terra o altres maneres de produir sons que no siguin amb la veu. Aquí es tracta justament d'explorar la veu i la seva riquesa sonora, que no necessita aquestes ajudes de sons generats d'una altra manera.

Exercici: Banda sonora amb els ulls tancats 2: el crim

Amb els mateixos grups i amb el mateix procediment, cada grup té com a tasca preparar una petita seqüència sonora que descriu un crim, un assassinat. S'ha de poder entendre aquest esdeveniment només pel so; per exemple: pels passos que sonen, pel tipus de sabates que sonen, per portes que grinyolen, veus, crits, etc. Quan cada grup ha creat la seva seqüència sonora, la presenta als altres, que l'escolten situats al voltant amb els ulls tancats, per tal de visualitzar interiorment la seqüència.

Aquest últim exercici és d'una gran dificultat i significa tot un repte per a l'alumnat. No obstant això, en solen sortir resultats sorprenents, i moltes vegades és possible visualitzar el crim. També pot passar que, tot i que hi hagi un bon treball i es puguin identificar diferents elements i seqüències, no sigui possible entendre del tot què està passant. Tampoc no té tanta importància. De cara a l'avaluació posterior, sí que és important valorar si ens ha suggerit espais concrets, o com s'han pogut interpretar els diferents sorolls i quines accions ens han evocat. També hi comencen a tenir rellevància els sons codificats: és a dir, que alguns sons siguin pràcticament mots onomatopeics, com, per exemple, un «tap tap tap» per als passos. Aquí, la qualitat, la textura i la sonoritat d'aquests «mots» ens poden donar informació: si són sabates sobre asfalt o sorra, per exemple. En un treball recent, un grup va situar el crim en un tren de la bruixa d'un parc d'atraccions. Primer, el soroll ambiental d'una multitud de gent amb veus d'adults i nens ens va situar al parc d'atraccions, i amb una mena de *zoom* sonor ens vam situar al tren. Aquest es va poder reconèixer pel típic so rítmic que associem als trens, tot i que ni els trens de la bruixa ni els moderns ja no sonen així. Ho podem acceptar perfectament, però, de la mateixa manera que al llenguatge també hi trobem aquests tipus d'anacronismes, com, per exemple, quan diem «estira la cadena!», malgrat que pràcticament totes les cisternes funcionen amb botons. En una banda sonora podem observar que una certa codificació o estilització està justificada i ha de formar part del treball sonor que acompanya i complementa la narració a partir d'imatges mímiques i gestuals.

Una mirada al cinema

Després d'haver pres aquesta consciència sobre la importància del so que acompanya la narració a partir d'imatges, tornem al treball gestual per donar una mirada al cinema. Si al principi aquest art es va limitar a filmar simplement les escenes que es podrien haver contemplat en una obra de teatre, de seguida es va descobrir que el llenguatge del cinema permetia altres possibilitats per a poder «narrar» una història. Canvis d'angle de la càmera, *zooms* i diferents plans diferenciaven el cinema del teatre. La narració escènica a partir d'imatges ens permet aproximar-nos a aquestes tècniques cinematogràfiques i forma una part substancial de la pedagogia teatral de Lecoq. A continuació, els alumnes estudien les possibilitats de crear plans curts i llargs.

Exercici: Plans oberts: una història explicada amb les mans

Es formen grups de 3-5 estudiants i cadascun ha d'elaborar una petita història d'aventures amb un accident o una trama policíaca amb un assassinat. En aquest exercici s'ha de fer l'efecte de plans oberts en què es veuen els personatges des de lluny. Per a això, es demana que s'interpretin tots els personatges, animals, cotxes, helicòpters o vaixells amb les mans. El cos pot servir com a escenografia o paisatges: una esquena pot ser la falda d'una muntanya; el cap, el cim; les cames, unes columnes, i uns quants braços en línia poden dibuixar l'horitzó o la superfície del mar. No s'han d'utilitzar elements escenogràfics com ara cubs o taules, ja que impediria les possibilitats de canvis posteriors de plans. També es

tracta aquí d'explorar les possibilitats que ens ofereix el nostre cos per a crear totes les imatges necessàries a fi d'explicar la història. Durada per a crear la història: aproximadament 15 minuts.

A partir de la meva experiència, continuar amb la història d'un crim en una trama policíaca o un accident en una aventura sol donar bons resultats. El món de l'aventura o del crim facilita endinsar-se en paisatges concrets, siguin urbans o de la natura, com ara muntanyes o paisatges marítims o selvàtics. Aquesta temàtica també estimula l'imaginari i dona peu a poblar la història amb cotxes, helicòpters, avions, ambulàncies, monstres submarins, animals ferotges, plataformes que s'eleven, globus aerostàtics, etc. De moment, posar la mirada al cinema d'acció proporciona molts estímuls per a explorar possibilitats de crear imatges amb les mans. Les històries amb més «profunditat» argumental o de problemàtica social ens les guardem per a més endavant, ja que ara no s'ha de donar tanta importància als continguts. I com ja s'ha dit abans, aquí la qualitat de les escenes no es fonamenta tant en el què de les històries, sinó en el com i en l'exploració dels mitjans emprats. En general, els estudiants experimenten moltes sorpreses quan veuen les possibilitats que ofereix aquest tipus d'escenificació. Tot és possible, i el fet d'experimentar que, amb un mitjà tan quotidià i a la vegada tan meravellós i diferenciat com són les nostres mans, som capaços de crear les més diverses imatges i seqüències significa un gran estímul per a l'alumnat.

Exercici: Introducció als plans curts

Els mateixos grups repeteixen l'escena anterior, però en alguns moments han de canviar a plans curts. És a dir, el personatge interpretat amb la mà es veu en persona interpretat per l'actor. Aquí es tracta de buscar els moments en què pot ser interessant veure l'expressió facial o el cos, per a poder interpretar les emocions d'una manera diferenciada o alguns detalls que els plans generals no permeten.

Primer treball autònom: La notícia

En aquest primer treball autònom es proporciona com a tema una notícia. La tècnica base ha de ser passar el gest, però també es poden emprar els canvis entre plans llargs i curts. La classe es divideix en dos grups grans de sis a set persones, que des de la formació d'una línia narren aquesta notícia. El tema dona joc per a transmetre la notícia i tot el que pot passar en el transcurs de la cadena. També obliga els estudiants a explicar la història de la notícia d'una manera no convencional, en què, constantment, tant la paraula com l'acció passen de l'un a l'altre. Aquest treball, a més, convida a tractar de temes d'actualitat i fer una mirada a la realitat social. La transmissió de la notícia que passa de l'un a l'altre dona lloc a abordar les possibles manipulacions que pateixen les notícies, com es pot manipular la informació i quin tractament rep de cara a la seva comercialització.

En un cas, els estudiants van triar la història del nen petit que va caure en un pou d'una finca d'Andalusia i durant dies va sortir

a les primeres planes dels diaris i telenotícies. Una tragèdia familiar es va convertir en un circ mediàtic. Col·locat en una línia, el grup fa una sèrie de gestos que passen d'un costat a l'altre: fan la presentació d'una cadena televisiva per a anunciar el telenotícies («Tot el que vols saber i quan ho vols saber!») i gestos de reaccions en cadena («com aqeeeeeeeeeeeeest nen nen nen nen nen»), i cadascun fa el gest com si aguantés un nen mort davant seu en una safata. La línia es trenca i tots es dispersen per ensenyar a tothom aquest nen suposadament mort, amb llàgrimes melodramàtiques. Es reagrupen per formar la línia. Amb les esquenes corbades, componen una línia d'horitzó on ara veiem representat amb la tècnica de teatre de mà un nen caminant i cantant alegrement per aquest paisatge, i que puja per un turó on troba el pou. Finalment cau i mor. A partir d'aquest moment, el grup abandona la realitat per crear imatges associatives. Amb la mà, veiem representat com l'ànima s'eleva cap al cel. Els moviments de la mà es converteixen en un pop que pren valor simbòlic: es converteix en fang per envair primer tota la geografia europea, fins a arribar a Amèrica i convertir-se en el president dels Estats Units. Se succeeixen imatges de musicals americans i gent manifestant-se i cridant eslògans. Tot un popurri d'imatges per a representar aquest bombardeig inconnex de notícies que patim avui dia.

Un altre exemple que tractava de la manipulació de les notícies va ser la història sobre una suposada mort de l'aleshores president italià Berlusconi, conegut per les seves corrupteles i festes amb prostitutes contractades. Veiem un actor dibuixant una emissora amb antenes i al costat es col·loca tota la línia de la resta dels actors; veiem i sentim com de l'emissora en surt la cançó *La donna è mobile* i passant per la línia es converteix en diferents fragments de notícies o retransmissions de partits de futbol; finalment sentim

una notícia d'última hora sobre Berlusconi. A l'altre extrem de la línia veiem un actor representant Berlusconi que truca per telèfon per demanar el servei d'una prostituta. A la línia veiem l'arribada de la meretriu a la porta (també representada per un actor) de casa de Berlusconi, canviant els plans cinematogràfics per mitjà del teatre de mans. Finalment, la dona dispara a Berlusconi, el qual es desploma. A partir d'aquí assistim a tot un joc de transmissions de notícies canviant els fets, intentant d'amagar l'origen de la mort, amb versions cada vegada més absurdes.

Un exemple sobre una notícia històrica molt coneguda va ser el treball sobre la famosa frase «¡Españoles, Franco ha muerto!». Una escena on cada paraula, en el transcurs de passar per la línia d'actors, pateix transformacions i jocs associatius. Per exemple, es comença amb *Españooooo...* i la lletra *o* passa per tota la línia d'actors per finalment arribar a l'últim, que acaba amb un folklòric «...¡olé!». La paraula *Franco* passa amb uns *co co co...* que es converteixen en l'escataineig d'una gallina, i d'entre les seves cames en surt un ou, en al·lusió a la particularitat genital del dictador. Veiem la línia d'una cardiografia en què el pols es converteix en línia contínua. Des de la paraula *muerto* en surt la imatge de la Falange, per acabar amb la tornada de la famosa rumba, col·locant-nos al present: «Y no estaba muerto, no no, estaba tomando cañas». Aquí aconseguim, com a sorpresa final, una al·lusió a la continuïtat de la gerència ideològica que persisteix en la nostra actualitat.

Com veiem, les possibilitats que ens ofereix aquesta tècnica per tractar del tema d'una notícia són molt àmplies, i la història de la mateixa notícia s'embolica amb la història sobre com els mitjans de comunicació aborden aquesta qüestió. La complexitat narrativa s'aconsegueix per l'associació d'imatges i no pas per una narració descriptiva i textual.

Dibuixar amb mans i dits

Per poder ampliar els recursos gestuals que produeixen seqüències d'imatges a partir del cos, fem servir una antiga tècnica de la pantomima il·lustrativa molt senzilla però molt eficaç; tots els objectes que l'actor utilitza a la pantomima es dibuixen primer amb el dit a l'aire d'una manera esquemàtica i amb unes línies senzilles i clares.

Exercici: Dibuix a l'espai 1

Cada estudiant comença individualment a dibuixar objectes a l'espai, que va utilitzant durant la seva improvisació. Per exemple, dibuixa un barret (aquí només n'ha de fer la silueta), l'agafa i se'l posa al cap; unes ulleres, que també se les posa; uns guants; etc. És recomanable d'acompanyar els moviments del dit dibuixant amb onomatopeies, per tal de crear més emoció. Després pot dibuixar puntets a l'aire que resulten gotes de pluja, pot dibuixar un paraigua que agafa i obre per protegir-se, etc. És important que tots els objectes que s'utilitzen es dibuixin abans. Aquí l'estudiant ja ha de distingir entre una interpretació neutra quan dibuixa i, així que utilitza l'objecte, entrar en personatge i situació. És el primer pas per a veure un narrador, que en aquest cas és el dibuixant que proveeix el personatge dels elements que componen la narració. Al cap d'una estona es pot fer una petita mostra de les collites de cadascú, d'aproximadament trenta segons. El fet de veure la diversitat de possibilitats que ofereix aquesta tècnica és un bon estímul per a l'alumnat.

Exercici: Dibuix a l'espai 2

Es treballa la mateixa tècnica, però els alumnes s'ajunten en parelles. Veure què dibuixa el *partenaire* provoca nous estímuls i una altra dinàmica de joc. Per exemple, el *partenaire* pot fer propostes amb dibuixos que utilitza l'altre. D'aquesta manera, creen plegats una petita història.

És interessant avisar que amb el dibuix també es poden il·lustrar coses més aviat abstractes. Per això, els mostro l'exemple següent: dibuixo a l'espai la lletra A; amb les dues mans la transformo en una bola, me la fico a la boca i me la menjo, i després deixo sortir aquesta A dibuixada en forma de so. També a l'inrevés: en comptes de pronunciar paraules, podrien sortir imatges dibuixades de la boca.

Exercici: Dibuix sobre el cos

Aquí el dibuix no es fa només amb el dit, com si fos un llapis, sinó que es pot fer servir tota la mà i modelar una nova forma sobre el cos. Per exemple, marcar uns bíceps enormes, ungles molt llargues, dents de vampirs, un coll escarolat, diferents pentinats, qualsevol constitució corporal o aspectes exteriors del personatge, siguin realistes o no. Aquest exercici també es treballa primer individualment i després en parelles.

Aquest últim exercici tendeix a transportar els estudiants al món del còmic, moltes vegades amb personatges de superherois,

però també es poden observar altres propostes. En un cas, dos alumnes van arribar a crear els dos personatges següents: el primer va dibuixar-se un uniforme militar amb creus gammades per convertir-se en un militar nazi de les SS; l'altre va fer el gest de rapar-se els cabells i es va dibuixar les típiques ratlles de la vestimenta dels presoners: d'aquesta manera, de cop i volta, van situar l'escena en un camp d'extermini de jueus a l'època nazi. Sense vestuari o caracterització reals, els actors ens van fer arribar una imatge impactant i esgarrifosa, potser fins i tot més real que si hi hagués hagut vestuari. Probablement perquè reproduïm la imatge al nostre cervell com si fos la realitat: ens fem la pel·lícula en la nostra imaginació i d'aquesta manera ens aproximem una altra vegada al cinema.

Amb aquestes tècniques del dibuix que els alumnes han treballat i explorat en els exercicis esmentats en aquest apartat, es pot fer un taller exprés amb dos o tres alumnes per a explicar una petita història en què s'ha de crear una ambientació concreta, que pot definir una època històrica o un ambient actual, urbà, selvàtic, rural, etc.

Segon treball autònom: El *flashback*

El *flashback*, o fer un salt en el temps cap enrere, no és una tècnica narrativa exclusiva del cinema; introduir una escena del passat, que ens reveli alguna explicació sobre els perquès de les circumstàncies actuals del personatge, també ho podem aplicar al teatre gestual. Una altra vegada la dramaturgia teatral s'aproxima a la del cinema. De nou, el cor pot exercir un paper molt important, tal com s'havia estudiat anteriorment introduint-lo com a

acompanyament de l'heroi o l'heroïna. El *flashback* també es pot originar a partir d'algun objecte. Per exemple, veiem el personatge que presenta una persona gran obrint una caixa, d'on extreu un mocador de seda,² el mira i l'olora: la visió o l'olor el transporta al record del passat i veiem la transformació tant del personatge com també de l'ambient que l'envolta, i aquest mocador de seda que pertanyia a una noia jove de qui es va enamorar. Del canvi d'ambient evidentment se n'encarrega el cor. Però tampoc cal que hi hagi un objecte que connecti amb el record per a fer aquest pas en el temps. Pot ser també una melodia que soni a la ment d'una persona gran i que li pot tornar a fer reviure alguna situació de la seva joventut.

En un exemple recent, els estudiants van trobar una solució molt eficaç per a visualitzar aquest pas enrere del temps. Vèiem una dona gran asseguda en una postura encorbada, amb el cor situat darrere, que cantava una cançó de manera suau. Per l'expressió de l'heroïna i la seva mirada a l'infinit, es deduïa que aquesta cançó sonava a la seva ment. Ella s'aixecava per fer uns passos cap enrere sobre una línia paral·lela al públic, com si fos un rebobinatge. El cor l'acompanyava en aquest túnel del temps. En cada pas que feia, la seva postura anava canviant: d'una persona vella encorbada a una noia jove recta i àgil en els seus moviments, visualitzant d'aquesta manera el pas del temps. Com que la música també és un element que ens porta a l'emoció, la visualització de la transició de la vellesa a la joventut del personatge ens provocava viure la mateixa emoció que aquest.

2. Aquí estic parlant d'objectes reals i no representats, encara que tota la història s'expliqui mímicament. Si són reals, prenen un valor simbòlic molt rellevant i ajuden a relacionar el present i el passat.

Un altre exemple d'una petita història amb múltiples *flashbacks* i una bona dosi d'humor negre és el treball següent. Veiem l'heroi: un home cec assegut a terra. Per la seva actitud sembla que pateix de força demència mental. Menja alguna cosa mentre uns vianants passen davant seu sense fer cap senyal de reconèixer-ne la presència. Aquest pobre home de cop i volta s'ennuega i mor. L'escena es rebobina literalment per deixar pas a la transició al passat. Una persona del cor ens anuncia:

—1974!

El cor forma una mena de vagina gegant amb cos i braços i veiem com en surt l'actor, que representa l'heroi amb una tombarella escenificant-ne el naixement. El cor li amaga el cos, mostrant-ne només el cap: és gronxat com si fos el nadó acabat de néixer, plorant estremidorament. A càmera lenta, aquest cap es mou cap a terra, hi rebota i mostra una dura caiguda. Es produeix un salt en el temps anunciat per una veu del cor i el veiem com un nen amb actitud de discapacitat mental. En un accident perd la visió; més tard el veiem confondre un comboi de metro amb un taxi, i el comboi li talla el braç estirat quan demana el servei. Finalment, sense braç, l'acomiaten de la feina; quan vol pujar al metro, resulta que és un taxi que li atropella el peu i el deixa coix i estirat a terra demanant ajuda; pel seu costat hi passa la mateixa gent que al principi, i d'aquesta manera tornem al present i a la situació inicial de la història.

Si en el primer exemple entrem directament en els records de l'heroïna i d'aquesta manera es connecta amb les emocions de l'espectador, aquest segon exemple té un punt esperpèntic, resumint tota una vida marcada per esdeveniments tràgics i ridículs a la vegada. No es desenvolupen grans pensaments ni reflexions de la

tragèdia, sinó que tot queda reduït a una successió d'imatges grotesques i molt distanciades sense apel·lar a les emocions, per a deixar pas a un humor negre i absurd. I, encara que soni contradictori, les imatges surrealistes estan molt concentrades i només esbossades; per exemple, el comboi del metro, que deixa l'heroi sense braç, està representat per quatre persones dirigint-li aquesta frase a crits:

—No soc un taxi, soc el metro, idiota!

Tot plegat deixa pas a un realisme cru i cruel a la vegada, que reflecteix una societat poc interessada a resoldre les desgràcies que poden passar a un ésser humà.

Per a resumir, el *flashback* és una tècnica que s'utilitza tant a la narrativa textual com al món del cinema per a enllaçar els fets i construir el relat que crea la història. El cinema té possibilitats de tornar al passat: per exemple, pot canviar de pla amb una difuminació que representi d'alguna manera aquest pas o túnel del temps. Evidentment, no ens podem difuminar literalment, però gestualment podem crear efectes semblants o crear transicions que simbolitzin aquest canvi de temps. En una obra de la cèlebre companyia Théâtre de Complicité, el pas cap al futur el van representar aixecant unes banquetes amb moviments circulars per tot l'escenari i posant-les a una altra banda, canviant-les de posició, al mateix temps que aquestes trajectòries agitadaes que dibuixaven els objectes a l'espai simbolitzaven esdeveniments turbulents que havien passat en aquest salt de temps.

També al cinema, el salt al passat es pot fer visible per un canvi de vestuari mitjançant el qual podem reconèixer una època anterior, per l'arquitectura interior, pel tipus de cotxes, etc. Al teatre això no es pot fer, però el cor també pot crear ambients que ens transportin a altres èpoques: per exemple, les cançons de la

Guerra Civil espanyola ens poden situar en aquest període històric. Aquí depèn de la sensibilitat i la inventiva a l'hora de crear les transicions al *flashback*.

En el segon exemple s'utilitza la paraula per posar dates, tal com es podria fer en una novel·la escrita: per exemple, «1974» o «dos anys abans». Aquest tipus d'informació més documental crea un efecte més distanciat i menys viscut emocionalment per part dels espectadors. Aquí també depèn de l'estil que es vulgui donar a la narració.

El cor i l'heroi: fer visible allò que no és visible

Si a l'apartat sobre els plans cinematogràfics hem vist que amb el cor ens podem aproximar al cinema, el cor també pot aproximar la narració amb imatges a la literatura: pot fer visibles les emocions i transformar-les en imatges, i pot donar veu als pensaments del personatge o de l'heroi.

Exercici: Les mans del cor dibuixen emocions

Una o un estudiant es posa davant dels espectadors. Darrere d'ella o ell, tres persones més. El pedagog indica diferents emocions que el cor com a conjunt, col·locat darrere de l'heroi de manera que no es pugui veure o se'l vegi el mínim possible, ha d'intentar expressar amb les mans que surten des del darrere.

Moltes vegades és difícil que el cor es posi d'acord i cada membre prova coses diferents. Aquí el pedagog ha d'avisar que

han de seguir només una proposta. També, per a ampliar els recursos, el docent pot donar indicacions de moviments: per exemple, expressar focs artificials, cops de puny al cap sense tocar-lo, papallones al voltant del cap, mans eixugant roba davant del ventre, mans estirant l'heroi cap avall, etc. És una manera interessant d'exploració a partir d'aquestes indicacions, i els alumnes poden comentar les emocions que veuen. L'heroi pot adoptar actituds subtils d'acord amb aquestes emocions indicades pels seus companys. De mica en mica, els alumnes que miren participen per fer propostes als que són a l'escena. Han de viure la sensació d'haver entrat en un camp per a experimentar. En les escenes futures que hauran d'elaborar, són ells els que hauran de crear imatges suggeridores.

Exercici: El cor expressa els pensaments de l'heroi

Semblant a l'exercici anterior. Aquesta vegada les persones que es col·loquen com a cor darrere de l'heroi han de sortir amb el cap o amb tot el cos per expressar pensaments del personatge. El pedagog dona alguns temes sobre els quals el grup pot improvisar davant dels espectadors: per exemple, està davant d'un quadre abstracte i intenta entendre què hi veu, està pensant on pot anar de vacances, o vol preparar un discurs per a convèncer el seu superior perquè li concedeixi un augment de sou, però sap que aquell és una mala persona i s'hi juga ser acomiadat. Són com veus o pensaments interiors que li parlen; fins i tot poden ser pensaments contradictoris

que facin entrar l'heroi en un dilema i un mar de dubtes. Els pensaments contradictoris li poden causar confusions en el moment de parlar, intentant de no fer cas a les seves veus interiors. Tot ha de ser visible per als espectadors. Les possibilitats d'aplicació són innumbrables.

També es poden expressar fantasies, pors o somnis. Aquí també val la pena que els estudiants puguin entrar a fer propostes.

En aquest últim exercici es posa en relleu un aspecte per a mi molt interessant del teatre: la possibilitat de fer visible i escenificar allò que en un principi es queda dins de la ment d'un personatge, és a dir, el seu món interior. I m'atreveixo a afirmar que amb aquesta tècnica pròpia del teatre gestual ens aproximem directament a la literatura escrita. És a dir, així com a les novel·les i relats literaris l'autor pot explicar tots els pensaments, reflexions, lluites o emocions interiors dels seus personatges, aquí això es fa visible o audible mitjançant l'actuació del cor. D'aquesta manera, el cor es converteix en una eina molt potent i expressiva, i al mateix temps acompleteix una funció narrativa molt pròpia del teatre d'imatges.

Exercici: El cor crea els herois: una aproximació al teatre de titelles

Tres o quatre alumnes formen un cor. Aquesta vegada no hi ha un heroi representat per un actor o actriu, sinó que és el cor qui en crea la imatge. Amb les mans han de compondre una

cara: dues mans poden formar els dos ulls; una altra parella de mans, la boca, etc. Segons com es faci, es poden crear diferents fisonomies. Amb aquesta tècnica, el cor pot interpretar diversos personatges o crear diàlegs entre dues persones. Evidentment, ens allunyem molt d'una representació realista, però ens permet crear imatges associatives. La cara pot explotar o transformar-se totalment: per exemple, en un moment de confusió del personatge en què podem veure que les mans ja no dibuixen la cara, sinó un batibull caòtic de mans; també es poden convertir en ocells o mosques expressant estats interiors per a tornar a formar la cara. Aquí entrem en un món oníric i fins i tot surrealista.

Una altra versió seria que un actor faci de titella mogut pel cor, tal com es fa amb les titelles de mida gran que manipulen uns quants actors. Per exemple, un mou el cap i els altres, les mans i els peus; o hi ha versions en què un braç és d'un dels manipuladors. Dependrà de les històries que es narrin, per a veure si aquests tipus de personatges inspirats en el teatre visual poden tenir-hi cabuda o no.

Després d'aquests tres exercicis, podem fer un taller exprés per a posar en pràctica les tècniques d'expressió del cor. Una temàtica que, al meu entendre, uneix diversos avantatges és el despertar. Una persona, és a dir, l'heroi o personatge de la història, comença l'escena dormint: sona el despertador, lluita amb la son, es desperta, fa la seva higiene matinal, es vesteix i se'n va a la feina. Aquí, en poc temps, el cor pot tenir diverses i variades funcions. Pot representar algun somni, transformar-se en el despertador, representar

el cansament del personatge, protagonitzar la lluita per a llevar-se del llit, ser la veu seductora o la força pesant per a tornar a ficar-se entre els llençols, fer d'escenografia del bany representant la dutxa, etc. El cor també pot representar tant les veus interiors, amb un treball de paraules, com les emocions, amb un treball gestual; a banda d'això, també pot escenificar espais i subjectar o moure l'heroi. Tot i que la temàtica pot sonar certament simple o trivial, sol donar resultats bastant interessants, ja que permet una mirada íntima al personatge que resulta molt identificable per a l'espectador. Una escena que dona llum a les intimitats viscudes i al món interior d'una persona en què ens reconeixem, al cap i a la fi no sol resultar banal.

Una altra temàtica interessant, i més lligada a un treball de text que explora la funció del cor com a mitjà d'expressió de pensaments interiors, seria una entrevista d'un empleat amb el seu superior. L'heroi és el treballador amb el seu cor, i el superior té, sobretot, una funció més aviat d'espàrring per a posar l'empleat en un destret i provocar embolics mentals; d'aquesta manera, el cor pot expressar pensaments contradictoris o provocar respostes impulsives o, al contrari, respostes falses i oportunistes; pot originar reaccions irracionals i arbitràries, que entenem com a espectadors pel caos emocional que les veus poden generar a la ment del pobre treballador. Solen sortir-ne escenes molt interessants, amb un cert sentit de l'humor i ironia, que reflecteixen les lluites interiors i desesperades del protagonista per a no fracassar i sortir d'aquesta situació incòmoda, pràcticament fent equilibris sobre la corda fluixa i en tot moment a punt de caure. Un bon treball de text o una ajuda des de la dramaturgia pot resultar molt útil, ja que en un temps tan curt de preparació és molt difícil de crear un bon text, i tot plegat queda relegat al talent d'improvisació dels estudiants.

Una variant molt interessant d'aquesta escena es va provar en l'últim curs de Joglaria. En comptes d'un cor, només una persona feia de veu interior de l'empleat. L'estudiant que tenia la funció del cor es posava darrere del protagonista i dipositava el seu pes sobre l'esquena de l'heroi, que l'havia de portar i suportar. A més, l'estudiant que estava col·locat darrere situava els braços a sota dels de l'heroi, que movia o manipulava a voluntat seva. Es va crear una imatge molt potent d'un home que havia de suportar el pes d'una personalitat, o, més ben dit, de la seva personalitat, que no deixava de manipular-lo, de dirigir-lo i de criticar-lo, i que campava al seu aire dins d'aquest pobre diable. En termes de psicoanàlisi, es pot dir que vèiem representat el pes del superjò.

Tercer treball autònom: La pel·lícula

En aquest treball, els alumnes han de mirar de fer un resum d'entre cinc i deu minuts d'alguna pel·lícula coneguda. Aquí l'efecte no és tant que s'aconsegueixi una narració completa del seu contingut, sinó que la puguem reconèixer per les imatges que es recreïn amb les tècniques explorades fins ara. Així, l'enfocament d'aquest treball ha de posar l'enginy emprat a l'hora de crear aquestes imatges: com treballa el cor, com es canvia d'un pla a l'altre i quines transicions es creen. Moltes vegades, les tècniques explorades abans serveixen com a estímulo per a crear-ne d'altres.

Una qüestió fonamental és com es condensa una pel·lícula d'una hora i mitja o dues, amb tots els seus mitjans, en una escena d'entre cinc i deu minuts. Es pot fer una narració que es pugui entendre encara que l'espectador no hagi vist la pel·lícula? Quins són els punts importants que s'han de tenir en compte a l'hora de comprendre

aquests relats o recreacions d'un producte cinematogràfic? Sempre recomano que les pel·lícules siguin molt conegudes, per dues raons: d'una banda, perquè la història de segons quines pel·lícules no es pot entendre si no les has vistes abans i, de l'altra, perquè bona part de la gràcia d'aquestes recreacions consisteix justament en el fet que les imatges creades evoquin les de la pel·lícula original. Això requereix un joc imaginatiu que a la vegada resulta molt atractiu.

Be Kind Rewind, una pel·lícula amb un sentit de l'humor molt personal, original i friqui, treballa amb aquest efecte. El protagonista, un personatge maldestre, ha de resoldre un gran problema. A aquest home malastruc li encomanen de fer-se càrrec del videoclub de cintes VHS d'un amic seu que ha de marxar de viatge. La mala sort i el problema central es creen quan, accidentalment, s'esborren totes les cintes de la botiga. Amb una colla d'amics es posen a tornar a gravar aquests productes comercials de superherois (pel·lícules d'acció típiques del cinema dels Estats Units), però amb uns mitjans absolutament matussers. Les cuirasses dels superherois es fan amb cartrons trobats a les deixalles i pintats de manera rudimentària, però posant tot l'imaginari per tal de crear els efectes especials. Resulta que el producte té un gran èxit i els clients ja no volen veure els originals, sinó les recreacions maldestres d'aquesta colla de diletants creatius i inventius. Aquí, la ment dels espectadors es veu estimulada per la juxtaposició de dues imatges: la imitació que evoca l'original, un joc mental que sempre genera plaer. M'entretinc tant amb aquest efecte perquè crec que és una de les claus per a aconseguir que la narració sigui interessant. És a dir, saber jugar amb records i imatges de l'espectador per posar-ne d'altres amb mitjans imaginatius i enginyosos.

Si l'espectador pot tornar a reviuire una pel·lícula coneguda gràcies a un grup d'actors que només amb el cos i la veu saben recrear

les imatges que en el seu moment el van commoure, això ja té un gran valor per si mateix. Però també es pot crear un relat coherent que reflecteixi tot l'argument de la pel·lícula en forma d'una *short story* escènica, que s'entengui perfectament sense haver vist la pel·lícula.

Un bon exemple de *short story* escènica seria la versió que va crear un grup d'alumnes sobre la pel·lícula *Billy Elliot*. Les tècniques que van emprar amb gran efectivitat per tal de situar l'espectador van ser, sobretot, el dibuix a l'espai, d'una banda, i les veus del cor per a fer-nos partícips dels conflictes i emocions viscuts pels personatges principals, de l'altra. En primera línia, es tractava la figura de l'heroi, aquest nen que somia convertir-se en ballarí, i l'antagonista, el seu pare, que el vol convertir en un boxejador amb la típica imatge del mascle, en què preval la força muscular enfront de la sensibilitat corporal d'un ballarí. Aquest treball es va dur a terme amb quatre persones. L'escena comença quan veiem dues persones estàtiques al centre de l'escenari. Les altres dues dibuixen un quadrilàter al voltant seu; després dibuixen els guants de boxa sobre els punys de les figures estàtiques, els posen l'expressió a la cara i les manipulen per posar-les en posició corporal de combat, no sense haver dibuixat la campana a l'espai per a deixar pas al primer assalt. Del combat en veiem només el resultat final en forma de transició, en què l'heroi, Billy Elliot, cau a terra vençut per l'adversari. Aquesta imatge s'aprofita perquè el cor pugui donar el títol d'aquesta pel·lícula o narració. De seguida coneixem un altre aspecte del protagonista o heroi: està en primer pla fent moviments de boxa i el cor, darrere seu, expressa els seus pensaments en veu alta. Les veus se solapen, tot expressant aquest mar confús de dubtes i rebuig a l'esport pugilístic. De cop i volta, des d'aquesta barreja de veus i pensament, surt amb claredat el típic «i un, dos,

tres, quatre» marcant el compàs d'una classe de dansa. El cor, que estava situat en fila darrere de l'heroi, surt d'aquest lloc per posar-se en línia, formant amb els braços col·locats horitzontalment una superfície que podem interpretar com el terra d'una aula, on veiem representades amb els dits les cames dels ballarins seguint el compàs del quatre per u. D'aquesta manera, es crea un pla obert. L'heroi s'ha quedat en un costat observant l'escena. Aquest pla obert de «teatre de mans» es torna a convertir en un de més curt, en què el cor representa els alumnes fent exercicis de ballet clàssic en una barra. El nostre heroi ara forma part d'aquest grup, i fa els moviments fora de ritme. La professora el mira i es dirigeix cap a ell, que l'espera amb una mirada plena de por que el renyi. No obstant això, ella es fixa en el seu peu i n'admira l'empenya.

En una successió de plans curts i llargs i espais creats per dibuixos, veiem com l'heroi participa en altres classes, arriba a casa i es troba amb el seu pare. Aquest creu que el seu fill ve d'entrenar boxa. A la seva habitació veiem com en Billy llença els guants de boxa a terra amb ràbia i guarda les sabatilles de ballet. Veiem imatges dels seus somnis de convertir-se en un gran ballarí, però, de cop i volta, les veus del cor representen ara els prejudicis de la societat insistint-li que els nens no ballen, que això és cosa de nenes. Veiem que el cor empeny l'heroi d'un costat a l'altre, per donar així una imatge viva d'aquest estat emocional d'agitació interior, que acaba amb el cor empenyent-lo de tal manera que cau a terra.

Tornem a veure plans de l'escola de ballet, i aquesta vegada la professora li transmet el desig que es presenti a les proves de la Royal School of London. Tornem a veure el cor darrere de l'heroi expressant dubtes i eufòries, quan, tot d'una, del cor se'n separa un actor que representa el pare d'en Billy. Aquest vol animar el seu fill a lluitar amb ell, però en Billy li respon amb uns passos de

ball i unes piruetes impossibles. Aquesta escena es fa possible amb uns canvis de plans enginyosos executats pel cor i l'heroi. En Billy inicia un moviment de dansa i es queda en una postura inclinada amb l'esquena en horitzontal que representa el terra, on ara veiem el ballarí representat per una mà que executa uns salts impressionants i pràcticament impossibles, per tornar al pla curt de l'heroi aterrant de l'últim salt davant del seu pare. Aquest fa el gest de clavar-li una bona pallissa. No obstant això, domina l'impuls, agafa la gorra del fill i li dona l'esquena, mirant la gorra de manera pensativa. Mentre es queda quiet en aquesta postura, el cor expressa de nou els pensaments del pare, que reconsidera la seva opinió i reconeix que la boxa no és pas la passió del seu fill, sinó la seva pròpia obsessió, i que a la mare li hauria agradat veure el seu fill feliç. El pare li ofereix pagar aquestes proves. Aquí, de manera molt eficaç i comprimida, també es dona informació sobre els pensaments i el caràcter del pare i el fet d'haver-se quedat vidu. Després d'aquest oferiment, el pare es queda cara a cara davant del seu fill; tots dos es miren des d'uns quants metres de distància, i veiem els dos actors del cor col·locats darrere, a la mateixa distància, que s'aproximen l'un a l'altre i finalment s'abracen, representant així l'afecte que pare i fill no s'han sabut mostrar mai. S'aconsegueix donar un clima melodramàtic i emotiu a la història, que sense el cor difícilment s'obtidria. Es crea un cert clímax emocional a la història que ofereix un contrapunt al viatge emocional de l'espectador, que fins aleshores s'havia centrat més en la comicitat i els efectes visuals.

Queden uns pocs plans per a explicar el viatge de Liverpool a Londres, on finalment Billy Elliot aconsegueix realitzar el seu somni. Resumint-ho, aquest tercer treball autònom empeny a crear una narració amb tècniques pròpies del llenguatge cinematogràfic;

és a dir, a partir d'una successió d'imatges compostes en gran part gràcies a la presència del cor, es dibuixen espais que creen ambients sonors, a diferència del setè art, però el cor també s'encarrega de transmetre emocions i pensaments interiors dels personatges, amb la qual cosa també s'aproxima a la literatura o al relat escrit.

Segona part.

**Tècniques de narració individual
en el teatre de gest**

Una petita mirada històrica a la joglaria

És ben cert que la narració escènica compta amb molts referents de la tradició oral, com, per exemple, els griots africans, els parladors de les tribus amazòniques i els rondallaires magribins que encara es poden veure, com jo els he vist, a la famosa plaça Djemaa-el-Fna de Marràqueix, nomenat patrimoni immaterial de la humanitat per la UNESCO per la seva vida cultural i els personatges pintorescos que s'hi poden trobar. No obstant això, de moment em vull limitar a una figura molt important en l'àmbit cultural europeu: el joglar. En tenim testimonis documentats que van des del segle XI fins al XIV de l'edat mitjana. El seu punt d'interès, per a mi, es basa especialment en la professionalització i les agilitats i destreses: no només verbals, sinó també en altres arts circenses, com ara l'acrobàcia. L'origen del seu nom podem trobar-lo a la paraula llatina *joculator*, que té com a significat el de l'humorista o graciós que sap entretenir la gent amb les seves gràcies i ocurrencies còmiques. En francès s'ha convertit en la paraula *jongleur*, que significa 'malabarista' i dona una pista de les habilitats en aquesta figura.

Vestit amb una jaqueta de colors llampants, un mallot cenyit al cos i un barret amb plomes, actuava a les places dels mercats. Cada joglar tenia la seva especialitat o habilitat per a divertir la gent. La més bàsica possiblement era l'acrobàcia, combinada amb

burles i gràcies davant del públic; també solien portar algun instrument de corda per a cantar cançons. Ens podem imaginar que també entretenien verbalment l'audiència amb anècdotes: potser feien bromes sobre alguna xafarderia de l'indret on actuaven, o imitaven o caricaturitzaven alguna autoritat per provocar les rialles de la gent que anava al mercat. Al costat del joglar, la gent també sentia els crits dels mercaders, pagesos, curanderos i tot tipus de xarlatans que enaltien els seus productes amb discursos encativadors. Segurament no era un ambient propici per a històries que requerissin silenci i que es poguessin explicar, per exemple, en una habitació tranquil·la a la llum d'una espelma a una petita audiència d'àmbit familiar. El gest histriònic i la bufonada podien ser la base per a seduir i captivar la gent perquè creés un cercle al voltant d'aquests artistes polifacètics entre tot el bullici i la cridòria d'un mercat.

S'ha de tenir en compte que, en aquella època, el comportament correcte d'un bon cristià havia d'expressar una postura devota i una gestualitat molt mesurada, de cap manera histriònica. Aquest tipus de gesticulació grandiloqüent i bufonesca estava reservada a la faràndula, o si de cas a les festivitats carnavalesques. Un testimoni d'aquest comportament ens el pot donar un decret del papa Innocenci IV (1243-1254) que permetia, per exemple, als clergues gesticular com els histrions, sempre que d'aquesta manera es pogués ajudar un malalt. Potser els Pallapupas no són un invent dels nostres temps i la risoteràpia ja es practicava des de fa segles. Sigui com sigui, aquest tipus de gestualitat era pròpia dels joglars, i com a professionals de les bufonades, també cultivaven i desenvolupaven aquest gest extravertit i explícit per tal de convertir-lo en una habilitat digna de ser admirada pel públic. Imitacions mímiques d'animals, els seus salts i altres destreses d'agilitat corporal podrien

formar part d'aquestes habilitats; però també altres tipus de caricatures gestuals serien un gran camp en què un comediant amb talent podia explorar la seva comicitat.

Amb el pas del temps van sorgir versions més refinades de joglars que explicaven novel·les. Se suposa que una de les més antigues col·leccions de novel·les de l'edat mitjana van ser els apunts d'un joglar per a desenvolupar-los oralment, però en forma escrita només ocupaven unes quantes línies. A la Itàlia del segle XIV, a part dels saltimbanquis, van aparèixer joglars que cantaven les seves històries o epopeies, escollint melodies dramàtiques, tristes, divertides o alegres en funció dels esdeveniments que relatessin les seves històries. Aquests artistes eren anomenats *cantastorie* o *cantabanco*.³

Quan Dario Fo parla dels textos dels joglars durant les seves explicacions del *Mistero buffo*, també es refereix a un gènere anomenat *contrasti* en italià. Aquests contrastos eren una mena d'històries que aquí també coneixem com a *disputes*, en què dos elements, objectes o persones diferents o contrastats conversen o disputen sobre alguna temàtica. Un dels exemples més coneguts podria ser la disputa entre l'aigua i el vi. També hi trobem textos clarament pornogràfics, com, per exemple, el *Débat du Cul et du Con* ('Debat del Cul i del Cony').⁴

Cal tenir present que no només una narració sinó qualsevol contrast per si mateix pot deixar pas a la comicitat: per exemple, en les parelles còmiques com ara el Gras i el Prim, i Don Quixot i Sancho

3. DSHWELEGOW, A. K. *Commedia dell'arte*. Berlín: Henschel, 1958, p. 43.

4. SIMÓ, Lourdes (ed.). *Juglars y espectáculo: Poesía medieval de debate*. Traduccions de Lourdes Simó, Eduardo Moga i Sergio Gaspar. Barcelona: DVD, 1999, p. 41-51.

Panza. Una persona prima amb roba molt ampla o, a l'inrevés, una persona grossa amb roba molt cenyida ens poden resultar còmiques o ridícules pel seu aspecte. Quan l'actitud no es correspon o contrasta amb el físic, també es dona un contrast còmic. Per exemple, una persona esquifida però amb una actitud desafiadora, o un home forçut però molt tímid. De la mateixa manera, podem suposar que els joglars podien reforçar la comicitat d'aquests textos dialogats representant dues personalitats amb veus i gestualitats ben contrastades durant la seva interpretació. Quan vaig experimentar amb aquests contrastos a l'assignatura de Joglaria, vaig poder comprovar com aquests canvis entre personatges ben diferenciats i sovint oposats funcionaven molt bé escènica­ment, i han esdevingut un dels fonaments més importants de la meua proposta didàctica.

A part d'aquests contrastos, els joglars també narraven històries bíbliques, com les que Dario Fo recull a la seva obra *Mistero buffo*. Per a Fo, aquestes històries són obres del poble, amb unes característiques ben definides que reflecteixen la visió de l'oprimit i no pas l'oficial del poder eclesiàstic (vegeu p. 11-12).

De totes maneres, no comencem el treball individual directament amb aquesta tècnica, en què l'estudiant ha d'interpretar dos personatges amb canvis ràpids i àgils, sinó amb les tècniques dels xarlatans, en què s'estudien l'agilitat verbal i la connexió amb l'audiència.

No sabem amb certesa com actuaven realment els joglars, però tenim pistes molt valuoses que ens són útils per a poder recrear un gènere teatral en què una sola persona pot representar obres de teatre d'una gran complexitat servint-se de la veu, del gest, del cos expressiu, del cos còmic, de l'habilitat mímica que tenen els éssers humans per a esbossar i mimetitzar qualsevol cosa, i si dic qualsevol cosa s'ha d'entendre literalment. Tot és apte per a ser traduït a

imatges i ser representat. Aquí evidentment ajuda la capacitat del cervell humà per a crear imatges reals i vives a la seva imaginació a partir d'aquests esbossos mímicis fets per l'actor. També disposem d'un instrument vocal d'una gran riquesa sonora, que té la capacitat de crear unitats fonètiques, o sigui paraules, que en una estructura gramatical componen el llenguatge. Així, podem anomenar accions, coses, emocions, desitjos, o donar ordres, però també podem formular pensaments abstractes. I a part d'això, podem crear música, expressar emocions sense paraules i, d'una manera gens menyspreable, imitar sorolls de la natura o de màquines construïdes per l'ésser humà. Amb tot això, no només es pot representar la realitat, sinó també crear realitats fictícies i jugar amb la fantasia pròpia i la de l'espectador.

Tècniques de xarlatans i venedors

Per a començar a treballar amb la paraula i adreçar-se verbalment a una audiència sense disposar d'un text escrit i après de memòria, a parer meu és fonamental que els estudiants s'entrenin jugant amb les emocions del públic. Això es practica a partir d'improvisacions en què han de saber seduir l'audiència. Les dinàmiques, la prosòdia, el subtext i el gest emocional hi són d'una gran importància.

Exercici: Una frase canviant les emocions i el sentit

Cada alumne escull o s'inventa una frase que no sigui gaire llarga i que tingui alguna repercussió per a qui la interpreta.
Per exemple:

—M'he comprat un cotxe!

o

—Demà me'n vaig de vacances!

Els estudiants repeteixen aquesta frase una vegada i una altra, pronunciant-la amb el màxim d'emocions o dinàmiques possibles. Com que no hi ha cap context, cada vegada la frase adquireix un altre sentit i suggereix una altra possible petita «història» al darrere.

Si es diu la frase «M'he comprat un cotxe!» amb ràbia, podem intuir la història d'una persona que s'ha equivocat amb la decisió de comprar aquest vehicle; o si es diu la frase «Demà me'n vaig de vacances!» amb un to trist i una postura resignada, hi veiem algú a qui li acaba de sorgir una oportunitat de trobada a la qual no podrà anar perquè marxa de vacances. Tots els estudiants juguen a la vegada individualment. No han d'entrar en converses o diàlegs.

En una valoració posterior de l'exercici, és important que els estudiants prenguin consciència de la corporalització de les emocions i de l'efecte que crea en relació amb el sentit que pren la seva frase.

Exercici: En parelles, conversa interpretant verbs d'acció

Es demana als alumnes de posar-se en parelles i establir una conversa banal, una conversa que es podria tenir en una perruqueria (en anglès en diríem *small talk*). Durant aquest exercici, el pedagog indica diferents verbs d'acció que els

estudiants han d'executar durant la seva conversa amb gestos quasi pantomímics. És a dir, si el pedagog crida «apartat!», l'estudiant ha de fer el gest d'apartat coses mentre explica, per exemple, «m'he menjat un tortell boníssim». El gest d'apartat coses pot donar la imatge de desobstruir el camí i desembarcar en una metàfora en què se li hagin aclarit les idees. Si el verb és «caure», el gest podria ser que l'actor fa constantment el gest de deixar caure alguna cosa, o deixa caure els braços mentre també deixa «caure» les paraules. O si agafem el verb «tocar», fa el gest mímic de tocar coses i es deixa portar per aquesta sensació a l'hora d'interpretar les paraules o frases que pronuncia. En aquest exercici, s'ha de prendre consciència que les paraules es poden tractar com a cossos, i que una conversa no només es un simple intercanvi d'informació, sinó una acció o interacció amb la qual s'estimula el nostre *partenaire*.

Aquí hi afegixo una possible llista de verbs d'acció: *tocar, llançar, caure, sostenir, aixecar, retenir, mantenir, matar, esclatar, trencar, extreure, apartar, saltar, disparar, menjar, empassar*, etc.

Exercici: Interpretant només amb els ulls

Una variació interessant és fer el mateix exercici amb els mateixos verbs, però, en lloc d'interpretar els verbs d'acció amb gest, fer-ho només amb els ulls, és a dir, mitjançant la mirada. El cos no ha de quedar-se mort, sinó que s'adapta subtilment a l'acció dels ulls. Aquí veiem la importància i la força que té la mirada. Això té una gran rellevància, ja que no tots els fets que tenen lloc en una narració s'han d'acompanyar amb

gestos. Alguns moments necessiten una certa calma en el cos de l'actor, tot i que la intensitat no ha de baixar. Saber gestionar la mirada amb verbs d'acció pot ser de gran ajuda i resulta una eina expressiva molt potent.

Exercici: Els gestos d'indicació i els gestos codificats

Es reparteix la següent llista de gestos codificats o d'indicació que s'han anat establint popularment amb uns sentits concrets. Aquests gestos varien d'una cultura a l'altra i componen un petit llenguatge amb els seus vocables, i també formen alhora famílies d'idiomes. Per exemple, a quasi tot Europa, inclinar el cap endavant significa 'sí'. A Turquia, per al gest del 'sí', ja s'ha d'inclinar el cap una mica cap al costat, i a l'Índia, el gest és una mena de trontoll lateral amb el cap. Aquesta llista no vol ser completa, sinó un estímul perquè els estudiants la complementin amb propostes de la seva experiència. Després d'haver-se entrenat i haver repassat la llista, els estudiants es posen en parelles i emprenen converses en què han d'utilitzar el màxim d'aquests gestos indicatius o codificats. La pauta ha de ser que, abans d'utilitzar la paraula, s'han d'expressar amb el gest per donar més èmfasi.

Significat verbal	Forma gestual	A quina altura del cos es fa el gest
Atenció!	Una mà, puny amb el dit índex estirat cap amunt	Cap, o per sobre del cap
Sí!	Inclinar el cap endavant	Cap
No!	Agitar el cap girant lateralment a esquerra i dreta	Cap
No ho sé!	Aixecar les espatlles	Espatlles
Em rendeixo	Alçar les dues mans Palmells cap endavant	Cap o per sobre del cap
Ja està? En tens prou?	Dues mans Palmells cap avall Des d'una posició de les mans creuades que es mouen cap enfora	Ventre o pit
Stop! Para!	Una mà Palmell cap enfora i els dits cap amunt La mà es mou lleugerament cap endavant	Pit
Prou! No hi ha res a fer!	Dues mans Palmells cap endavant i dits cap amunt Les mans creuades es mouen cap enfora	Pit

Prou! No puc més!	Dues mans Palmells cap endavant i dits cap amunt Les mans creuades es mouen cap enfora	Cap o per sobre del cap
T'has quedat bé o satisfet? M'he quedat satisfet!	Dues mans Davant del pit, els palmells cap al cos Moviment d'ambdues mans baixant i, a l'altura del ventre, fan un moviment cap endavant, com un aterratge	Del pit cap al ventre
Ai, quin mal! Que fort!	Una o dues mans Relaxades, se sacsegen	Normalment el pit, però pot variar segons la situació
Vigila! Et pegaré!	Una mà Cap inclinat Palmell cap a la galta Moviment des del canell cap endavant i enrere	Cap
Tinc gana	Mà al ventre fregant-lo	Ventre
Em fa mal la panxa Estic tip	Una o dues mans tocant el ventre	Ventre
Jo Jo?	Una mà Toca el centre del pit	Pit

Mare meva! Quina distracció! Què he fet? Quin mal de cap!	Una mà Toca el cap	Cap
Quin error! Quina cagada!	Una mà Cops al front amb la part del polze	Cap
Que tossut!	Una mà Cops al front amb la part dels artells	Cap
Ei! Tranquil, un moment!	Una mà Mà cap endavant Palmell cap endavant o cap avall	Pit
Ves amb compte! No et passis!	Una mà Cap endavant assenyalant amb el dit índex la persona indicada	Pit
Quin desastre!	Dues mans Sobre el cap	Cap
Déu meu!	Dues mans Cap amunt Polzes cap enrere	Cap o per sobre del cap
Que gran que soc!	Dues mans Alçades cap amunt Els palmells cap enrere	Cap o per sobre del cap

És clar que sí!
És evident!
(el subtext d'aquest
gest és que no tinc
res per amagar)

Dues mans
Obertes cap al costat
Palmells cap endavant
o cap amunt

Pit

Que bé!

Dues mans que
es freguen

Pit o cap

Exercici: Una petita història amb gestos d'indicació

Cada alumne ha d'explicar una petita història sense paraules concretes, és a dir, amb un llenguatge inventat. Hi introdueix una successió de gestos d'indicació i alguna seqüència mímica. Després ho mostra davant dels companys.

Exercici: Un petit discurs amb gestos d'indicació

L'estudiant ha de començar amb un gest d'indicació de la llista o dels que s'hagin treballat abans. A partir del sentit d'aquest gest, l'estudiant desenvolupa un petit discurs. Durant aquest parlament repeteix el gest per donar més èmfasi a les seves paraules. Aquest gest ha de ser el *leitmotiv* del discurs.

Exercici: Crear metàfores 1

En parelles, un ensenya coses que hi ha a l'aula i les diu; l'altre fa una comparació metafòrica. Per exemple:

—Mira la cortina!

—Sí, com unes onades suaus del mar.

o

—Mira la paret!

—Sí, blanca com els núvols del cel.

Es tracta de trobar comparacions que enriqueixin el llenguatge parlat i, d'aquesta manera, l'imaginari de l'espectador.

Exercici: Crear metàfores 2

Es donen als estudiants objectes amb diferents qualitats, com ara sponges, gots de vidre, peces de roba, paper de vidre, raspalls, plomes, etc.

Primer, els estudiants han de trobar metàfores per a les qualitats dels objectes. Aquí ja veiem que alguns objectes (per exemple, les plomes) s'utilitzen moltes vegades com a metàfora d'objectes lleugers; així, si dic que aquesta ploma té el pes d'una mosca, a la ment de l'espectador de cop i volta xoquen dues imatges de dues coses lleugeres però de volums ben diferents. Ens pot il·lustrar la sensació que, malgrat la seva mida, comparada amb aquest minúscul insecte, una ploma té un element extraordinari en la seva qualitat.

Ara intentem de reforçar aquestes metàfores amb actituds corporals que vagin d'acord amb la qualitat que expressa la metàfora o comparació. Si tinc, per exemple, una caixeta de fusta envernissada i ben llisa i dic «Més fina que la seda», he d'expressar aquesta qualitat amb gest, potser de la mà, i també amb una actitud del meu cos.

Després es prova què passa si canviem el gest i/o l'actitud corporal i expressem el contrari. A l'exemple de la seda, no expresso aquesta finor amb el cos, sinó que deixo que el meu cos s'arrugui i que el gest de la mà expressi una reacció com si m'hagués passat paper de vidre per sobre. Aquí, juntament amb el text, es crea un nou subtext que podria ser: «Mireu, aquest objecte em provoca tant de plaer que al meu cos li agafen tremolors i s'arruga».

Si s'expressa corporalment el contrari, curiosament moltes vegades la metàfora serà molt més potent. Aquest últim fenomen també vam poder experimentar-lo en un curs impartit per Frank Totino, col·laborador de Keith Johnstone en el treball amb mantres. Si, per exemple, dius la frase «T'estimo!» i desenvolupes una declaració d'amor mentre interiorment repeteixes el mantra «T'odio!», aquesta declaració no serà més distanciada sinó que tendirà a resultar molt més passional i fogosa.

Vendre un objecte

Després d'aquests exercicis que els estudiants han fet de manera individual o en parelles, però sempre tots a la vegada, mirarem de jugar amb aquestes habilitats davant d'un públic. Es demana a cada estudiant que porti un objecte que haurà de vendre, anunciant el producte i explicant-ne totes les virtuts. Per a evitar que l'estudiant comenci el seu discurs d'una manera quotidiana, es demana als seus companys, que faran d'audiència, que d'entrada no prestin atenció i xerrin entre ells. L'estudiant que vol vendre el seu objecte ha de buscar alguna tàctica que li permeti obtenir l'atenció de l'audiència. Pot començar a cantar i ballar, cridar alguna frase eufòrica, fer una roda, saltar, etc. No ha de començar des d'un punt on ja tingui l'atenció regalada. Una vegada guanyada l'atenció dels espectadors, pot començar a oferir el seu producte.

Al principi, el perill és que els estudiants es quedin massa en la descripció de l'objecte que volen vendre i que, encara que expliquin coses interessants, no aconseguixin despertar el desig de comprar o posseir aquesta cosa tan meravellosa. Els demano que es relacionin de manera emocional amb l'objecte. Per exemple, que, quan el toquin, notin i expressin plaer o mostrin que els fa sentir alegres; també els pot fer sentir relaxats o molt actius. En les valoracions, generalment els estudiants confirmen que es produeix un canvi en la seva percepció. Amb aquesta tàctica, els espectadors perceben el desig d'experimentar la mateixa emoció o sensació que veuen en el xarlatà que els ofereix el producte. Els demano que també es relacionin individualment amb altres espectadors. Per exemple:

—Veig amb la seva mirada que vostè no em creu. Sí, l'entenc! Em recorda la meva mare quan em deia...

Aquí pot explicar alguna anècdota. Pot individualitzar i, d'aquesta manera, relacionar-se més personalment amb l'audiència, cosa que ajuda a crear confiança i un ambient distingit. Totes aquestes tàctiques dels xarlatans que els estudiants practiquen en aquestes improvisacions els ajudaran més endavant, quan presentem les nostres narracions davant d'un públic. Ajuden a seduir i, tal com he dit al principi, a crear un sentit de comunitat entre l'espectador i l'audiència.

També hem de ser conscients que a l'aula, amb els altres estudiants fent d'espectadors, no estem davant d'una audiència real. Un dels perills amb què m'he trobat és que hi ha un excés de confiança, i, a més a més, el que fa de venedor no té una necessitat real de vendre. Alguns es deixen temptar i expliquen coses poc creïbles sobre l'objecte, per la falsa creença que, d'aquesta manera, sorprenen o diverteixen més i el seu objecte esdevé més interessant. Ben al contrari. Si el que busquen és la màxima credibilitat, els comentaris dels seus companys els confirmen que és més interessant sentir coses sobre l'objecte que no són inventades. Segurament està relacionat amb la confiança que ha de tenir el públic envers el venedor. Saber generar confiança representa un valor molt important en la interacció entre narrador i públic. Segurament més que la pura gràcia momentània, o que un acudit que no deixa de ser un fet anecdòtic. Amb aquesta confiança, s'estableix el vincle entre el comunicador i la seva audiència i, a partir d'aquest nexa guanyat, l'actor pot entrar en la fabulació i el joc narratiu.

Exercici: Elevar un objecte a la categoria de déu

Es demana als estudiants que portin un objecte d'ús quotidià i pràcticament universal, com pot ser un llapis, un llibre, un full de paper, una agulla, una camisa o també un *smartphone* (ara que n'hi ha quasi fins als últims racons del planeta, aquest tipus de mòbils s'han fet comuns i potser el seu ús encara està més estès que el d'un llapis). Els estudiants han de preparar un discurs amb una progressió molt clara. Comencen a explicar l'ús normal d'aquest objecte i cada vegada n'elevem la utilitat a un nivell més universal, fins a arribar a la conclusió que la humanitat no existiria sense aquest objecte. A mesura que s'engrandeix la importància de l'objecte, l'actitud de l'orador ha de canviar: cada vegada ha de ser més devot envers l'objecte, fins que el comença a venerar com una deïtat. Al final pronuncia una oració per a agrair totes les bondats que presta l'objecte-déu a la humanitat.

Aquest exercici també és molt útil per a recordar la transcendència del punt fix en l'actuació amb un objecte. Si l'orador es queda amb el seu centre en un punt fix i mou l'objecte, la importància està en l'orador. Si al contrari, manté aquest objecte en un punt fix i ell es mou al voltant seu, el pes de l'atenció o el focus se centren en l'objecte. Durant l'últim exercici, el narrador ha de traslladar el punt fix des del seu centre cap a l'objecte. És a dir, pot moure l'objecte, jugar-hi i passar-lo d'una mà a l'altra, i d'aquesta manera transmet la sensació que té poc valor. De mica en mica, l'objecte s'ha de quedar quiet per tal de pujar de valor. Tenir consciència d'aquest fet és summament rellevant per a la narració. És una ma-

nera de posar els accents on han de ser. El punt fix és un subtext molt poderós, i equivocar-s'hi o no ser-ne conscient pot desdibuixar totalment les intencions d'una oració. També es pot dir que el punt fix és un punt de calma que atreu l'atenció, o un centre de gravetat que marca la seva importància amb els moviments al voltant seu, com una estrella amb els seus planetes o com els satèl·lits que els giravolten.

Quart treball autònom: El discurs històric

Per a aquest treball, s'encomana als estudiants que busquin algun discurs històric a Internet; ha de ser d'una persona que hagi estat capaç de moure les consciències de la gent, com ara el famós discurs de Martin Luther King *I have a dream*, o d'Allende quan parlava de les desigualtats a l'Amèrica Llatina o d'Ocasio-Cortez contra els insults sexistes d'un congressista republicà; però també pot ser de feixistes, com Mussolini o Hitler; també valdria la versió que va crear Chaplin a la seva pel·lícula *El gran dictador*. Els estudiants primer han de fer una anàlisi formal del discurs que hagin triat. Quins recursos emprava l'orador? Com està estructurat? A quines emocions apel·la? Com modula la veu per transmetre emoció? I com utilitza el gest? Pel que fa a aquesta última pregunta, seria important que l'estudiant fos capaç de clarificar, mitjançant verbs d'acció, quines podrien ser aquestes emocions; també, com l'orador gestiona la gestualitat, si és desbordant o continguda, fluida, o agitada i abrupta. Un cop feta aquesta anàlisi, s'ha de reproduir el discurs escollit.

L'alumne presentarà el discurs dues vegades. Primer explicarà de quin discurs es tracta i l'anàlisi que n'ha fet. Després el desenvoluparà

tal com l'hagi preparat. En els comentaris i observacions que han de fer els altres alumnes, s'han d'avaluar, sobretot, els aspectes següents: el discurs ens ha arribat de la manera que volia l'actor? Quines emocions m'ha despertat? Els recursos estaven utilitzats d'una manera efectiva?

A la segona presentació del mateix discurs, s'ajuda a corregir aspectes que no han resultat de la manera que es volia o, en el cas que tot hagi sortit bé, es proporciona un suport extern per a poder donar-li més força.

Es pot oferir aquest suport al discurs si la resta d'estudiants participen activament en aquest esdeveniment com a audiència, aplaudint i animant l'orador a crits; és a dir, si es crea un ambient emocional que estimuli l'estudiant que interpreta el discurs. Ara, la seva tasca no és només provocar emocions i commoure l'audiència, sinó que, a més a més, ha de rebre activament aquests estímuls i deixar-se portar per l'energia que prové del públic. També ha de jugar amb aquestes respostes de l'audiència i provocar-les en els punts culminants del discurs, quasi com un director d'orquestra que dona entrada als músics en el moment precís. Orador i públic han d'estimular-se mútuament. És com fer surf sobre la cresta de l'onada que t'empeny cap endavant. També implica que l'orador porti els mitjans gestuals i de veu més al límit. A més a més, es pot suggerir a l'estudiant, si es tracta d'un discurs expansiu, que obri el joc de l'espai, que es mogui per tota l'aula i que animi l'audiència a seguir-lo. Fins i tot pot engrescar el públic a cantar una cançó.

Hem de tenir en compte, però, que els discursos no són sempre expansius. En aquests casos, aquests tipus d'estímuls no hi tenen cabuda. Mirem-ne alguns exemples.

Una alumna va proposar el discurs d'Eva Perón, que es basava sobretot en una pronunciació lenta i separada de les paraules,

accentuant totes les síl·labes amb molt pocs gestos. La vam ajudar amb dues persones al seu costat, que li van fixar els braços perquè no pogués fer gestos. La seva tasca consistia a mirar de fer-ne i lluitar contra aquesta immobilitat, amb la intenció d'alliberar-se'n. Les paraules van adquirir més intensitat. Després va repetir el discurs sense l'ajuda dels seus companys. Ara era ella qui havia de fer aquesta lluita interior que impedís els gestos i només en alguns moments de clímax alliberés algun gest amb la mà o el braç. El gest va esdevenir molt concret i va guanyar molta força.

Una altra alumna va agafar el discurs d'un pontífex d'una pel·lícula. En aquest cas, ella estava asseguda mentre interpretava el discurs amb una gran calma i pocs gestos. Tot i així, vèiem que se li escapaven petits gestos inconscients o «parasitaris» que li restaven l'autoritat desitjada. La vam ajudar amb dues persones que es van posar al seu costat i al darrere, l'una fent-li la manicura i l'altra la perruqueria. Aleshores va relaxar la mà i va deixar anar el cap. Se li va indicar que el podia moure, però molt lentament per a no molestar el perruquer. Després va haver de fer el mateix però ella sola, sense l'ajuda dels companys. Encara que li va costar, va notar que aquesta calma donava molta més força al discurs. Aquí el que havia passat és que se l'havia ajudada a pujar d'estatus. Keith Johnstone, en les seves investigacions teatrals, dona molta importància al joc d'estatus d'una persona que es reflecteix en el seu comportament, gest i postura. Una persona d'estatus alt, per exemple, manté el seu cap quiet i en calma sense moviments bruscos, i sovint fixa la seva mirada sense canviar-la de lloc.

Aquí probablement influeix un fet que prové de l'evolució del comportament animal. Els animals que solen estar en perill de ser caçats pels depredadors sempre miren a tots els costats; també quan mengen, ja que aixequen constantment la mirada per llançar

ullades petites i ràpides al seu voltant. Aquest comportament l'interpretem com a por. Els depredadors fixen la mirada en la presa per trobar el millor moment per a atacar; la seva mirada és intensa, sense moviments bruscos del cap. Aquest comportament l'interpretem com un senyal de perill o poder sobre la seva presa.

Veiem que les ajudes per a donar més intensitat al discurs s'han de desenvolupar segons la manera d'interpretar de l'orador. Aquí es depèn de la inventiva del pedagog a l'hora de proporcionar eines a l'estudiant, que han de basar-se en l'observació: en quines situacions i per què l'estudiant no compleix les pautes que ell mateix s'havia proposat de seguir per interpretar el seu discurs històric.

La paraula com a cos sonor

Abans de començar amb relats o històries mitjançant la paraula i el gest, proposo de mirar la paraula no tant com a contenidor d'un significat, sinó com a cos sonor que evoca imatges i emocions al seu perceptor. En estudis fonètics, s'ha comprovat que la sonoritat d'una paraula ja té una correlació amb el seu significat per si mateixa. Per exemple, quan a un grup de gent se'ls fa escoltar noms de peixos o d'ocells en idiomes estrangers que no entenen i se'ls demana d'endevinar si és un peix o un ocell, se suposaria que el percentatge d'encerts i d'errors hauria de ser d'un 50 % cadascun. Aquests estudis mostren que el percentatge d'encerts és bastant més alt. És la mateixa sonoritat de les paraules la que ens fa relacionar els noms amb l'animal, és a dir, peix o ocell.

També el gran pedagog teatral Jacques Lecoq dona l'exemple de com pot variar la imatge d'un mateix objecte segons l'idioma en què es digui. La paraula *mantega* en francès és *beurre*, i en anglès

butter:⁵ dues sonoritats molt diferents. La primera, molt més suau i melosa, la veiem en el moment en què ja està untada sobre el pa; quan la pronunciem en anglès, però, la sonoritat és més dura i la podem imaginar encara empaquetada a la nevera. Cada paraula és una composició fonètica i val la pena treballar amb aquest cos sonor. Amb idiomes inventats, resulta més fàcil treure la part de contenidor de significat d'aquest cos sonor anomenat *paraula* i prendre consciència de la part sensitiva i emocional del llenguatge.

Proposo una sèrie d'exercicis en què juguem primer amb vocals i consonants per separat per tal de crear unitats sonores que puguin formar paraules inventades. L'expressió sonora i la del cos s'han d'alimentar i reforçar d'una manera recíproca.

Exercici: Les vocals 1

Els estudiants juguen individualment amb les cinc vocals bàsiques en castellà: A E I O U. Exploren cada vocal, començant amb la A i pronunciant-la de mil maneres diferents per donar diverses emocions, passions i dinàmiques. La implicació del cos és imprescindible i s'han de trobar correspondències entre el gest i el so.

Una variant interessant consisteix a posar consonants entre les vocals i pronunciar aquestes unitats sonores com si fossin fórmules màgiques, acompanyades amb gests de conjur.

5. LECOQ, Jacques. *Le Corps poétique: Un enseignement de la création théâtral*. Amb la col·laboració d Jean-gabriel Carasso i Jean-Claude Lallias. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997, p. 60.

Exercici: Les vocals 2

Aquí s'han de combinar dues, tres o quatre vocals, de manera que formin unitats sonores o «protoparaules». Per exemple, AO, AOE o IEU. Amb aquestes paraules o cossos sonors inventats, s'han de buscar sentits emocionals i també una postura corporal. Abans de buscar les postures corporals expressives, és recomanable que primer només es canviï la postura del cap, estirant-lo cap endavant, cap enrere o inclinant-lo, per poder expressar així dubte, curiositat, reflexions, rebuig, plaer, etc. Això requereix una gran mobilitat del coll. A partir d'aquí, s'estén l'expressió de mica en mica a tot el cos, implicant-hi totes les articulacions. Com que es comença l'expressió només mitjançant la postura del cap a partir de la mobilitat del coll, l'alumne la farà de manera més conscient que si la fa directament amb tot el cos.

Exercici: Vocals i consonants

Ara la idea és formar paraules amb les vocals A, O i U per a combinar-les amb consonants sonores. Amb aquestes paraules inventades, s'han de crear laments. Aquest exercici ha de servir per explorar els extrems de la parla fins a arribar al cant. Així, s'exploren totes les gammes: des dels aguts més alts, com si fossin fils de seda, fins als greus vellosos o raspats; de l'aflicció a la ràbia desconsolada. Tot plegat combinat amb la gamma completa de gestos i actituds corporals.

Exercici: Les consonants

Aquí només combinem consonants. Com en tots aquests exercicis, els estudiants el practiquen tots alhora. Té una gran dificultat, ja que estem acostumats a un idioma amb molta presència de vocals. Els alumnes tendeixen a posar algunes vocals entre les consonants, i això s'ha d'evitar. Un altre problema és que, moltes vegades, el nivell de soroll puja molt i els alumnes no hi poden sentir bé. S'ha d'avisar que han de matisar i també buscar en els tons de volum baix. Una acció concreta pot ser formular una queixa sobre algun problema inventat. La sonoritat és molt dura i els gestos han ser bruscos i amb ritme de *staccato*.

Després d'aquest exercici grupal, es demana a cadascun dels estudiants de fer un petit discurs d'un militar que presenta un nou arsenal d'armes. Han de fer les presentacions mímiques de metralladores, bombes o coets i visualitzar-ne el funcionament; per exemple: com es carrega una metralladora, com es dispara, quines postures s'han de agafar, o com és la forma del nou míssil, com es desplega, com impacta, com explota i com se n'estén la metralla. Evidentment, aquest llenguatge mancat de vocals ens porta a la paròdia d'un somni megalòman d'un militar, i com més realista sigui l'actuació, més força adquirirà la paròdia. No cal buscar la paròdia en el gest o l'expressió: la distorsió del llenguatge ja se n'en-carrega.

Exercici: Combinant vocals i consonants

Els estudiants es posen en parelles. Un dels dos explica un gran drama que li acaba de passar i com de desesperat està ara. Aquí es combinen consonants i vocals per crear paraules inventades. El que escolta, fa preguntes, el consola, l'aconsella sobre el que ha de fer, etc.

En aquest últim exercici s'entrena la sensibilitat envers el subtext i la història que narra el subtext. Segons la pedagogia de l'escola Ernst Busch de Berlín, hi ha diferents graus a l'hora de transmetre un subtext a un text i només el conjunt de subtext i text compon la història. Ells ho expressen en una escala numèrica des de «l'u a l'u» fins a «l'u al cinc». El cinc correspon a un subtext que s'allunya al màxim del text. Posem per cas un text que parla de la tristor que ha provocat a algú la separació de la seva parella. Si s'interpreta aquest text amb una actitud de tristor i veu afligida, el text i el subtext expliquen el mateix. Seria una interpretació de «l'u a l'u». Si s'interpreta d'una manera diferent (per exemple, mentre l'actor que explica la història beu i s'emborratxa i en algun moment fins i tot es riu de la seva desgràcia, o si està davant d'un mirall, pentinant-se i maquillant-se per posar-se guapo), aleshores el text s'interpreta de «l'u al dos» o tres, fins al cinc. La història en aquests casos seria una altra. D'aquesta manera, la història que transmet l'escena pot allunyar-se totalment del que és el text. En estudis recents de neurociència de l'Institut Max Planck es treballa amb el model següent per explicar com el cervell gestiona un text oral. Segons aquest model, hi ha dues activitats paral·leles per a fer: d'una banda, el cervell ha de reconèixer tots els fonemes

en unes finestres de temps extremament curtes que duren fraccions de segons i classificar-los; de l'altra, ha d'identificar, en unes altres finestres més llargues, el conjunt de fonemes i prosòdies del text que finalment li donen el sentit. El treball amb els idiomes inventats prescindeix de les primeres finestres, i la història només es crea amb les finestres més llargues, que interpreten la càrrega emocional, prosòdia, actituds, etc., i que, juntes, componen la història.

Aproximació a la imitació d'idiomes: el *grammelot*

En algunes pràctiques actorals que vaig coordinar i dirigir a l'Institut del Teatre, vaig decidir utilitzar la imitació d'una llengua concreta, com ara el rus o l'anglès, en comptes d'un text en català. L'aventura més emocionant d'aquestes experiències va ser la utilització d'un idioma d'una tribu amazònica, la dels kanoê, que imita la sonoritat dels ocells. Aleshores aquest idioma només el parlaven cinc persones, i ara em sembla que només en queden tres. Desgraciadament, aquesta llengua està condemnada a morir. Per sort, un lingüista va dur a terme un estudi sobre aquest idioma tan particular: el va documentar i catalogar i en va elaborar un estudi fonètic amb una transcripció del seu vocabulari en l'alfabet de signes fonètics. Amb la Gemma Sangerman, que en aquesta pràctica era professora de dicció, vam fer un entrenament exhaustiu de la pronunciació d'aquest idioma per tal que els estudiants poguessin adquirir un ventall de fonemes del kanoê. Amb aquest entrenament, van ser capaços de compondre i improvisar mots i oracions inventats amb la sonoritat típica d'aquesta llengua. En altres casos, també vaig comptar amb la col·laboració de la professora Roser

Güell; per exemple, quan vam fer una pràctica basada en una imitació d'alguna llengua eslava com ara el rus o el txec.

No vull descriure exhaustivament la metodologia emprada en aquests casos, només voldria donar unes pautes breus sobre com es pot treballar per tal d'aproximar-se a les imitacions sonores d'algunes llengües.

Imitació *fastfood* de l'anglès

Per fer una aproximació a l'anglès, primer juguem amb els diftongs de dues vocals: els de [ɑɪ], [eɪ], [ɔɪ], [ou] i [ɪu]. Les vocals s'han d'allargar bastant i s'ha de jugar amb l'efecte que es dona a partir d'aquest allargament. Després mirem algunes consonants agrupades, [tʃ] i [dʒ], i les combinem amb els diftongs anteriors, per aconseguir aquests sons: [tʃɑɪ], [tʃeɪ], [tʃɔɪ] i [tʃou], com també [ɑɪdʒ], [eɪdʒ], [oudʒ] i [ɪudʒ]. Si combinem els conjunts de sons anteriors amb altres consonants, com ara la P, la T, la M, la F, la S, etc., començarem a obtenir quelcom que ja sona a l'anglès. Hem d'estudiar algunes especificitats de les consonants de l'anglès, com ara que la S pot ser sonora com en català, o que hi ha un so semblant al de la X de la paraula *caixa*, o sigui una [ʃ]. També hi ha una consonant que correspondria a una Z del castellà, com a *zapato*. Aquesta seria la [θ]. Per fer la R, la llengua ha de col·locar-se cap enrere, cap al paladar tou, i no ha de vibrar com en el cas del català; en general, la tendència a l'hora de fer aquesta imitació ha de ser la de posar la llengua cap enrere, excepte quan s'ha de pronunciar una [θ]. La F, la T i la P han de ser molt més dures del que estem acostumats en català i amb una exhalació al final. Podem practicar això amb combinacions de vocals i aquestes consonants, com, per exemple:

[θeɪpouteɪftəθəntou]

[θouproutaintoftən]

[paɪθətən]

[iutouftənpaɪθ]...

Per entrenar la posició de la llengua cap al paladar tou, utilitzem la R i la L combinant-les amb vocals; de mica en mica hi afegim altres consonants, mantenint aquesta posició retirada de la llengua. Al final, combinem les dues posicions: la de la llengua sobre les dents per pronunciar la [θ], i l'altra tocant el paladar tou.

Ara bé, en el cas de l'anglès, podem provar diferents variants. Podem pronunciar lentament i amb una dicció molt marcada, en què cada síl·laba tingui una gran importància. El gest ha de ser lent, lluitant amb una gran resistència en què el cos entra en unes tensions dramàtiques de màxim nivell. D'aquesta manera, ens podem aproximar a un anglès que soni com el del teatre clàssic shakespearità. Aquí hi pot ajudar el fet de donar preferència a les consonants dures i exhalades: la [θ], la T, la P i la F. Per a la gent que està familiaritzada amb la pedagogia de Jacques Lecoq, això correspondria al setè o màxim nivell de les set tensions, si volem posar com a referència els set nivells de tensions dramàtiques en què l'actor pot entrar en el joc teatral.

Per aproximar-se a l'anglès dels Estats Units *cool* a l'estil de Humphrey Bogart, canviem la tensió del cos al seu mínim, quasi en un estat catatònic; parlem en veu bastant baixa, sense posar cap melodia, i donem preferència a la posició de la llengua cap enrere. El cos, encara que estigui dret, no fa cap esforç; els braços i les espatlles pengen; pot ser que el cos estigui recolzat a la paret; si fa algun moviment (per exemple, per fer una pipada a un cigarret), de seguida el braç torna a caure com mort. Aquí ens podem inspirar

en la tensió més baixa, és a dir, la del catatònic o el sotarellaxat, en referència als nivells de tensió de Lecoq.

Una altra versió seria la d'un americà dels Estats Units molt escandalós i que es creu l'amo del món. Algunes vocals quasi les cridem, mantenint la preferència de la posició de la llengua cap al paladar dur. Hi ha una certa sobreexcitació en el gest i actitud del personatge. Tot li sembla increïble, molt fort i valorat amb una gran passió. Tot és escandalosament bo, lleig, sorprenent, excitant, estimulant, divertit o trist. Aquí ens podem inspirar pel nostre joc teatral en el sisè nivell o el de la *commedia dell'arte*.

Si volem treballar alguna escena amb algun personatge de parla anglesa, evidentment hem de practicar bastant i escoltar gravacions per familiaritzar-nos amb el tipus de melodia, prosòdia, ritme, etc.

Imitació *fastfood* del francès

Per entrenar ràpidament la imitació del francès, ens hem de concentrar en algunes de les diferències més destacades envers el català. A part de tenir una gran varietat de vocals obertes i tancades, com en català, una característica important són les vocals nasals: la A nasal [ã], la O nasal [õ] i la E nasal [ɛ̃]. Les vocals nasals constitueixen un dels pilars més importants a l'hora d'imitar el francès. Si les combinem amb la R gutural típica d'aquest idioma i hi afegim les S sonores i una bona quantitat de J o G com a *jardí* o *gerent*, ja comença a sonar. Altres característiques del francès són les vocals modificades, o metafònies, de la O en les seves dues formes com a [ø] o [œ], i la U com a [y]. Els estudiants que tenen més agilitat a l'hora de pronunciar sons diferents dels de la seva llengua materna poden incloure aquestes dues vocals; si no és així, tampoc no té gaire importància.

Podem provar de comentar-ho tot amb un gran interès, mantenir en certa suspensió algunes paraules per donar-los més pes, estar en un estat d'alerta. El gest queda en suspensió i amb una tendència a posar el gest abans de les paraules. Aquí juguem amb la quarta tensió o la del melodrama.

En les imitacions d'idiomes, posar el cos en un nivell de tensió concret i desenvolupar el joc teatral té una gran importància i és molt revelador per als alumnes. Sense aquest joc, en general es pot observar que els estudiants només juguen amb un nivell que els és còmode. No surten de la seva mentalitat habitual. Han d'entrar en el joc d'actuar un idioma: per exemple, en el cas del catatònic, tot es viu amb una posició vital de ser *cool* sense cap afectació emocional, encara que treguis una pistola per a matar algú. Donar vida, actuar i parlar amb aquesta posició vital dona caràcter i identitat a un idioma. Sempre es pot veure reflectida una manera d'enfocar l'existència o una posició general davant de la vida en un idioma. Això no implica només la sonoritat d'un idioma, sinó també en bona part el cos i la seva expressió i gestualitat.

En el treball amb les imitacions d'idiomes, els estudiants s'entrenen en la connexió de cos i parla, allunyant-se de la seva identitat propera de parla i gest. Aquest entrenament és imprescindible i molt rellevant en el treball de la joglaria.

Imitació *fastfood* del rus

Com a últim exemple, voldria donar una mirada al rus. És un idioma sonorament molt ric, i pronunciar-lo correctament suposa bastants dificultats, ja que té molts fonemes diferents del català. No obstant això, amb alguns trucs ens en podem sortir, i aconseguir

que la imitació soni bastant convincent i vagi més enllà de la típica broma de posar un *tof*, *cof*, *mof*, etc., al final de qualsevol paraula.

Comencem per adjuntar les consonants T, D, N, M, B, P, S, C i L al so ^j (com la *i* de *iogurt*), per formar aquestes parelles de consonants: [t^j], [d^j], [n^j], [m^j], [b^j], [p^j], [s^j],[k^j] i [l^j]; però també la G (com a *metge* o *àngel*).

En alguns idiomes eslaus hi veiem paraules escrites amb molt poques vocals i moltes consonants: per exemple, la ciutat txeca de Brno. Per a poder pronunciar-les, s'ha d'afegir una vocal neutra enmig d'algunes consonants. Així, provem combinacions de les anteriors parelles de consonants amb la neutra [ə]. Per exemple:

[t^jəd^jn^jə], [m^jəb^jəl k^jə]...

[d^jzəm^jzət^jək^jzə], [əl^jzəp^jzəb^jzə]...

[t^jəd^jn^jəm^jzət^jək^jzə], [m^jət^jzəb^jəp^jzək^jə]...

Després d'entrenar-nos amb aquests fonemes gens fàcils, la qual cosa demana una mica de paciència, podem combinar-los amb altres consonants i vocals. Si, a més a més, canviem entre aguts i greus, ja ens pot sortir quelcom que soni a rus o a qualsevol idioma eslau. Per entrar en l'ànima russa, tan donada a declamacions molt emocionals, ens posem en parelles i representem una conversa entre dues persones que no s'han vist des de fa molt de temps: s'elogien entre elles, s'abracen, pregunten per la família, es donen notícies alegres i d'altres de tràgiques, canviant d'una emoció a l'altra. Una altra vegada podem jugar amb la tensió de la *commedia dell'arte*.

Exercici: *Grammelot 1*

L'alumne improvisa un petit monòleg en què es presenta com a cuiner d'algun país exòtic que vol mostrar la preparació d'un plat molt especial. Els ingredients han de ser molt ben escollits i d'alta qualitat. Ens pot mostrar quines fruites, verdures o carns s'han d'utilitzar o no; també pot fer servir ingredients poc usuals, com ara alguns insectes, granotes o serps caçades a l'acte. Pot advertir de les terribles conseqüències d'equivocar-se durant la preparació o de substàncies verinoses que necessiten un tractament especial. Hem de veure els estris, les olles, les paelles, els focs o forns, els vapors que surten de les ebullicions, etc.

Exercici: *Grammelot 2*

Dos estudiants es presenten com a dissenyadors de moda i discuteixen sobre els últims models de vestits que han creat: entren en una viva competició, es critiquen mútuament i recreen els desastres que signifiquen les creacions de l'altre. Si a l'exercici anterior s'ha utilitzat, sobretot, el dibuix a l'espai (mostrant els ingredients i el material de cuina), aquí s'usa predominantment la tècnica del dibuix sobre el cos, en què els estudiants adopten tipologies de personatges que gaudeixen, presumeixen o lluiten amb les vestimentes que s'han dibuixat sobre el cos.

Cinquè treball autònom: El *grammelot*

Dario Fo utilitza aquesta tècnica en alguns dels seus treballs, com ara a les escenes de l'advocat anglès i d'un científic americà dels Estats Units. En aquests treballs revela una gran mestria utilitzant un anglès inventat. Altres treballs de Fo en *grammelot* són uns *lazzi* de la *commedia dell'arte* sobre la figura d'Arlequí. En un hi descriu la gana que té aquest criat, que es converteix en un somni en què cuina una gran polenta; en un altre, hi veiem una escena en què beu una mena de Viagra superpotent comprada pel seu amo Pantalone, que per equivocació ell mateix s'engoleix. Aquesta errada li produeix una erecció descomunal. Espantat per aquest monstre que surt del seu cos, intenta amagar-lo i el disfressa com un gat. Tot seguit ha de lluitar contra uns gossos, que ataquen el suposat gat. Ho intenta d'una altra manera, disfressant-lo com un nen. Ara el veiem assegut com un pare tendre, que gronxa la criatura cantant-li una cançó de bressol. Unes senyores, però, comencen a acariciar aquesta bonica criatura, i això provoca que al final el fal·lus gegantesc exploti. En aquesta escena, ell parla un italià arcaic que es queda a mig camí entre la imitació d'un idioma que no s'entén i un altre que conté moltes paraules reconeixibles. Tot i així, les tècniques utilitzades són les mateixes. Fo demostra una gran mestria utilitzant recursos mímicis i onomatopeics que són difícils d'igualar. La veritat és que en les meves classes a l'Institut del Teatre no he trobat prou espai per a afrontar aquestes escenes tal com Fo les mostra.

He optat, no obstant això, per experimentar altres versions més simplificades en què els estudiants es poden provar amb la tècnica del *grammelot*. En despullar les paraules del seu significat, l'orador ha de donar sentit al discurs o a la història amb tècniques mímiques;

fa servir la pantomima il·lustrativa i altres tècniques, com ara el dibuix a l'espai i sobre el cos, combinant-les amb l'expressió oral, en què el *grammelot* es barreja amb onomatopeies.

Una temàtica per a aquest treball autònom podria ser presentar un científic que explica el seu invent per a crear un regenerador capil·lar com un producte revolucionari. Ens mostra un aparell sofisticat i construït amb tubs i provetes, on unes substàncies polvoritzades i diluïdes en un líquid segueixen un procés turbulent, recurrent tots els tubs, evaporant-se i cristal·litzant-se, tot provocant petites explosions i tots els processos químics que ens puguem imaginar. Al final s'aconsegueixen unes píndoles que segurament no funcionen com ell hauria desitjat.

Igualment poden servir altres aparells: per exemple, elèctrics o electromagnètics (amb botons, llumetes, sorolloses o vibrants), per a tractaments mèdics amb ones o elèctrodes, evaporacions de líquids, etc. També pot entrar-hi l'experimentació de manipulació genètica o qualsevol pràctica científica que requereixi l'ús d'alta tecnologia.

Com a alternativa a aquestes temàtiques tan cenyides al món de la tecnologia i de les ciències, també es podria donar com a tema un artista que ens expliqui la seva obra pictòrica o plàstica. Pot explicar els efectes visuals, les emocions que vol evocar o qualsevol altre aspecte que li permeti entrar en mons místics o vivències sublimes.

Les possibilitats temàtiques són in comptables i les que he mencionat aquí només són a tall d'exemple.

Els contrastos al *Mistero buffo*, de Dario Fo

Com ja s'ha explicat abans, les disputes o contrastos eren un gènere molt important de la joplaria a l'edat mitjana. La dificultat d'interpretar un contrast consisteix a mostrar habilitat a l'hora de fer canvis molt ràpids, alternant entre dos personatges ben diferenciats en el ritme interior i la qualitat de moviment, de veu i de gest. El perill, tal com he pogut experimentar a les meves classes, rau en el fet que, d'entrada, els estudiants tendeixen a evitar aquesta dificultat interpretant dos personatges poc diferenciats; d'aquesta manera, un personatge contamina en veu i actitud l'altre. En aquests canvis no hi ha temps per a preparar-se psicològicament per adoptar l'altre personatge; al contrari, com més ràpid s'efectua, més real serà la disputa. I si els dos personatges estan ben diferenciats, resulta més fàcil. Un realisme mal entès seria del tot contraproductiu, perquè resta dinàmica i interès a la història. Per entrar en la temàtica dels contrastos, recomano fer una lectura d'un dels textos de Dario Fo: «Moralitat del Cec i del Tòlit».⁶

Dario Fo fa la seva interpretació d'aquest motiu ben conegut i del qual hi ha moltes versions documentades. Totes tenen en

6. Fo, Dario. *Misteri buffo*. Traducció, introducció i propostes de Josep Ballester. Alzira: Bromera, 1999, p. 60-70.

comú la trobada dels dos personatges, que decideixen ajuntar-se: el tolit es posa sobre les espatlles del cec i, d'aquesta manera, tots dos es poden moure, guiats pels ulls del tolit i desplaçant-se amb les cames del cec. Algunes versions, com la de Dario Fo, acaben amb una trobada d'aquesta parella simbiòtica amb Jesucrist, que mitjançant un miracle els cura a tots dos. A la versió de Fo, el cec celebra aquest miracle perquè pot contemplar el món amb tots els seus colors i la seva bellesa; en canvi, el tolit es lamenta perquè ha de tornar a un món cruel i treballar per a un amo com a esclau, i perd així tots els seus drets i la dignitat d'un ésser humà. En aquest sentit, Fo ens dona una interpretació en què parla de la dignitat humana i de les lamentables condicions que havia de suportar una persona esclavitzada que treballava per al seu amo.

Com a introducció al món de Fo i als contrastos, fem una primera lectura en veu alta però neutra, sense buscar una interpretació diferenciada dels dos personatges.

Parlem del contingut i d'alguns aspectes formals del text. D'entrada, es pot pensar que el contrast ja està donat per les diferents dificultats o desgràcies corporals que tenen cadascun dels personatges. Tots dos són desgraciats i condemnats a sobreviure amb les almoines que reben de la gent. Tots dos comparteixen les dificultats per a desplaçar-se amb normalitat. Així, podríem pensar que el contrast s'ha de donar en interpretar corporalment la ceguesa i la paràlisi. El text tampoc no dona pistes gaire clares sobre quines han de ser les seves actituds, ja que tots dos es queixen del seu destí i el consideren una desgràcia. Tampoc no queda clara la ironia o el sarcasme que s'expressa amb la queixa del tolit, quan ja es pot moure després del miracle i es lamenta d'haver de treballar com un esclau. Alguns estudiants hi veuen un contingut discriminatori contra els tolit, perquè interpreten

que Fo el deixa com un gandul que no té ganes de treballar. Pot ser que el text escrit no deixi prou clara la intenció crítica sobre les condicions indignes dels treballadors d'aquesta època, però també pot ser que amb aquesta interpretació s'empri en excés la *political correctness*.

Deixem aquesta qüestió, de moment, en *standby* i mirem quin contrast es pot trobar més enllà de la ceguesa i de la paràlisi. Plantejo la pregunta següent: de quines maneres es pot reaccionar enfront d'una desgràcia? Com a possibles reaccions, els estudiants estan d'acord que una podria ser lamentar-se i una altra, enfadar-se. Provem ara de llegir el text de manera que a un dels dos personatges se li posa una veu molt afligida i ploranera, i a l'altre, una de molt empenyat i amb certa ràbia. Al principi els intents solen ser tímids. Els animo perquè intentin plorar de veritat o parlar com si estiguessin insultant algú amb molta mala llet. Ara el text canvia. Els dos personatges prenen vida, es fan més humans i com a espectadors podem sentir més empatia envers ells. També alguns estudiants reaccionen amb rialles sonores, ja que el contrast ens porta a la comicitat i s'entén la ironia. D'aquesta manera, al final, els de la *political correctness* ja no hi veuen discriminació o maltractament del col·lectiu dels cecs i tolims, sinó que hi perceben la càrrega de crítica social que es pot arribar a aconseguir mitjançant una interpretació bufonesca.

El que resulta evident de debò és que la interpretació dels dos personatges amb un contrast clarament traçat dona molta força a la història. Si, a més a més, s'aconsegueix un bon ritme amb canvis àgils, aquest format de monòleg dialogat es converteix en un joc escènic molt atractiu i potent a la vegada. Dario Fo explica que, quan van experimentar amb aquests contrastos, van veure que funcionaven només amb un actor i no tant amb dos; no és un

capritx o una mera exhibició d'habilitats actorals, sinó que forma part intrínseca d'aquest gènere de representacions.

El canvi de personatges: una agilitat per entrenar

Per tal d'entrenar aquesta agilitat i acostumar-se a fer aquests canvis ràpids, proposo els exercicis següents que, al mateix temps, tenen un component important de joc. A parer meu, saber desplegar aquesta habilitat i poder gaudir-la com si fos un joc és d'una importància vital, perquè, una vegada els estudiants s'acostumin i dominin aquesta destresa, experimentaran plaer. Ser capaços de desenvolupar un diàleg o contrast amb agilitat i gaudir amb el joc canviant d'un personatge a l'altre és un gran estímul per a ells. Saber sentir plaer a l'hora d'explicar una història; gaudir amb la fabulació i amb els detalls que enriqueixen les imatges que es donen, i tenir la llibertat d'improvisar per tal de donar vida a la història, encara que tinguem una estructura molt fixada, per a mi són unes condicions pràcticament imprescindibles.

Exercici: Amo i criat

Els alumnes es posen en parelles i un fa d'amo o mestressa i l'altre, de criat o criada. El criat fa les veus de tots dos, amo i criat, diferenciant-les molt. No han de preocupar-se per un realisme a les veus, ja que es tracta d'un joc. És millor que pequin de posar veus extremament greus o agudes per aconseguir un bon contrast que no pas que es quedin en veus massa quotidianes. El que fa d'amo no parla, però, quan sent la «seva» veu, fa

els moviments labials i els gestos per fer la sensació que es tracta de la «seva» veu. El pedagog indica que l'amo o mestressa ha de ser molt autoritari i cruel amb el seu servidor. Justament com que és l'estudiant que fa de criat qui s'ha d'inventar les crueltats de l'amo, normalment mostra menys inhibicions i el pinta com a més sàdic en el seu comportament. Com més malvat sigui l'amo, més interessant serà el joc.

Exercici: L'animalet terrorífic

El docent dona les instruccions següents. Imagineu que a la vostra habitació hi teniu un petit animal amb una veu infantilitzada i molt aguda però que és absolutament malvat; té una pistola o una metrallera amb què comença a disparar-vos sense pietat, es riu de vosaltres, us acusa de coses absolutament inventades, explica els seus deliris de poder, etc. Vosaltres intenteu tranquil·litzar-lo, convèncer-lo que això no porta enlloc i negociar la pau; l'animalet, però, continua disparant i us malfereix cada vegada més.

Possibilitats de finals: us mata i fa el seu últim discurs de megalomania, o es deixa convèncer que el que fa està malament, es penedeix del seu comportament malvat i es compromet a ser un bon peluix per a algun nen.

Aquest exercici s'ha de desenvolupar individualment. Aquí el contrast està, sobretot, en la veu: una ha de ser impostada i no naturalista (com més distorsionada, millor), i l'altra ha de ser la veu natural de cada estudiant. El canvi mental per a

l'actor també consisteix a transitar constantment entre ficció i realitat. És a dir, un personatge fictici i un altre de real.

Exercici: Diàleg de *commedia dell'arte*

Com que els estudiants que segueixen el nostre pla d'estudis han passat per la *commedia dell'arte*, seria convenient utilitzar-ne materials i jugar amb elements que conté. Els estudiants han d'escollir dues màscares o tipus de la comèdia: per exemple, Pantalone i Esmeraldina, la seva filla. Han de dur a terme una discussió o disputa entre tots dos. La poden inventar al moment, però també poden intentar d'inspirar-se en una disputa del *canovaccio*, que havien treballat durant la pràctica de màscares. Han de portar el diàleg o disputa a l'acció, com ara puntades de peu, bufetades, abraçades o altres interaccions físiques amb les seves reaccions corresponents, amb una intensitat a vida o mort. Intents de suïcidi, atacs de bogeria o combats amb espases serien uns components que no haurien de faltar en aquests monòlegs en forma de diàleg. És important que no només s'entreni l'agilitat d'un diàleg verbal, sinó també el fet de saber desenvolupar-lo en plena acció.

El pròxim exercici és tècnicament similar al de les veus de la consciència treballat amb el cor, però també hi ha una progressió semblant a la de l'exercici de portar un objecte a la categoria de déu. La finalitat és entrenar no només un contrast en actitud, gest i veu, sinó també en el pensament. Dues maneres de pensar, fins i

tot dues visions del món totalment diferents, es contrasten i s'oposen l'una a l'altra per expressar el conflicte interior d'una persona.

Exercici: Per un sí i per un no

Els estudiants es posen en grups de tres. El del mig formula un desig no gaire sofisticat; per exemple:

—Tinc ganes d'anar a passejar!

o

—Vull menjar-me un gelat!

Els dos que estan col·locats als costats han de fer les veus del pro i del contra, respectivament. És important que no enumerin simplement els seus arguments, sinó que desmuntin els arguments de l'altre, amb una progressió que ha d'anar d'un fet quotidià a una problemàtica universal. El que està al mig sempre dona la raó al que està parlant i desenvolupant el seu argument, mentre també mimititza les seves emocions. Per exemple:

El del mig:

—Tinc ganes d'anar a passejar!

La consciència del sí:

—Sí, molt bona idea! Aire fresc, sentir la natura... Això et donarà molts ànims i et posarà de bon humor.

El del mig:

—Sí, ja fa temps que no sento els ocells, quines ganes! Ara mateix surto. Que bé!

La consciència del no:

—Un moment, t'ho has pensat bé? Aire fresc... sí, i molta fresca! Ja fa temps que no surts. El teu cos ja no està acostumat a les baixes temperatures, segur que enganxaràs un constipat com una casa!

El del mig:

—Sí, és veritat. I després potser agafaré febre i m'hauré de quedar al llit ara que tinc tanta feina!

La consciència del sí:

—No exagerem, pot ser que agafis un refredat i t'hagis de quedar uns dies al llit, però també amb això reforces les teves defenses i després estaràs més sa que mai.

El del mig:

—És veritat. No hi ha res millor que disposar d'una bona salut; i per quedar-se uns dies al llit no passa res!

La consciència del no:

—Que no passa res per passar uns dies al llit? Ets un irresponsable! Per culpa d'aquest capritx faltaràs a la teva feina! L'empresa està en dificultats i et necessiten.

El del mig:

—És veritat. Si ara no vaig a la feina, no es podrà fer l'entrega al nostre client més important; i si perdem aquest client, pot ser que la nostra empresa s'arruïni.

La consciència del sí:

—És veritat que la teva empresa s'arruïnarà. Però això acabarà passant tard o d'hora! Tu mateix saps que és una

empresa obsoleta. Una economia obsoleta, basada en mètodes de producció tan antiquats que no tenen cap futur.

El del mig:

—Sí, és veritat. Per tal de sobreviure, la nostra empresa ha hagut de demanar subvencions per a tirar endavant. I això es paga amb impostos, que vol dir amb els diners de tothom.

La consciència del no:

—Sí, sí, sempre amb l'argument dels impostos i els diners de tothom! Els impostos no són dolents, també es paga la sanitat, l'educació... I si ho valorem tot només per la seva rendibilitat, la teva empresa serà substituïda per una que contracti menys treballadors, o cap ni un! Quanta gent a l'atur! Viurem en una societat amb més gent sense ingressos que tampoc poden pagar impostos. Això vol dir més desigualtat, més pobresa, més desnonaments, més conflictes socials i suïcidis.

El del mig:

—Sí, és veritat. En aquesta situació de misèria social, hi haurà inestabilitat política i les receptes populistes de la ultradreta guanyaran popularitat. I si hi ha governs d'ultradreta racistes, hi haurà guerres!

Així, no sortiré a passejar per evitar guerres.

La consciència del sí:

—Si penses que em rendeix tan fàcilment, t'equivoques. Pensa una mica: potser hi haurà alguna guerra, però si no

n'hi hagués hagut mai cap, tot sempre seguiria igual, i res no canviaria mai! Seguirem amb l'economia obsoleta, produint productes que contaminen; la crisi climàtica al final destrossarà el nostre planeta; la humanitat no sobreviurà a aquesta crisi, i el planeta quedarà inhabitable per sempre. Això sí que serà la fi del món! Llavors, què és una guerra provocada per la ultradreta, en comparació amb això? La gent tampoc és tan ximple! Després d'una guerra d'aquestes prendran consciència, canviaran la societat i diran prou a la ultradreta! No més destrosses! Votaran governs progressistes i ecologistes. Cuidaran el planeta, prendran consciència ecològica i salvaran el món i el teu futur!

El del mig:

—És veritat! Surto a passejar i així salvaré el món!

S'ha d'animar els estudiants a arribar a elevar el conflicte a un nivell universal, fins que es posi en qüestió la supervivència de tota la humanitat!

Després canviaran els papers, de manera que cadascú passarà per la persona que està al mig, la que argumenta el sí i la del no.

Els estudiants normalment experimenten aquest exercici com un fet molt revelador per a ells. Com que estan obligats a desmuntar sempre l'argument de l'altre, no poden només argumentar amb la seva opinió, sinó que també han de defensar posicions o pensaments contraris als seus i, a més a més, ho han de fer amb una emoció positiva i convincent. Això també es desenvolupa en

els exercicis de retòrica. Per a interpretar, crec que és positiu defensar argumentacions i línies de pensament contràries a les d'un mateix. Quan hem de contrastar els nostres arguments amb els contraris i viceversa, entrenem la flexibilitat mental i l'imaginari argumental.

Després és interessant practicar aquest exercici de manera individual i davant de tots; és a dir, l'estudiant planteja el seu dubte sense que els dos *partenaires* facin els canvis de personatge cada vegada que explica l'argument d'una opció o l'altra. Aquí surten històries molt interessants que conviden a la reflexió d'una manera humorística: ja podríem parlar d'una primera versió de contrastos o disputes.

Per tal d'aproximar-nos encara més a la tècnica dels contrastos, podem dur a terme un exercici semblant a l'anterior, però que demana més implicació del cos.

Exercici: L'indecís

Els estudiants també es posen en grups de tres amb algú al mig. L'única diferència és que el del centre no formula un desig, sinó un dubte entre dues activitats. Per exemple:

—No sé si llegir un llibre o un còmic.

o

—No sé si anar a gimnàs o fer una excursió amb bici pel camp.

L'exercici es desenvolupa de la mateixa manera, és a dir, els dos dels costats defensen una de les dues possibilitats plantejades. Aquí és bo que les alternatives no siguin gaire diferents, és a dir, que siguin del mateix àmbit però que representin dues

visions vitals divergents. Per exemple, anar a gimnàs pot representar més el món comercial i consumista, amb tota una indústria darrere, en què amb poc temps intentes treure el màxim de profit per entrenar el teu cos, i fins i tot potser et desplaçes amb cotxe per arribar a gimnàs. Et poses auriculars per escoltar música i entres en un ambient totalment artificial. Si escullis la segona opció, però, també fas exercici però gaudeixes de la natura i pot ser que puguis sentir el vent, els ocells, etc.

Aquí s'ha d'insistir perquè els dos dels costats que defensen les dues posicions confrontades adoptin postures corporals molt diferents, i que es distingeixin l'un de l'altre també en el tipus de llenguatge i en la veu. En el nostre exemple, el que defensa o representa el món de l'excursió amb bici al camp pot fer moviments suaus, i emprar un llenguatge poètic ple de metàfores i una veu melosa, emocional i ben expirada; el del gimnàs, en canvi, podria ser molt dinàmic en els moviments, enèrgic en la gesticulació i posar una veu basada en el baix ventre amb un bon volum, exclamant girs d'urbanites i d'argot, com, per exemple, «Que guai, tio!». L'un podria parlar un català de Girona i l'altre, un de més semblant al xava de Barcelona. El del mig adopta cada vegada la postura de qui li està parlant i entra en la seva dinàmica i veu. D'aquesta manera, ha de canviar constantment entre l'un i l'altre.

Si els alumnes també entenen aquest exercici com si fos un joc, aleshores gaudeixen a l'hora de proposar dos personatges cada vegada més contrastats que obliguen el del mig a canviar

més radicalment. Com més contrast, més diversió! Aquest és un aspecte molt important d'aquest exercici. D'aquesta manera, asaboreixen uns contrastos ben diferenciats i s'entrenen amb els canvis ràpids.

Una petita digressió cap a la poesia de Christian Morgenstern

Abans de treballar propostes de contrastos, i per tal d'endinsar-nos al món de les metàfores, proposo uns exercicis inspirats en tres poesies de Christian Morgenstern. Poeta alemany (1871-1914) de l'època a cavall del naturalisme i de l'expressionisme, és difícilment qualificable si ens fixem en la seva obra. Un dels seus poemes («Windgespräch»)⁷ tracta d'una discussió o conversa entre un vent intercontinental, imperiós i empenedor, i un vent local, calmat i poc aventurer. Un altre («Die Flamme»)⁸ narra el somni megalòman d'una petita flama d'espelma que imagina que comença a estendre's des de la tauleta de nit cap a la cortina per incendiar tota l'habitació, per destrossar la casa sencera i per provocar un incendi forestal. El tercer poema («Meeresbrandung»)⁹ és un discurs de les ones del mar que xoquen contra les roques i adverteixen aquesta matèria presumiblement tan forta i dura que amb el temps elles se la menjaran. Si estem una mica familiaritzats amb la pedagogia

7. MORGENSTERN, Christian. *Gesammelte Werke in einem Band*. Munic: Piper, 1985, p. 355.

8. MORGENSTERN, Christian. *Gesammelte Werke in einem Band*, p. 35.

9. MORGENSTERN, Christian. *Gesammelte Werke in einem Band*, p. 34.

de Lecoq, de seguida ho podem associar al treball dels quatre elements que, a la nostra escola, els estudiants desenvolupen a primer, durant el bloc de la màscara neutra.

Els estudiants es col·loquen en forma de rotllana i primer comencem a treballar sobre l'aire. Comencem a entrar en la dinàmica de l'element aire, però de moment només amb una mà. De mica en mica l'estenem a tot el cos, ens movem lliures per l'espai com si fóssim un vent suau; gradualment es converteix en un vent de tempesta. Hi afegim sons emocionals¹⁰ que mimetitzen l'aire. Les consonants i les vocals han de sonar ben bufades. Després treballem de la mateixa manera amb els altres elements. De mica en mica hi posem algun llenguatge imitat que substitueixi els sons emocionals. Al final ens dediquem al foc, i aquí hi posem la paraula i improvisem un text que reflecteixi tota l'agressivitat del foc, que expressi tot el que destrossa i devora sense pietat, gaudint amb sadisme del seu comportament malvat fins que no queda res; i aleshores es converteix en brasa que encara conserva la passió i l'ardor interior però que viu del record, tot i que encara té l'esperança de poder tornar a encendre's, fins que a poc a poc mor.

Després d'aquest viatge pels quatre elements, provem un diàleg entre les ones del mar que xoquen contra les roques: hi busquem el contrast entre unes roques dures que tracten amb supèrbia aquestes «pessigolles» de les ones, i aquestes advertint les roques que s'esperin, que amb persistència i milions i milions d'anys se les acabaran menjant a poc a poc. Les paraules han de sonar com a

10. Amb «sons emocionals», em refereixo a expressions en veu alta que expressen emocions, com ara «Ahh», «Oh», «Mmm»..., que exploren tota la gamma sonora de la nostra veu.

onomatopeies, s'han de convertir en un llenguatge absolutament expressionista i s'han d'allunyar al màxim d'un text naturalista.

Al final provem una conversa entre el vent intercontinental i el vent local. Cerquem un contrast. Per una banda, els desplaçaments llargs, amb passos grans i moviments extensius, que representen el vent intercontinental, allargant al màxim les vocals quan parla. Per exemple:

—D'Aaaateeeeeeeeeeenes aaaa
MaraaaqueeeeeeeeeeixxxxXXx,
d'Aaafricaaaaaaaanaa
aaaa Austraaaaaalliaaaaa,
aaaggggggiiiiitaaaaaaaaaaaaant els
OooceeeeeeeaaaanSssssSSsss...¹¹

Per altra banda, el vent local que, només amb passets petits i moviments tímids i poc enèrgics, parla amb una veu suau i nasal, mig xiuxiuejant, per explicar les bondats d'una vida tranquil·la entre Girona i Banyoles. El seu discurs és pausat mentre acaricia les copes dels arbres, juga amb alguna de les fulles quan cauen i refresca els éssers humans per ser estimat i desitjat. Aquí veiem clarament que aquesta conversa dels dos vents és una comparació

11. Aquest text no és el poema original de Morgenstern, sinó una il·lustració gràfica d'una possible improvisació a partir d'aquest poema, amb el text reinventat segons els impulsos de l'actor en aquell moment.

metafòrica o una paràbola del contrast entre l'ambició agitada sense pietat i la modèstia calmada i la vida tranquil·la: dues posicions vitals representades per elements de la natura humanitzats amb veu i ànima.

«Les noces de Canà», de Dario Fo

El començament d'aquesta joglaria interpretada per Fo es pot considerar com un contrast. Un àngel i un borratxo discuteixen i es barallen per dirimir quin dels dos ha d'explicar aquesta història de Jesucrist quan realitza el famós miracle de convertir l'aigua en vi. És una escena que deixa pas a la història principal del miracle, i té tots els ingredients d'un contrast. Els dos personatges són el contrari l'un de l'altre en el comportament, l'estatus i el llenguatge. Un àngel recte, amb un llenguatge bíblic, refinat i cerimoniós, anuncia el relat veritable d'un miracle tal com està escrit a la sagrada escriptura. Un borratxo, amb maneres bastes i un llenguatge popular, l'interromp constantment perquè vol explicar el que va viure en una festa amb una borratxera divina i exquisida. Un dels comensals, un tal Jesús, va fer un miracle i va convertir l'aigua en vi perquè no n'hi havia, i una boda sense vi és com un menjar sense sal. L'àngel insisteix en la superioritat del seu relat i intenta que aquest infame personatge vulgar i tosc no l'interrompi més i que toqui el dos, perquè està convençut que la gent vol escoltar les seves paraules sagrades i no les d'un borratxo maleducat. El borratxo intenta callar, observa l'àngel, li arrenca algunes plomes de les ales i es diverteix; posa l'àngel tan nerviós que aquest finalment perd els estreps i l'amenaça de fer-lo fora a puntades de peu. El borratxo no es rendeix, l'acusa de persona

violenta i el desafia a barallar-se amb ell si s'hi atreueix. L'àngel fuig i el borratxo pot explicar la història de la millor trompa de la seva vida gràcies a aquest miracle.¹²

Treballar sobre aquesta introducció, elaborar els dos personatges i provar d'interpretar aquesta escena amb una sola persona és molt interessant i té el seu grau de dificultat. L'estudiant que s'hi enfronta ha de canviar entre dues línies de pensament ben diferents i adequar les paraules, fent servir la lògica inherent al discurs de cadascun. A més a més, ha de canviar de personatge mentre fa algunes accions concretes: per exemple, quan el borratxo arrenca algunes plomes de l'àngel. En el canvi de personatge del borratxo en el moment en què arrenca la ploma a passar a interpretar l'àngel, la reacció ha de ser immediata, mentre l'àngel està parlant. El borratxo pot jugar amb les plomes, mostrar-les a l'altre mentre veiem com reacciona i com l'influeix en el seu discurs. Tots aquests canvis tenen una dificultat interpretativa considerable i suposen tot un repte per als estudiants. Val la pena enfrontar-s'hi.

Sisè treball autònom: Preparació i presentació dels contrastos

Amb tota la preparació de canvis de personatges i les seves dinàmiques contrastades, i després de treballar la capacitat de donar formes físiques als personatges, és hora que els estudiants elaborin els seus propis contrastos. Serà un nou treball autònom. Per la meua experiència, és recomanable que almenys durant un temps

12. Fo, Dario. *Misteri buffo*, p. 70-78.

ho puguin fer a classe amb la presència del docent, per si s'han d'aclarir dubtes, per a mirar com progressen i, eventualment, per a aconsellar-los sobre com poden millorar els contrastos. També val la pena fer un cop d'ull a l'elecció del tema del contrast, perquè no tots serveixen de la mateixa manera. És millor que es tracti de dues coses concretes i que representin una temàtica: una discussió entre la música clàssica i el rock o una carta escrita en ploma i un whatsapp, per a donar-ne dos exemples. Els dos components del contrast han d'estar relacionats temàticament i han de representar dues versions d'un mateix tema o unitat, però sempre han d'oferir diferents solucions. Per exemple, en el cas de la música clàssica i el rock, tots dos són tipus de música però representen mons diferents, així com el whatsapp i la carta escrita en ploma són dues formes de comunicació a distància. S'han de buscar personificacions o personatges que representin les dues parts de la discussió, com exemplifico a continuació: la ploma podria ser un personatge amb modals nobles i un llenguatge refinat, i el whatsapp, un ésser amb moviments robòtics i un llenguatge abreuiat.

Buscar un contrast entre dues coses tan dissemblants com ara una disputa entre una flor i una casa no serviria: hi ha un contrast enorme, però no hi ha res que els uneixi i que pugui crear un conflicte; les seves funcions són tan diferents que seria absurd que entressin en competència. Tampoc no és aconsellable que el contrast sigui molt general: per exemple, entre la modernitat i la tradició, perquè això seria la temàtica que podria estar darrere de la música clàssica i el rock. Els dos gèneres musicals serien els elements metafòrics per al conflicte entre la modernitat i la tradició amb totes les seves implicacions.

Això no vol dir que no es puguin fer servir alguns conceptes abstractes. Un bon exemple va ser un treball d'un estudiant que va

presentar una trobada entre la democràcia i la revolució. Es veia com la revolució visitava la democràcia amb un to nostàlgic, rememorant els bons vells temps quan encara anaven junts pels carrers del poble, per atacar la Bastilla i fer revolucions com la d'octubre. La revolució es queixava de la democràcia i l'acusava de no ser el que era. La democràcia reconeixia que els temps canvien, que els polítics li ofereixen plans de pensions, que ara tot és molt complex i que hi ha molts interessos que s'han de consensuar. En un moment donat, entra un tercer personatge dibuixat com un executiu amb maletí que es presenta com Els Mercats. La democràcia fa que la revolució s'amagui darrere d'una cortina. El personatge Els Mercats reclama el deute que té la democràcia, que per part seva reconeix que no té diners i demana ajornaments. El personatge Els Mercats avisa que no pot esperar més i veiem, en una pantomima, com treu una pistola i dispara a la democràcia, que cau malferida. La revolució surt de darrere de la cortina i llança el pal de la seva bandera, que només frega el nas d'Els Mercats. El personatge Els Mercats fuig enutjat i amenaça de venjar-se en un futur. La democràcia, en una imatge melodramàtica, mor en braços de la revolució, que, enfurismada, encoratja el poble a crits per lluitar per la seva llibertat.

Per donar un altre exemple concret d'un contrast, em centraré en un alumne que parlava italià i finlandès. El seu contrast era l'aigua i el gel. L'aigua es veia com una persona amb moviments fluids, que es desplaçava per l'espai escènic parlant en italià sense pauses i d'una manera molt oberta; el gel, com una persona rígida, quasi incapaç de moure's, una mica malhumorada, parlant en finlandès d'una manera seca i entretallada. L'aigua, amb caràcter ben obert i amable i amb ganes de comunicar, convidava el gel a donar-li la mà: tot i que oferia molta resistència, al final accedia a fer-ho. A

causa del contacte físic amb l'aigua, el gel de mica en mica es desfonia i així s'alliberava del seu comportament rígid, guanyava fluïdesa i finalment, deslliurat de la seva condició tan rígida, aconseguia gaudir de la nova llibertat i marxava. L'aigua, abandonada pel gel descongelat, començava a patir la fredor de la solitud, i finalment vèiem com es congelava de mica en mica fins que es convertia en un bloc de gel.

«El naixement del joglar», de Dario Fo

Dit pel mateix Dario Fo, aquesta història li resultava una de les més difícils d'interpretar. Aquí hi trobem passatges humorístics, que en precedeixen d'altres d'una gran violència; al seu torn, aquests es converteixen una altra vegada en situacions risibles en què la fabulació i les imatges burlesques busquen les rialles de l'audiència. Mitjançant aquestes rialles, però, també s'intenta arribar a la consciència de l'espectador i donar una visió social i crítica d'unes injustícies cruels que condueixen el protagonista a la tragèdia. El contrapunt humorístic ens ha de mostrar la possibilitat i l'esperança que aquestes estructures jeràrquiques no siguin eternes i que no es tracti de la voluntat d'un déu, sinó que els afectats puguin rebel·lar-s'hi i lluitar-hi en contra. L'intèrpret d'aquesta història ha de ser capaç de jugar amb molts registres, canviant de l'un a l'altre i creant un conjunt molt contrastat. Ha de fer passar l'espectador per les emocions més diverses, tot apel·lant a la seva consciència i alhora jugant amb els seus sentiments i estimulant el nervi de la rialla. L'anàlisi d'aquest relat i el treball amb els seus diversos i diferenciats components com a exemple converteixen aquest text en un bon objecte d'estudi per a futures creacions pròpies que intentaré traçar durant els apartats següents.

Tragèdia i humor

En aquesta joglaria, d'una banda, hi tenim els components típics de les cultures populars, en què els elements festius i humorístics hi representen un pes important, i de l'altra, també hi veiem aquesta realitat social injusta i cruel que porta el protagonista a la vora del suïcidi. Avui dia es parla molt del gènere de la tragicomèdia, que uneix aquests dos elements en una obra; pel seu nom, però, hauríem de suposar que es tracta d'una comèdia amb elements tràgics. En el cas del relat del naixement del joglar, es podria dir que més aviat es tracta d'una tragèdia amb parts humorístiques; per això, podríem parlar d'una tragèdia còmica o bufa, perquè els elements bufonescos no hi són un simple adorn, sinó que són la manera d'afrontar la tragèdia, que es resol amb una mena de *deus ex machina*. És típic de les tragèdies, però en aquest cas és en forma de miracle presentat d'una manera humorística i *clownesca* que convida a la rialla. També Shakespeare posa elements còmics a les seves tragèdies mitjançant els *clowns* o bufons, o amb personatges com els enterramorts; aquí, però, només tenen la funció de donar un cert respir a tota la successió de fets tràgics. Quins són aquests elements còmics i com podem jugar-hi en aquesta joglaria de Fo? Com interactuen aquí la comèdia i la tragèdia? I finalment, quins reptes suposa això per a l'actor o joglar que interpreta aquest text?

Fem un cop d'ull al contingut i als esdeveniments que tenen lloc en aquesta joglaria.¹³ Primer el joglar es presenta davant de l'audiència tot celebrant un miracle que ha viscut en primera persona. Mostra la seva llengua i les filigranes que pot fer amb ella, i explica que sap entretenir i divertir la gent i que, amb la seva llengua

13. Fo, Dario. *Misteri buffo*, p. 78.

esmolada, pot punxar els globus o bombolles de poder. Continua narrant que no havia estat sempre un joglar, sinó que abans era un camperol qualsevol que treballava amb la seva família, i que en un moment determinat va descobrir un monticle rocós on va trobar un fil d'aigua sota unes pedres. Va preguntar si aquelles terres àrides eren d'algú i tothom al poble, fins i tot el capellà i el notari, li va dir que no.

Amb la seva família, va portar terra del riu cap aquesta muntanya i la va convertir en un hort fèrtil, fins que un dia va aparèixer l'amo de tota la vall. En una conversa, aquest li reclama les terres, argumentant que si no eren de ningú volia dir que eren seves, i que «de ningú» allà no existia, ja que tota la vall era seva. El camperol el rebat i li diu que s'ho ha treballat i que ha transformat un tros de desert en un hort fèrtil. L'amo li ofereix diners, però el camperol els rebutja perquè no vol treballar per a cap amo. L'amo marxa rient-se'n. Apareixen primer el capellà i després l'advocat per convèncer-lo que deixi les terres, perquè són de l'amo de la vall, però el camperol insisteix que s'ho ha treballat i els envia a pastar fang amb un gest obscè.

Un dia ve l'amo amb uns quants homes a cavall i comencen a destrossar totes les plantes del seu hort, i finalment també li cremen la casa. El camperol, amb l'ajut de la família, torna a crear l'hort, a conrear les terres i a reconstruir la casa fins que tot queda com abans. L'amo torna a venir amb els seus homes. Aquests retenen el camperol i l'amo viola la seva dona davant seu i dels seus fills. El camperol aconsegueix alliberar-se i s'abraona sobre l'amo amb una aixada; quan està a punt de clavar-li un bon cop, la dona el para i li diu que no ho faci, perquè justament el que volen és tenir un motiu per matar-lo i prendre'ls les terres. La dona afegeix que ells no tenen honor i que més val quedar-se amb les

terres. Després d'aquest esdeveniment, la gent del poble els insulta: a ella la difamen i li diuen puta, i a ell covard i cornut per no haver-la defensat. Ella, al final, no aguanta més i l'abandona; els nens no la miren, es posen malalts i al final moren. Ell es queda sol amb el seu tros de terra, però sense cap il·lusió i amb la vida destrossada. En un moment determinat, el camperol es vol suïcidar, i de sobte la història experimenta un nou gir dramàtic.

Hi apareixen tres homes demacrats que li demanen aigua, i finalment es descobreixen com a Jesús, Marc i Pere. Jesús li diu que va fer bé de no deixar que li prenguessin les terres; afegeix que és un home fort però que li falta quelcom aquí i aquí, assenyalant-li el front i la boca. Promet fer-li un miracle i li fa un petó llarg. El camperol nota com el cervell se li comença a activar, que la llengua comença a deixar-se anar i que sent impulsos al cos. Així, assisteix a la seva conversió en un joglar, amb una llengua aguda i esmolada i amb un cos àgil, que pot anar de poble en poble per explicar la seva història, denunciar el poder i animar la gent a rebel·lar-s'hi en contra, punxant amb les seves llengües les bombolles de poder.

És un text que convida a la fabulació i que demana que cada estudiant desenvolupi el seu propi imaginari. No s'ha de recitar com un monòleg fidel al text escrit ni s'ha d'interpretar paraula per paraula. Aquí es tracta d'entendre el contingut i de crear imatges que al final es puguin narrar amb l'ajuda de totes les tècniques que s'han tractat durant l'assignatura. Voldria proposar de dividir aquest text en diferents blocs, on podem trobar diverses tècniques que són necessàries per interpretar-lo. No sempre ho faig cronològicament. De totes maneres, comencem pel principi del text.

El principi: la presentació del joglar

Al principi, el joglar encara no comença a narrar la història, sinó que es presenta amb les seves habilitats, amb què ha de connectar i jugar amb el públic; ha de divertir-lo i crear expectativa, i ha de ser una entrada molt enèrgica i àgil. Per entrar en aquesta dinàmica, proposo un exercici que també utilitzo a la pedagogia del *clown*.

Exercici: Escalfant motors

Els estudiants seuen en semicercle i, un per un, i un darrere l'altre, practiquen aquest exercici. El primer estudiant s'aixeca i fa tres voltes corrent amb molta energia, passant davant dels altres estudiants i mirant-los als ulls un per un, connectant d'aquesta manera amb la seva mirada i transmetent tot el seu entusiasme. Durant aquestes tres voltes, els altres estudiants li regalen uns sonsors aplaudiments. Al final, es col·loca al mig, mantenint l'energia i el contacte amb la mirada, i dedica algunes paraules de salutació al públic. Però el més important, i el nucli d'aquest exercici, és que aquestes paraules no es pronunciiïn immediatament, sinó que abans l'estudiant entri en un joc en què apugi la seva energia, la seva eufòria i les ganes de compartir amb la seva audiència encara més. Pot alliberar impulsos corporals, com si volgués arrencar de nou a córrer o saltar, i pot emetre sons emocionals per coquetejar amb el públic abans de parlar-li. Al final, amb molta energia i gran entusiasme, pronuncia el seu «Hola! Benvinguts!» o «Bon dia a tothom!», llança una última mirada i se'n va corrent, i així el pròxim o la pròxima pot sortir de seguida.

No cal fer una profunda anàlisi i comentar exhaustivament aquest exercici, perquè, després d'haver-lo fet, en general els estudiants de seguida entren en joc; més que res, ens serveix per escalfar motors i arribar al nivell d'energia necessari per poder jugar i sorprendre el públic. És una posada a punt abans de centrar-nos en la història. De totes maneres, si observem que no arriben al nivell d'energia desitjat, o si no entren en joc abans de pronunciar les paraules de salutació, s'ha d'avisar al moment. Si ja ho observem amb el primer alumne que surt, potser és convenient tallar i que repeteixi, animant-lo a elevar el nivell d'intensitat. També pot passar que, tot i que hagin fet l'exercici bé i amb tota la implicació demanada, al final les paraules es pronuncïin molt fluixet i això faci abaixar el nivell d'energia; si és així, l'exercici no haurà condit.

A continuació apliquem aquesta posada a punt per improvisar sobre la presentació del joglar. Demanem als estudiants que entrin amb aquesta mateixa intensitat. Ara no cal que facin les tres voltes: poden entrar saltant, ballant o fent altres exhibicions d'agilitats corporals. El que és important és que connectin amb els espectadors, juguin, provoquin i transmetin alegria. Possiblement es pot començar a jugar amb la llengua; fer piruetes, tombarelles o rodes, i, si algú té prou agilitat, es poden practicar altres figures acrobàtiques. Finalment, l'alumne pot donar la benvinguda al públic i presentar-se com el seu joglar, anunciant que ha experimentat un miracle.

I aquí començaria la història. El to i l'energia s'han de rebaixar per tal de buscar un altre tipus de complicitat amb el públic. Entrem en un estat, més aviat, d'una tensió que Lecoq descriuria com a suspensió o la quatre. Aquí encara no hi ha necessitat de grans gestos o pantomimes. Això només és el punt de partida per a explicar que ell o ella era una persona normal. De mica en mica,

el joglar o la joglaressa comença a fornir la història amb imatges; parla de la seva família, de la seva dona o home, de com va trobar aquesta terra deserta i de com la va convertir en un paradís fèrtil i exuberant. En el moment en què parla de la seva dona i família, ens trobem amb un problema, perquè aquesta història està narrada des de la perspectiva d'un home.

Com pot interpretar una dona aquesta joglaria?

Com que es tracta d'una joglaria molt antiga, a la seva època estava executada per homes. Evidentment, si s'explica la història en primera persona, el protagonista és un home. Les estudiants han de fer el paper d'home? O ens podem permetre la llicència d'arreglar el text de manera que la que narra la història també pugui ser una dona? D'acord amb la meva experiència, penso que hi ha diverses possibilitats per a resoldre aquest problema. Si és una dona qui narra la història, pot ser que sigui ella qui descobreixi aquest monicle i el treballi amb el seu home. També pot ser ella qui tingui les trobades amb l'amo, el capellà i el notari. I, finalment, l'escena de la violació la pot explicar des de la seva perspectiva. Al final, és el seu home qui l'abandona i és ella qui experimenta el miracle de Jesús. Fins i tot es podria arribar a explicar que Jesucrist, en realitat, era una dona; es pot dir que s'ha fet una revisió històrica esbiaixada de la seva imatge, i que és per culpa del masclisme que s'ha estès aquesta mentida que consisteix a afirmar que Jesucrist era un home. Com que en general la història té un to bastant burlesc, es podria permetre aquesta llicència irònica sobre falsificacions de relats històrics. Això, però, dependrà del gust de la narradora.

Una altra possibilitat seria, directament, que la narradora expliqués que la seva parella és una dona i que els seus nens són adoptats o fruit d'un aparellament furtiu amb algun home amb l'única finalitat de tenir fills. Després, tampoc no cal fer gaires més canvis. Aquesta possibilitat obre la porta a algunes ironies sobre els prejudicis contra l'homosexualitat, i resulta bastant eficaç a l'hora d'adaptar aquest text per a una dona. Es tracta d'una possibilitat, però se'n poden trobar moltes més.

La fabulació

Per poder interpretar-la bé, ens hem de preguntar quins són els elements estilístics d'aquesta narració. D'una banda, es parla d'un miracle que ens situa més aviat en un món màgic de contes; de l'altra, es tracta d'una tragèdia amb un rerefons de conflicte social i una gran dosi de violència, que situa la narració en el terreny d'un realisme cru i descarnat. A més a més, tot el conjunt està ple d'elements burlescos amb efectes de comicitat que també cerquen la riulla dels espectadors. Un d'aquests elements burlescos podem trobar-lo molt al principi de la història, quan el joglar fa una descripció de les meravelles del seu hort. El text ens dona certes pistes que ens indiquen que no es tracta d'una narració realista, sinó que hi té cabuda la fabulació i que, per tant, el narrador es pot prendre la llicència d'entrar en una certa exageració o hipèrbole. I si dic una certa exageració, vull dir que hi ha d'haver una línia que no es pot traspasar si volem mantenir la credibilitat del conjunt de la història i no desviar-la cap a un relat fantàstic allunyat de la nostra realitat.

Keith Johnstone, a un dels cursos del qual vaig assistir, ho va descriure com segueix: per a narrar una història, que d'alguna

manera sempre és ficció, les possibilitats d'elements narratius que tenim per escollir, a l'hora de representar la història, estan en cercles concèntrics al voltant nostre. Com més a prop estan, més possibilitats hi ha que l'element en si pugui tenir lloc a la vida real; però si, al contrari, els dibuixem més grans, cada vegada ens allunyem més de la credibilitat, i fins i tot del possible interès que es pugui generar. Com a exemple, ens hem d'imaginar que estem en un vaixell al mig del mar i alguna cosa ha de sortir del mar. Si veiem saltar un dofí, el cercle estarà molt a prop, perquè això pot passar realment: les possibilitats que es doni aquesta circumstància són bastant altes. Si dibuixem el cercle una mica més gran, podria sortir un submarí: també es tracta d'un fet possible, però menys probable. En un cercle encara més gran, podria sortir un dofí amb un pop sobre el cap o un submarí de color groc: també entra dins del que és possible, però ja és altament improbable. Si dibuixem el cercle encara més gran, podria sortir un dofí que comenci a parlar i a queixar-se del soroll del motor del vaixell. Això ja no és possible, i clarament entrem en el terreny de la fantasia. No obstant això, ens servim d'un element que associem al mar, perquè és un dofí que parla i no pas un elefant. D'aquesta manera, tot i tractar-se d'un món fantàstic, hi ha una certa connexió amb la realitat, i fins i tot coherència dins del nostre esquema mental. En canvi, si es tracta d'un elefant, parli o no parli, ja no hi ha cap relació amb el mar. El cercle ja s'ha allunyat de tal manera que fins i tot pot perdre interès per al món fantàstic.

De vegades, en converses informals, per enaltir alguna cosa que ens ha passat, tendim a utilitzar algunes exageracions amb un cert to irònic, però, encara que algun detall sigui desmesurat, el relat en si és verídic. Aplicat a aquesta joglaria, ens podem permetre de fer dibuixos o pantomimes en què un enciam surt de terra just a

l'instant de picar el terra amb l'aixada, o de fer veure que un arbre creix en qüestió de segons. Fins i tot podríem posar la imatge d'una carbassa que canta alegrement «Menja'm, menja'm, menja'm...». Totes aquestes imatges no les percebem com a coses que passen literalment, sinó com una picada d'ullet burlesca per a escenificar la fertilitat de la terra. Aquest seria un tipus de fabulació que enriqueix la narració i no resta credibilitat a la història en si. No obstant això, si parlem d'uns arbres on creixen monedes d'or en comptes de pomes i convertim la cabanya en un palau, clarament ens endinsem en el terreny de la fantasia i el món dels contes de fades, que estan fora de la nostra realitat. Aquesta mena de fabulació s'ha d'evitar. Encara que pugui sonar evident, crec que és important que els estudiants tinguin clara aquesta diferència. Sovint em vaig trobar amb aquests adorns propis dels contes de fades, i si els avisava que havien abandonat tota la credibilitat, protestaven, perquè els havia demanat de crear imatges certament hiperbòliques per a entrar en una fabulació lúdica. De totes maneres, les fronteres entre una realitat humorísticament exagerada i el món màgic no són del tot clares, i també depenen de la manera i la personalitat de l'interpret a l'hora d'utilitzar la fabulació. I potser no tothom ho percep de la mateixa manera; entre el públic, pot ser que per a alguns les imatges o la fabulació que emprèn el narrador només siguin una hipèrbole burlesca o una certa distorsió grotesca de la realitat, i que no els sembli que restin credibilitat als fets; a d'altres, en canvi, els pot traslladar a un món de conte de fades. Puc aportar un exemple que il·lustra aquest terreny fronterer: una vegada, un estudiant va explicar que en aquest hort fins i tot hi havia arbres on creixien iogurts Danone de poma en comptes de pomes de veritat. Per a uns, era clarament només una ironia que feia referència al món consumista dels supermercats i tenien clar

que no s'ho havien de prendre al peu de lletra; per a d'altres, aquesta imatge col·locava la narració fora de la realitat. Si el mateix comentari s'acompanya amb una mirada o un somriure irònic, és més fàcil que a tothom li quedi clara la intenció d'aquesta fabulació. És a dir, *se non è vero, è ben trovato*.

De totes maneres, crec que per a la narració escènica és important prendre consciència d'aquest fet. Moltes vegades es confon la imaginació amb desvaris incongruents. Explicar una història en què veus com surt del mar un elefant groc que canta òpera seria un exemple d'una imaginació mal entesa que no aporta res i que, a més a més, no ens permet jugar amb el nostre propi imaginari. En qualsevol cas, sempre hi ha excepcions i la fabulació, tal com explica Keith Johnstone, la podem situar en aquests cercles concèntrics no gaire grans per no allunyar-nos del tot de la nostra realitat.

Com podem tractar els personatges d'aquesta història

Una altra qüestió és com s'han de tractar els personatges que apareixen en aquesta joglaria. Són realistes, tenen alguns trets exagerats, o són caricatures? I si és el cas, no entrem en el perill de dibuixar personatges estereotipats?

Caricatura. Intentem definir què és una caricatura. La paraula ve del llatí *carrus*, que vol dir 'carro' en el sentit de 'càrrega'. En italià, *caricare* és 'carregar' o 'exagerar'. Això vol dir que la caricatura agafa els trets típics del que es retrata, i els exagera i fins i tot els distorsiona cap al que és grotesc per tal d'aconseguir efectes humorístics. Si observem caricatures gràfiques, les distorsions i deformacions grotesques no només es fan d'acord amb les característiques

de la persona que es caricaturitza; per exemple, si una persona té les orelles grans, en el dibuix es veuen molt més grans. També podem veure, per exemple, caricatures que tenen el cap molt gran i el cos molt petit, encara que la persona real tingui proporcions d'allò més normals. Aquesta desproporció no té res a veure amb l'observació sobre les característiques del personatge, sinó que només serveix per a ridiculitzar-lo. En teatre, pot ser que a un personatge, per exemple, a un capellà, li donem un defecte a la seva parla, com ara tartamudejar, o li posem una veu molt aguda. No té res a veure amb una observació de la condició o dels trets típics d'un capellà, sinó que simplement deforma grotescament el personatge per aconseguir una caricatura. El perill rau en el fet que puguem percebre aquesta mena de caricatura com una burla gratuïta, ja que no prové d'una observació de les seves característiques.

Arquetip. Un arquetip, que etimològicament ve del grec *arjé*, que vol dir 'origen', 'tipus', 'model' o 'impressió', es pot entendre d'alguna manera com un motllo que serveix per a altres «còpies». Don Quixot seria un exemple d'arquetip, i una persona que es comporta com ell seria algú amb aquest comportament arquetípic quixotesc. També la *commedia dell'arte* es nodreix d'arquetips. Per exemple, crea la figura del Pantalone amb la màscara típica: és un vell, pare d'un dels enamorats, garrepa, colèric, ingenu i faldiller, cosa que el fa caure fàcilment en les trampes que se li posen. Com a tal, representa el comerciant venecià. El seu motllo ha de tenir els trets típics d'un mercader d'aquesta ciutat i època. Evidentment, amb la màscara, els trets físics s'exageren d'alguna manera, ja que el seu nas és més gran del normal. Es tendeix a crear un cert aire grotesc, també en el seu comportament. Crec que aquí la qüestió rau en com es mesuren els ingredients: si posem molt d'èmfasi quan

distorsionem el comportament i exagerem i remarquem els defectes, fins i tot els defectes físics, entrem en el món de la caricatura i dels elements grotescos. En canvi, si només mostrem la figura amb els trets característics del seu comportament i no els exagerem, anem més cap a l'arquetip. En el cas del Pantalone, només hem de mostrar com tot el que fa i les seves reaccions estan determinats per l'avarícia, la còlera, la ingenuïtat i la seva debilitat per les noies joves, sense exagerar els comportaments grotescos; aquest arquetip es basa en un tipus social.

Tipus social. Un tipus social el podríem definir com una persona que adquireix comportaments d'acord amb la seva funció a la societat o amb la seva feina. Podem imaginar, per exemple, un gestor d'una empresa que tot el dia està davant dels llibres de comptabilitat, revisant factures, ordenant-les, apuntant xifres, quantitats, calculant despeses, ingressos, deutes, etc. El més mínim error pot causar que els comptes no li quadrin, i per això ha de ser meticulós, centrat en la seva feina poc inspiradora per a la fantasia. L'estimulen pocs colors: el seu món és més aviat monocrom, a les seves columnes de nombres grisos només hi destaca el color vermell dels deutes. Podem imaginar que, amb el temps, el seu cos perd flexibilitat, i la seva ment també. Podem imaginar que la meticulositat i l'obsessió per evitar els errors també li causen rigidesa en el pensament, que alhora li provoca una tendència a certa intolerància, perquè el control també és una part de la seva professió. Potser per això tal vegada desenvolupi manies i controli els seus moviments, cosa que li pot donar una rigidesa corporal; i si desenvolupa les manies, aquest control i aquesta rigidesa poden arribar a dominar la seva alimentació. Així, podem pensar que el seu físic és el d'un home prim, sec i pàl·lid, ja que tampoc no surt gaire al carrer i

amb la seva feina no desenvolupa la musculatura. També pot ser a l'inrevés: que sigui grassonet, ja que està tot el dia assegut i no es mou gaire. Per altra banda, si veiem una persona obesa, pot ser que l'associem a un funcionari, que té la seva plaça assegurada i es pot permetre de cultivar la mandra, els esmorzars llargs, escapolar-se de la feina, etc. Aquí hi trobem un altre tipus social.

De totes maneres, avui en dia també hi ha tota una indústria al voltant nostre que pot fer que el comptable d'una empresa dugui a terme turisme d'aventura, vagi a gimnàs per obtenir un cos musculós, es compri roba informal, moderna o esportiva per equilibrar les mancances i les estretors de la seva vida professional, etc. Un comptable realment no ha de ser tal com l'he descrit abans.

Per altra banda, sí que hi ha comportaments que difícilment podem imaginar o relacionar amb segons quins tipus de feines. Quan vaig aprendre a conduir, el meu professor insistia molt que havia de relaxar-me darrere del volant i no adoptar cap postura tensa. Com a exemple, em va explicar aquesta anècdota. Un dels seus alumnes era un paleta acostumat a aixecar molt de pes (sacs de ciment, pedres, etc.) i tenia una musculatura ben desenvolupada. Doncs bé, amb els nervis, en una de les seves primeres classes, es va posar tan tens i es va agafar tan fort al volant, que de cop i volta aquest es va desprendre de l'ancoratge. Difícilment podem imaginar que això li pugui passar a un violinista, per exemple. Per resumir, les funcions socials i laborals d'una persona poden proporcionar-li hàbits i costums físics i mentals que es reflecteixin en una tipologia concreta.

Estereotip. És possible que aquests tipus socials es converteixin en tòpics o estereotips? Què és el que pot distingir el tòpic o clixé del tipus social? En primer lloc, els estereotips els trobem quan unes característiques determinades s'adjudiquen a tot un col·lectiu:

per exemple, quan diem «Els homes són forts», «Les dones són sentimentals», «Els mediterranis són mandrosos, fan la migdiada, beuen vi i fan festes», «Espanya són els toros i la paella», «Els catalans són garrepes», etc. Els estereotips tenen una part de prejudici i sovint estan relacionats amb la discriminació. En relació amb els estereotips de gènere, tenen molt a veure amb la nostra educació, i sovint la influeixen i es retroalimenten.

Per exemple, «Els nens no han de plorar perquè han de ser valents». Al final, molts homes tenen dificultat per a vessar llàgrimes i això s'associa al fet de ser forts.

D'aquesta manera, els estereotips també ens poden encasellar i discriminar. Si es considera que les dones són més sentimentals i no tan fortes, no ens hem d'estranyar que hi hagi poques dones que ocupin càrrecs directius. El prejudici que molta gent d'aquí té envers els «moros», és a dir, que són lladres, traficants de droga i persones perilloses, contrasta molt amb la imatge que ens podem endur si visitem el Marroc, on podem trobar una gran quantitat de gent honesta i molt hospitalària.

Les fronteres entre tipus social i estereotip, entre un comportament social i la caricatura, no sempre se'ns presenten dibuixades clarament. És important, però, que tinguem en compte certs criteris i que en siguem conscients quan treballem la narració. A tall de resum, podem dir que en el tipus social s'imprimeix la postura, i els comportaments tant físics com mentals i les rutines o exigències que la societat o la feina demana a l'individu; per això, el tipus social té una causa explicable. En canvi, l'estereotip ignora qualsevol causa social i defineix els membres de tot un col·lectiu, sigui ètnic, de gènere, etc., a partir de prejudicis discriminatoris.

A continuació, ens fixem què poden significar aquests conceptes de cara a interpretar els personatges d'aquest text, és a dir, «El

naixement del joglar». En el transcurs de la narració hi apareixen diversos personatges, i alguns fins i tot parlen: o sigui, tenen text dins del text. Els hem de tractar com a caricatures, com a tipus socials, o de qualsevol altra manera?

A part del personatge principal, el camperol, la vida privada i els problemes psicològics d'aquests personatges no tenen cap rellevància per a la narració. Les seves intervencions són més aviat curtes i no justifiquen l'elaboració d'un retrat psicològic. Les frases que pronuncien durant la narració tampoc no permeten descobrir problemes individuals, com ara traumes infantils, morts d'algun familiar, malalties, etc. Podem excloure aquesta via. L'amo de la vall no es comporta amb aquesta violència a causa d'alguna experiència traumàtica, sinó que més aviat prové de la seva posició social d'absoluta superioritat.

El que és important per a l'espectador és que els personatges siguin reconeixibles com a tals d'acord amb la seva funció social. És a dir, per la manera de representar-los, hem de poder reconèixer característiques típiques que associem, per exemple, a un capellà, un notari o un amo terratinent. Tot seguit, ens fixem en com podem representar els personatges d'aquesta història.

Els personatges d'«El naixement del joglar»

El capellà. Un capellà ha de vetllar pel bon comportament de la comunitat de la seva església, i no ho fa com un policia o un militar armat que imposa multes, ni ho fa amb una actitud de donar ordres autoritàries. El capellà actua per la via dels sermons moralistes, i tot i que inculca la por d'anar a l'infern, es mostra «bondadós» i ofereix el perdó del Senyor mitjançant les penitències. Les

seves «multes» són els avemaries que ha de recitar el pecador que es confessa, i en comptes d'una pistola o de tot el poder judicial, les seves amenaces es basen en terribles històries sobre els patiments al purgatori o a l'infern. Treballa molt sovint amb una falsa amabilitat, i utilitza citacions de la Bíblia i sermons molt ritualitzats, farcits amb frases i expressions en llatí que recita amb un cert to hipnotitzador, pla i litúrgic. Des del seu púlpit elevat, empra una gestualitat de les mans com si fossin un paraigua protector sobre els seus creients. Utilitza un gest ritualitzat per a fer la creu i durant les seves oracions. S'entén com a pastor que guia el seu ramat d'ovelles, les porta als prats on es puguin alimentar i les protegeix dels perills. Tot això es pot plasmar en una gestualitat i en un to de veu, per què no, fins i tot farcit d'algun fragment en llatí com a fórmula màgica per a donar pes a les seves paraules. Tots aquests comportaments els podem veure com a signes d'identitat de la seva professió i del seu gremi. I si interpretem un personatge que parla d'aquesta manera utilitzant el nom de Déu, que diu paraules en llatí, que fa alguns compassos de cant litúrgic, i tot això mentre empra els gestos abans descrits, l'espectador, sens dubte, hi reconeixerà un capellà, i no cal que porti una sotana: la imatge ja queda clara. Si s'exagera algun aspecte, aquest tipus social pot tirar a la caricatura; això ja depèn del gust del narrador. Però s'ha d'anar amb molta cura: les caricatures molt estripades tendeixen a veure's més aviat com a exageracions que resten credibilitat. Aplicar la bona mesura entre credibilitat i comicitat depèn de la sensibilitat del narrador i de la seva capacitat d'entrar en complicitat amb el públic. De tota manera, trobar els típics comportaments del capellà ja condueix a la hilaritat per si sol, sense incloure-hi cap exageració. Hi ha una frase que he sentit més d'una vegada: «Al teatre es pot fer tot, però sempre ha de tenir una part de veritat». Aquesta

frase també la relaciono amb la següent: «Al teatre es pot fer de tot, però no de qualsevol manera».

En altres cursos he observat un fet curiós quan he preguntat l'edat amb la qual relacionem un capellà: en general, la resposta és de cinquanta cap amunt, però no un iaio decrepit.

Un amic meu té una teoria segons la qual tothom té una edat nata. Això vol dir que si l'edat nata d'una persona són trenta anys, en la seva expressió i comportament hi ha alguna cosa que recorda aquesta edat o s'hi correspon, encara que en tingui cinc, quinze, vint o cinquanta. Com també pot haver-hi una persona d'edat avançada que tingui cara de nano de cinc anys. Potser els tipus socials també els veiem amb una edat específica que relacionem amb ells.

El notari. Aquesta figura permet crear diferents arquetips. El podem imaginar, per exemple, amb la forma d'un *dottore* de la *commedia dell'arte*, grandet i amb panxa, que deixa anar discursos de paràgrafs i principis legals farcits d'expressions i paraules tècniques, com ara «en aplicació de l'ordenament jurídic... jerarquia normativa... publicitat de les normes... irretroactivitat de les disposicions sancionadores no favorables o restrictives dels drets individuals... seguretat jurídica... responsabilitat civil individual... preceptes constitucionals... valors superiors de l'ordenament normatiu del cadastre simplificat ordinari...», etc. També podria ser un home petit i prim amb una mica de mala llet que utilitza aquest tipus de termes jurídics per etzibar un discurs autoritari, amb gestos que poden recordar els d'un mestre d'escola que renya el seu pupil. I per què no, també podria ser un home nerviós que corre amunt i avall perquè té molta feina, suant i eixugant-se el front, armat amb llibres, documents o mapes cartogràfics, i podem entrar en un joc

gestual de desplegaments d'aquests documents per a indicar que tot està a favor de l'amo. Com que és una persona que constantment ha de mirar o consultar llibres i buscar paràgrafs i sentències de judicis, unes ulleres per a aquest personatge no desentonarien. Amb la tècnica del dibuix a l'aire, les podem recrear i posar sobre el nas del notari. Tot i que no ens condueix a una corporalitat o gestualitat determinada, és bo decidir-se per alguna figura i mostrar-la clarament. Al capdavant, vol dir decidir-se per una forma expressiva ben clara. A partir d'aquí, serà més fàcil trobar algun joc escènic per a la figura que no es basi només en la paraula, encara que aquí segurament té molta importància.

Una vegada, un alumne va caracteritzar el notari amb moviments ràpids i passos petits; feia un petit recorregut com si vingués per un camí de revolts per arribar al lloc on suposem que es troba el camperol; també feia uns passets cap endavant i cap enrere, corregint la posició i buscant de manera maniàtica el lloc exacte per a plantar-se i amollar el seu discurs d'advertència. Els moviments recordaven els d'un cotxe fent una maniobra per a aparcar. No ens allunyem aquí del treball de crear un tipus social? Segurament, però en aquest cas es tractava d'un joc escènic a partir de les característiques d'aquest personatge, encara que potser no fos realista. És un joc associatiu del joglar o del narrador, però que també pot agafar un cert valor de símil o paràbola.

L'amo. Aquí també es tracta d'una figura amb la qual podem fer servir diversos arquetips per interpretar o caracteritzar el seu tipus social. El podem imaginar com un terratinent andalús sobre el seu cavall; també podria servir una figura com la d'un *capo* de la màfia, amb el cigar i la veu ronca per tots els brandis o conyacis i *whiskies* que s'ha begut. O, per què no, un jove dandi *guaperes* de

l'alta burgesia, exhibint-se amb vanitat i orgull. Les possibilitats de dibuixar aquest tipus són molt diverses i no es redueixen a un físic o a una edat determinats, però han de complir algunes característiques perquè les puguem associar amb algú tan poderós com aquest amo. El seu poder tampoc no ha de basar-se en un físic poderós, com si fos un guerrer dels romans o una bèstia cruel armada fins a les dents, perquè té els seus propis soldats que s'encarreguen de la força física o de les armes de foc. Recordem que també hi envia el notari i el capellà, persones d'autoritat sobre el poble, però subordinades al seu interès. Les armes de l'amo són els seus diners. Si mirem el text, el seu comportament es pot descriure com a clarament arrogant: nega que pogués existir una terra que no fos de ningú, perquè tot és seu. Ofereix diners des d'una posició de superioritat: no és un comprador que vol comprar de mutu acord, sinó que es tracta d'una persona a qui li sobren els diners i aquests li serveixen per mostrar la seva grandesa i generositat. Quan li rebutgen l'oferta, se'n va rient: una mostra més de la seva arrogància, perquè dona a entendre que no ha de rebaixar-se, i encara menys deixar entreveure l'enuig. Té tot el poder per a venjar-se i no s'ha de molestar a considerar el camperol com una persona que li pugui fer mal. A un mosquit que et pica, l'aixafes amb la satisfacció de saber que ja no et molestarà més, però no t'hi enfades de debò. Si hem dit que aquest personatge ofereix moltes possibilitats a l'hora d'interpretar-lo, hem de pensar quines ens interessin més. Dibuixar una figura o personatge molt grotesc, que es ridiculitzi i que tiri molt a la caricatura? O un personatge menys grotesc i més realista que, per altra banda, puguem percebre com a més perillós? Probablement, el notari i el capellà els veiem una mica més com a caricatures, en la seva funció de lacais, servils als interessos de l'amo, cosa que ja els fa adoptar una funció social que

podem considerar lleugerament ridícula, en el sentit que no són herois, sinó personatges que obeeixen i funcionen com a rodes en un engranatge d'una estructura piramidal de poder. En algun curs, m'he trobat que algun alumne ha representat l'amo quasi com un gegant d'uns quants metres d'alçada per simbolitzar el seu poder. Aquí el problema és que li traiem tota la credibilitat i ens instal·lem fora de la realitat; entrem en un conte de gegants i de fades, és a dir, de figures irrealment. Passa el mateix si a l'amo el dibuixem molt grotesc: per exemple, la Reina del País de les Meravelles d'Alícia. Es podria justificar perquè és poderosa i cruel i perquè les bestieses que fa poden ser fruit d'aquest caràcter maliciós. Però, per altra banda, perd la dimensió social de la tragèdia que viu el camperol i ens situa fora de la realitat. D'aquesta manera, la tragèdia passaria a formar part d'un conte amb figures fantàstiques, i com a espectadors, no la podríem relacionar amb problemes de la gent del món en què vivim. S'ha d'anar amb compte i mesurar bé fins a quin punt podem recórrer a l'imaginari grotesc sense sortir completament del nostre món real. En resum, l'amo com a figura que representa el poder i desencadena la tragèdia ha de tenir una dimensió que es relacioni amb la realitat; ridiculitzar-lo massa li treu la força necessària com a dolent dins de la dramaturgia d'aquesta història.

Que hi hagi un miracle a la història, la fa menys versemblant?

És ben cert que aquesta història està basada en un miracle i, per tant, se situa fora de la realitat; parla d'un fet sobrenatural dut a terme per Jesucrist, cosa que tampoc no sona gaire realista. Hem

de mirar com tracta Dario Fo els misteris de la Bíblia. Les històries a l'entorn dels miracles descrits als Evangelis, fonament de la fe cristiana, Fo no les considera misteris dolorosos o lluminosos, com ens ensenyen les autoritats catòliques, ni tampoc un misteri bíblic, sinó un misteri bufonesc. Fo va emprendre una investigació sobre els textos antics de l'època medieval dels joglars, que explicaven aquests misteris d'una manera que contrastava clarament amb les interpretacions dels miracles fetes per la Bíblia o pel poder eclesiàstic, sobre aquests fenòmens de poders místics de Jesucrist. Els joglars no qüestionaven els miracles de Jesucrist, però els emmarcaven en un context molt més popular i sense comptar amb la moral de l'Església catòlica. Per això, a les noces de Canà, per exemple, és un borratxo qui explica el miracle de convertir l'aigua en vi, no sense haver fet fora abans un àngel que volia exposar el mateix relat. La narració del borratxo acaba amb un càntic als plaers de la vida i del vi, contrastant amb la visió de les autoritats eclesiàstiques, que interpreten la nostra existència a la terra només com un patiment que s'ha de passar per poder gaudir la vida eterna al cel. És una visió que legitima les injustícies socials que el «bon cristià» ha d'aguantar en aquesta vida com a moneda de canvi per a un «món» gloriós, on, per fi, es veu recompensat per totes les penúries viscudes. També, el miracle que converteix el camperol en un joglar i que el proveeix del do de la paraula per a denunciar els poderosos contrasta amb la visió que justifica l'existència de les jerarquies socials. Al *Mistero buffo* de Fo, Jesucrist i els seus miracles adquireixen una dimensió crítica envers una societat injusta, basada en una divisió entre els poderosos i una majoria reprimida. Fo defensa una cultura popular festiva que accepta el riure i en què la burla envers els poderosos és una peça clau. Aquesta contracultura no tan sols es manifesta a les actuacions dels joglars, sinó també a la tradició carnavalesca i festiva,

molt sovint acceptada pel baix clero i en contra de les doctrines de la jerarquia catòlica oficial. En aquesta doctrina oficial, Jesús és presentat com una persona que no havia rigut mai a la seva vida, perquè a la Bíblia no es diu res d'això. L'Església, a partir d'aquí, fabrica una imatge del fill de Déu com a persona allunyada dels plaers terrenals, seriosa i moralista, i la presenta com a exemple del bon comportament, capaç d'aguantar tot el patiment que faci falta. Fo, en canvi, basant-se en textos de la joglaria i en l'esperit de les cultures populars, dona una imatge molt més humana i popular de Jesús. Veiem una persona que fa un petó amb llengua a un home per realitzar el miracle que faculti el camperol per a la capacitat de burlar-se dels poderosos. En altres ocasions, la gent assisteix en massa als seus miracles, com si es tractés d'un concert d'una estrella del rock: per exemple, a la resurrecció de Llätzer. El fet que hi hagi miracles no ens situa en un món irreal i fantàstic ple d'éssers amb poders sobrenaturals, com podria ser el cas d'*El Senyor dels Anells*, ni tampoc en una realitat marcada per la presència omnipotent d'un déu que ens vigila constantment i ens mostra el seu poder a través dels miracles del seu fill. Fo ens col·loca en una realitat en què els personatges són persones normals, extretes de la vida real, palpables i reconeixibles per tots nosaltres. Justament per no portar-nos a mons fantàstics, Jesús també està representat com una persona normal i molt humana.

En moltes cultures populars hi trobem el recurs d'humanitzar les figures bíbliques; per exemple, en contes afroamericans dels Estats Units, on es descriu Déu com a fumador de cigars i on la seva dona es queixa del mal alè que li causa aquest vici. En un altre conte, Déu s'embarca en una discussió amb Noè sobre quantes caixes de *whisky* pot endur-se a l'arca, perquè les necessita com a remei contra els marejos que pateix per culpa de la presència de la serp que

també ha de portar a l'arca. A Déu el veiem com un vell patriarca afroamericà, assegut a la poltrona llegint les notícies esportives del diari i fumant cigars, i aguantant les esbrincades de la seva dona, tipa de cuidar els fills i de fer totes les feines de la casa. Aquí podem dir que no és Déu qui ha creat l'ésser humà a semblança seva, sinó a l'inrevés; i en concret, ha creat un tipus social ben reconeixible.

En resum, el fet que es parli d'un miracle no ha de convertir aquesta història en un relat producte merament de la fantasia o d'un món imaginari, com, per exemple, el que trobem a *Alícia al País de les Meravelles*, on tot és possible i els personatges no tenen cap vincle amb el món real. Justament al contrari: es parla d'injustícies i desigualtats, d'abusos de poder que s'esdevenen en situacions tràgiques i que reflecteixen una situació social que és real. Per no allunyar la història d'aquesta realitat, encara que parli d'un miracle, els personatges han de basar-se en tipus socials reconeixibles per l'espectador.

La tragèdia

Aquí m'agradaria fer un cop d'ull a la part en què es relaten els esdeveniments tràgics; és a dir, analitzar com l'amo destrossa les terres del camperol, viola la seva dona, el camperol suporta les humiliacions i insults de la gent del poble, pateix l'abandonament de la dona i assisteix a la mort dels fills, fets que finalment el porten a la decisió de suïcidar-se. La pregunta és si podria ser efectiu reforçar aquesta part amb recreacions gestuals i mímiques, o si és preferible optar més aviat per una interpretació calmada en què donem el màxim de pes a la paraula.

Una interpretació molt il·lustrativa probablement aproxima l'espectador als fets; és a dir, pot presenciar en directe els esdeveniments

tràgics mitjançant una representació o reproducció mímica. Normalment, en situacions tràgiques (siguin accidents, atemptats o guerres), en el moment en què assistim a atrocitats o desgràcies, ens podem espantar. Però segurament també estem ocupats ajudant o intentant sobreviure, i no solem tenir la capacitat, en aquell moment, de deixar-nos afectar del tot per l'emoció. Moltes vegades, l'ensorrament personal ve després, quan ja ha passat tot. Agafem, per exemple, la imatge d'un camp de batalla on mor gent, on els qui hi són estan lluitant per la seva supervivència. Ens situem en aquest moment, quan encara corre molta sang, les cases estan en flames o les bombes estan impactant en edificis d'una ciutat. Estem al mig dels fets tràgics. Una altra imatge molt diferent es produeix si ens trobem en el moment posterior a la batalla. Veiem els morts jaiant a terra, o les ruïnes de les cases cremades amb les cendres fumejant encara i cossos humans carbonitzats entremig. La nostra percepció dels fets segurament canvia. Si ens posem encara més lluny, per exemple, en una cerimònia que commemori aquesta tragèdia, el camp de batalla ja s'haurà convertit en un cementeri on veurem les creus dels que hi van perdre la vida. També podem imaginar una casa o un poble que ja s'ha reconstruït i on només queda un monument commemoratiu com a testimoni dels fets tràgics. Aquí ja ens n'allunyem encara més. Segurament, quan estem molt a prop dels fets, l'absència de qualsevol distància no ens permet veure la tragèdia en la seva totalitat. Com més ens n'allunyem, més en podem veure la dimensió i reflexionar-hi, però a la vegada ens afecta menys emocionalment. Seria qüestió de pensar on volem situar l'espectador amb la nostra actuació i quines imatges li volem donar.

Si ens decidim per una interpretació dels fets que recreï mímicament totes les accions i personatges implicats, correm el perill que l'espectador participi en les accions, però no percebi les emocions

de la persona que ha patit tota aquesta tragèdia. És impossible recrear mímicament tota la cruesa d'una tragèdia, i si ho intentem i no hi arribem, correm el perill de ridiculitzar-la. He vist moltes representacions mímiques d'un harakiri, però totes eren paròdies i buscaven la rialla. A la vida real, si parlem d'alguna cosa tràgica que ens afecta, no la recreem mímicament, sinó que posem el pes en la paraula. En canvi, si parlem de coses divertides, sí que aprofitem per realçar-les amb representacions gestuals.

El director teatral berlinès Konrad Zschiedrich, que havia col·laborat durant un temps amb l'ESAD, va dir en una conversa que els bons actors, quan parlen d'algun fet tràgic, no es recreen mai en plors i llagrimajos, sinó que l'expliquen des d'una certa distància i se'ls pot veure, de vegades, gairebé amb una mena de somriure. D'aquesta manera, entren més a fons a la consciència de l'espectador i el deixen més tocat. Al teatre de text se sap el perill que significa il·lustrar la paraula parlada. Aplicar això a la interpretació de la part tràgica d'aquesta història implica que serà més interessant no representar totes les accions que descriuen la tragèdia al públic, sinó mostrar de quina manera les visualitza el narrador o joglar a la seva memòria i com l'afecten. Ja havíem parlat de la importància de veure imatges per a donar vida a una narració. Si hem de veure el narrador afectat pels seus records, tampoc no vol dir que s'hagin de narrar plorant tant com el personatge ploraria quan la tragèdia encara fos recent, sinó que sempre és més interessant veure una lluita contra les llàgrimes. Si veig una persona plorant desesperadament, en primer lloc em preocuparé per ella i no tant pels fets que li hagin provocat el plor. Cal tranquil·litzar-la per poder parlar després de les desgràcies.

Si fem una comparació amb el llenguatge cinematogràfic, en una pel·lícula, quan una persona hagi d'explicar un fet tràgic,

segurament el director optarà per un pla curt en què només es vegi la cara o el cap, i no pas per un pla general. És una manera de donar importància a les vivències i a les tensions dramàtiques que actuen a l'interior d'aquesta persona quan narra els fets. Aleshores, què seria, o com es podria traduir un pla curt a un llenguatge escènic en una narració? Com podem enfocar l'atenció de l'espectador només al cap i concentrar-hi la seva mirada? Crec que a la mateixa pregunta ja hi trobem la resposta. Si deixem la resta del cos en una immobilitat activa, sense gestos que puguin distreure l'atenció, aquest enfocament es produeix. No vol dir que el cos s'hagi de relaxar. Aquí vull fer una altra comparació. Per donar importància a algun objecte (per exemple, en un museu), el podem posar en un pedestal, i si aquest es més gran i imponent, oferirem més protagonisme a l'objecte. També passa el mateix amb les paraules que es pronuncien. El nostre cos és el pedestal, i si el pedestal es mostra fort i gran, les paraules també guanyen pes. Un bon exercici és el que en diem «l'arbre». Sentim els peus clavats a terra, com fent arrels, i que els peus i les cames ja no poden desenganxar-se de terra, i sentim com el tronc és sòlid i robust, amb una força interior que vol créixer cap al cel. Des d'aquesta calma i força podem narrar el text, i si provem de fer-ho clavant la mirada a un espectador imaginari alhora que visualitzem interiorment els fets que estem narrant de la manera més concreta possible, notarem la força que agafen les paraules de l'escena.

Aquí hi ha el perill que aquest «pedestal» que forma el cos es pugui convertir en massa rígid i tens. Pot esdevenir una postura artificial i poc natural. Perquè tingui calma, presència i vida al mateix temps, proposo la preparació següent.

Exercici: Presència amb llum

Dos alumnes es posen l'un al costat de l'altre de manera que es toquin amb els braços, és a dir, el braç que està al costat del *partenaire* el toca des de la part superior fins a la mà, i viceversa. Ara els dos han d'empènyer amb tota la seva força durant aproximadament un minut contra el braç de l'altre, fent força només amb el braç. Després, quan se separen, tenen la sensació que el braç els puja sol sense fer cap esforç. Sembla com si una misteriosa força o energia l'alcés. Al cap d'un temps, aquesta sensació desapareix. Però ara es tracta de treballar amb aquesta imatge d'energia, és a dir, enviar energia al braç perquè s'alci. El motor del moviment és molt diferent si ho fem a partir d'un impuls de la nostra voluntat. Si enviem aquesta energia a tot el cos, com si fos una mena de llum que ens passa entre el tronc i els braços, que ens separa les costelles i que ens circula per la columna, aconseguirem una postura que ens proveirà d'una gran presència, una gran dosi de calma i cap sensació de rigidesa o de bloqueig. Ens mostrarem com un cos permeable i no pas com un militar en posició de ferms.

Això no vol dir que aquesta calma hagi de ser constant i que no permeti cap gest «explicatiu», com pot ser el fet de marcar la postura arrogant de l'amo, els gestos del camperol quan intenta alliberar-se dels soldats o el moviment d'alçar l'aixada; però sempre ha de ser partint d'aquesta calma del cos tràgic, i mai des d'una activitat gestual i il·lustrativa. Si es fa aquest exercici, s'ha de prestar la màxima atenció a les mans i als braços. Estem molt acostumats a

fer moviments o gestos inconscients que embruten. Aquests gestos els podem anomenar «parasitaris» i s'han d'evitar.

El final

Hem parlat del començament, de la presentació del joglar i de l'inici de la història. Hem fet esment de les possibilitats de fabulació sense restar credibilitat a la història, perquè es tracta d'una crítica social. Per això, també hem parlat de com es poden dibuixar els personatges i de com funcionen els elements humorístics fins que es produeix un gran canvi dramàtic que ens condueix a la narració dels fets tràgics amb una gran violència. Encara que tota la història s'explica en passat, la sensació de l'espectador pot ser diferent. A causa de tots els elements mímicis i la quantitat d'imatges que ofereix el narrador, es pot dir que aquest passat es fa tan viu que sembla un present. Veiem actuant els personatges que interpreta el narrador, veiem l'hort i tota la seva gamma de colors, la seva dona i alguns veïns del poble (el que contesta a la pregunta sobre el propietari de les terres). Per contra, a la part de la tragèdia, veiem més al narrador recordant-se dels fets que no pas els fets i els personatges en si mateixos. Això situa aquesta part de la història en el passat, i el pes en la paraula. També s'ha explicat que aquesta distància és important perquè els fets tràgics poden transmetre tot l'efecte dramàtic a l'espectador, i mostrar-li al mateix temps tota la dimensió de la injustícia social en la història, la brutalitat de les jerarquies que hi actuen i també el concepte de l'honor.

En el moment en què el camperol decideix suïcidar-se, s'origina un altre gran gir dramàtic. Tornen a aparèixer personatges, s'abandona la tragèdia i sorgeixen de nou elements humorístics. Diria

que la història també torna al present, encara que gramaticalment continuem parlant en passat. Per aconseguir aquest «present», ens podem servir una altra vegada del llenguatge del cinema: podem inspirar-nos en els seus plans i plantejar-nos quins elements s'ensenyarien a l'espectador per explicar la història visualment i no només amb paraules. Quin és el moment de començar amb aquest treball de plans cinematogràfics? A parer meu, el text ho marca clarament:

Una nit vaig agafar un tros de sogà i me'l vaig posar al coll dient:
—Bé ara em deixe caure!

Anava a deixar-me caure quan sent que una mà em toca el muscle, em gire i veig un home de cara pàl·lida amb grans ulls...¹⁴

Si us hi fixeu, hi ha un moment en què diu «Anava a deixar-me caure quan sent que una mà em toca el muscle, em gire...»: es passa de l'imperfet al present, és a dir, s'utilitza el present per donar més èmfasi a un fet del passat. Aquí és quan la història es trasllada (fins i tot gramaticalment) al present, i com a espectadors assistim a les imatges d'aquest «present del passat». Apareixen personatges concrets: una persona i els seus acompanyants que interrompen i fan un gir dramàtic i gramàtic a la història. Aquestes figures ofereixen la possibilitat que el narrador, a la seva manera, concreti aquesta nova situació i aquests personatges, és a dir, que faci la seva fabulació. També hi ha diàlegs entre el camperol i el personatge que resulta que és Jesús, i que finalment li obra el miracle. Encara que ens puguem imaginar que aquesta trobada sigui fruit de la imaginació del joglar i que se l'hagi inventada aprofitant la credulitat del

14. Fo, Dario. *Misteri buffo*. p. 81-83.

seu públic sobre el poder miraculós de Jesús, el seu interès és donar un cert realisme a l'escena i inspirar aquests personatges en altres que pertanyin a la realitat de l'audiència.

Avui, un símil de l'aparença de Jesús i els dos apòstols amb personatges més contemporanis podria ser el d'uns *hippies*, amb els cabells llargs, morts de gana, roba ampla i sandàlies. També podria ser algun guru d'una secta amb dos seguidors, o un místic esotèric que dejuni. Una vegada més, hem de trobar un tipus social conegut que el públic pugui identificar. Quan es descobreix que aquest personatge és Jesús, el text proposa una estratègia humorística. Jesús li pregunta al camperol si sap qui és, i aquest, en sintonia amb l'associació que pot estar fent el públic a partir de la descripció del joglar, li contesta que potser es podria tractar de Jesucrist, probablement sense creure-s'ho. Quan, no obstant això, li ho confirma, la resposta de Jesucrist suposa una sorpresa i funciona com a gag humorístic. També es podrien utilitzar altres estratègies que ens portessin al terreny de l'humor: per exemple, que el camperol no encertés les seves suposicions fins que Jesús li donés més pistes, però que no hi hagués manera que el camperol endevinés qui és. La manera de celebrar el fet de tenir Jesús a casa seva també dona lloc a la fabulació. Per exemple, mostrant un comportament semblant al d'un seguidor del Barça que rebés Messi a casa seva. Jesús, un cop revelada la seva identitat, podria obrir-se la camisa perquè se li veiés un mallot blau amb un triangle groc sobre el pit, amb una lletra J en vermell, en referència a *Superman*. Una altra vegada, encara que sigui un element que no és realista i totalment anacrònic, el públic ho podria reconèixer com a joc escènic, com una exageració que únicament serviria com a element humorístic i seria fruit de la invenció del narrador; no obstant això, no ha de restar versemblança al tipus social anteriorment dibuixat en el personatge de Jesús.

Tornem al moment de l'intent de suïcidi. Abans he parlat d'utilitzar el llenguatge cinematogràfic. Imaginem quina seqüència de plans podem fer servir per a aquesta escena. Per a donar-ne un exemple:

Pla 1: el camperol es posa la soga al coll (pla curt).

Pla 2: el camperol puja a una cadira i lliga la corda a una biga (pla obert).

Pla 3: el camperol es prepara per saltar de la cadira i està vivint l'últim moment de la seva vida; mirada intensa; tanca els ulls (pla de la cara).

Pla 4: veiem una mà sobre la seva espatlla; el camperol obre els ulls i mira la mà amb sorpresa (pla curt del cap i de l'espatlla).

Pla 5: veiem la persona darrere del camperol amb la mà sobre la seva espatlla (pla obert).

Pla 6: tornem a veure el camperol, que es gira i descobreix la persona darrere d'ell (pla obert).

Pla 7: Jesús:

—Em dones aigua? (pla obert).

Pla 8: El camperol assenyala la corda i li diu:

—Et pareix moment de demanar aigua quan m'estic penjant?

El repassa amb la mirada (pla obert), decideix baixar de la cadira i nota que encara té la soga al coll; se la treu, una mica empenyat per culpa d'aquest accident.

Evidentment podem imaginar altres possibilitats d'escenificació. Tampoc no hi he posat tot el text de la narració, i es podrien afegir alguns plans entremig quan el narrador explica l'aparença de l'home que veu darrere seu.

De totes maneres, per treballar aquesta escena, és útil fer-se un esquema dels plans i després analitzar com s'han de realitzar. També

s'han de tenir en compte altres qüestions: de quina manera et pots posar una mà sobre l'espatlla? Amb quin moviment pots canviar d'un personatge a l'altre? Com pots concentrar l'atenció per aconseguir un primer pla de la cara?, etc. Una altra qüestió molt important seria: s'ha de posar text si la narració s'entén per si sola gràcies a la imatge que represento? I en cas afirmatiu, quin efecte hi ha si primer veiem la imatge i després el text, o si ho fem a la inversa? Aquí se'ns obre un gran ventall de possibles solucions per a resoldre aquesta escena, però també per a totes les altres que s'han de mostrar en aquest text.

El fet que el miracle de Jesús s'obri mitjançant un petó amb llengua és un punt culminant de la narració i hauria de ser un repte per al narrador, ja que ha de pensar com l'ha de posar en escena i com l'ha de dissenyar. S'ha de plantejar de quina manera es pot adaptar l'escena per donar-li vida, humanitat i, per què no, erotisme. La transformació del camperol en joglar i la manera de processar tot el que li passa al cervell i a la llengua és un bon terreny per a trobar-hi imatges. Visualitzar aquests processos interiors ha de ser un desafiament per a un actor o actriu gestual.

És important explorar amb improvisacions i per separat totes aquestes parts o escenes que ens ofereix el text. L'alumnat pot descobrir la multitud de solucions que s'hi poden trobar i, també, la que més s'adapti a les seves possibilitats i gustos. El perill és que amb el treball per parts es pot perdre la visió del conjunt i, de retruc, les solucions més adequades per a aquest text. El pedagog ha d'assessorar els alumnes, perquè moltes vegades es llancen a buscar les solucions més estrambòtiques per mostrar-se creatius. Una anàlisi del text i d'allò que el joglar o narrador vol explicar ha de servir per orientar l'alumnat en el procés d'exploració d'aquesta joglaria.

Dels textos de Dario Fo a les creacions d'històries pròpies

Setè treball autònom: Abans no era així

Quan vaig començar a treballar sobre «El naixement del joglar», de Dario Fo, tenia clar que aquest text no s'havia d'afrontar de la mateixa manera que altres monòlegs escrits, i em refereixo a si s'ha d'interpretar literalment, tal com està escrit. Els alumnes haurien de trobar la seva manera d'interpretar-lo, reescriure'l segons les imatges que vulguin donar-hi i decidir com n'han de presentar els personatges. És a dir, adequar el relat a la seva manera individual de fabular i al personatge del seu joglar o joglaressa. El primer curs en què vaig treballar amb aquesta història va participar-hi una alumna de Xile. Venia d'un continent que havia patit una colonització brutal i en tots els nivells: es van veure privats de les seves terres, llengua, cultura i religió. Ella volia intentar traslladar els fets narrats per aquest joglar a la situació dels maputxes quan van patir la invasió dels espanyols. El camperol era una dona maputxe, i l'amo representava els colonitzadors que van robar-li la terra, van violar les dones i van esclavitzar tots els indígenes d'aquella regió. El personatge de Jesucrist es convertia en una figura mitològica dels maputxes i la protagonista, la dona maputxe, en una líder de la lluita contra els invasors. Va ser una transposició a un altre àmbit cultural molt aconseguida i molt enriquidora per a nosaltres.

Vam provar les possibilitats de traslladar la història a l'actualitat, amb problemes d'avui en dia. Per exemple, l'especulació immobiliària, a causa de la qual la gent pateix desnonaments; l'amo podria ser el director d'un banc o d'una immobiliària, i al final la gent s'organitzaria en associacions de veïns per resistir i denunciar aquesta injustícia social. Sempre s'ha de mantenir l'estructura, la manera de fabular i també de transitar de les parts burlesques als passatges tràgics per tornar a trobar la ironia i la burla. La clau és no convertir la història en un pamflet.

Vegem un exemple de com, en un treball autònom, un alumne va resoldre el problema de l'especulació immobiliària i dels desnonaments, i com va traslladar els personatges d'aquesta història a l'actualitat. Presenta un pare de família, la seva dona i els seus fills. A causa d'un mal assessorament del director d'una entitat bancària, es veu sotmès a un desnonament i finalment acaba a la presó. Allà, sol i sense notícies de la dona ni dels fills, decideix suïcidar-se. En el moment en què es posa la soga al coll, veiem com un company de cel·la inicia una conversa amb ell. Li diu que ha fet bé d'haver resistit pacíficament i de no haver entregat el pis, i l'anima a buscar la manera de fer arribar la seva versió de la història a la gent que és a fora. Aquest bon home comença a escriure en un paper en blanc i ho fa a ritme d'un full per dia. Hi escriu la seva història, tot el que li ha passat, les seves experiències a dins i a fora de la presó. Cada dia llança un full per una finestra amb reixes perquè pugui caure al carrer. Un dia, llegint el diari, veu una notícia sobre un *bestseller* traduït a molts idiomes i d'un autor anònim: *Cartes des de la presó*. Allà troba la seva història. Algú ha anat recollint els fulls cada dia i els ha publicat de manera anònima; moltíssimes persones han llegit el llibre, que parla de les injustícies socials i anima la gent a lluitar-hi en contra.

En aquesta versió, el «miracle» de convertir el camperol en joglar ja no té cap sentit místic, sinó que aquest bon pare, per circumstàncies extraordinàries però plausibles, es converteix en autor d'un llibre de crítica social.

Últimament he donat indicacions més obertes per transposar aquesta joglaria a l'actualitat, amb la intenció que els estudiants puguin crear històries amb problemes que els siguin molt propers i perquè puguin parlar de coses que els interessin. El títol per a aquest últim treball autònom, en què es recullen totes les tècniques apreses de la formació en joglaria, és «Abans no era així». És a dir, les i els alumnes han de narrar una història suposadament autobiogràfica en què expliquin un esdeveniment tràgic d'una gran importància que els hagi canviat la vida, la seva manera de ser, de pensar, o que fins i tot els hagi convertit en una altra persona.

Un bon exemple d'aquest canvi personal va ser el cas d'una narració d'un estudiant que va començar la seva creació posant-se en la mateixa posició que la de l'estàtua de Colom al final de la Rambla de Barcelona, monument emblemàtic observat i admirat per turistes i visitants de la ciutat. En aquest relat, l'estudiant s'ha allunyat bastant de la història original pel que fa a la temàtica i a la problemàtica; no obstant això, ha mantingut tota l'estructura dramaturgic. Un camperol o pagès intenta millorar la seva vida, i a partir d'això, i a causa de moltes adversitats, es desencadena una tragèdia. No ocupa una terra inhabitable i hostil per convertir-la en un hort fèrtil, sinó que se'n va a viure a la ciutat a la recerca d'una vida millor i de realitzar els seus somnis. L'hort fèrtil del relat original, en què el camperol troba la felicitat, es converteix en un elogi irònic a les bondats de la vida en una gran urbs, on el protagonista viu totes les absurditats, precarietats i problemes que significa la bogeria d'una gran ciutat com és Barcelona.

Si a la història original hi tenim les estructures jeràrquiques de poder de l'amo, en aquesta versió les condicions laborals precàries són les que desencadenen la tragèdia, ja que el protagonista, quan fa de repartidor i va amb bicicleta a tota velocitat per la ciutat, provoca un accident en què atropella i mata una senyora gran. Mentre intenta reunir tots els diners per a pagar les indemnitzacions per als seus familiars, contrau enormes xifres de deutes, la qual cosa el porta a la situació de ruïna financera i a l'intent de suïcidi posterior. Deambulant per la ciutat, finalment es llança d'un pont. Arribats a aquest punt, l'estudiant va crear un nexe d'unió entre l'intent de suïcidi de la història de Fo i el miracle posterior: l'home no es mata quan es llança del pont, sinó que cau en una formigonera, i mentre hi dona voltes, agafa la postura coneguda de l'estàtua i a poc a poc es queda immòbil. L'endemà, quan els treballadors de l'obra el descobreixen, el col·loquen com a estàtua perquè la gent l'admiri. Jesucrist i el seu miracle es transformen en una formigonera que converteix en estàtua. Aquí, evidentment es perd tota la veracitat, i en aquesta part de la narració, la realitat se substitueix per una metàfora macabra plena d'humor negre sense perdre la hilaritat de tota la resta del relat. En aquesta versió, l'heroi de la història aconsegueix estar en pau amb si mateix i finalment s'integra a la ciutat gràcies a convertir-se en estàtua; parlem, per tant, de la impossibilitat de trobar el seu lloc a la gran urbs. D'aquesta manera, encara que la imatge d'una persona convertida en estàtua no sigui creïble, els fets i problemes que provoquen aquest desenllaç inversemblant sí que corresponen a una realitat prou coneguda per a tots nosaltres.

Un bon exemple en què la fabulació fantàstica ajuda a subratllar problemes reals i reconeixibles per tots nosaltres és la utilització de l'humor irònic; en aquest cas, en forma de conte urbà modern amb

rerefons social sobre temes actuals, sense entrar en cap moment en valoracions pamfletàries.

La transposició d'aquesta joglaria de Fo a temes pròxims als alumnes ofereix un gran ventall d'opcions, tal com he pogut comprovar durant les creacions que s'han anat elaborant any rere any. L'especulació immobiliària, l'ecologia, el feminisme, les pròpies experiències amb l'homosexualitat i els conflictes psicològics són alguns exemples de temes que donen peu a relats molt personals amb rerefons social. Aquí els i les alumnes creen, és a dir, escriuen els seus propis textos, els escenifiquen, els interpreten i es fan responsables de la dramaturgia i, en gran part, de la direcció i creació de personatges. Encara que es treballi en un espai buit i sense decorats i que el narrador aparegui amb un vestuari neutre, també s'han d'encarregar de crear espais: «l'escenografia» es crea mímica-ment, i el «vestuari» dels personatges que interpreten, també. Tots aquests factors obren la porta a uns treballs amb una cal·ligrafia molt personal, resolucions que solen sorprendre els companys de classe i que revelen molts aspectes de les seves personalitats actora-les.

Tot i que la responsabilitat de crear històries en aquest últim treball autònom ha de fonamentar-se en la creació personal de cadascú i cadascuna, s'ha mostrat molt eficaç que els estudiants s'ajuntin en parelles perquè un faci d'ull extern durant el procés de creació. La importància de tenir aquest ull extern no és tant pel fet que algú hagi de fer de director, sinó pel fet que és bo que hi hagi una persona que observi mentre el creador explica la seva història i posa a prova diverses solucions escèniques. Poder comentar i, si cal, rectificar ajuda molt durant el procés creatiu. Improvisar tots sols, actuant en un espai buit sense ningú que miri, és una tasca extremament dura i feixuga. Ho puc afirmar per experiència

pròpia, ja que he treballat tot sol durant gran part de la meua carrera professional. Posar-se en parelles i canviar els papers constantment, de manera que una estona treballes sobre la teua creació i després mires la del teu *partenaire*, ajuda molt i crea una dinàmica força positiva durant aquest procés.

Una altra ajuda molt important que orienta eficaçment els estudiants és disposar d'un esquema dramàtic molt concret: en aquest cas, la joglaria de Fo, que, per altra banda, permet tractar totes les temàtiques desitjades. És un text que conté uns girs dramàtics clarament marcats, que no només fomenten l'ús d'una gran riquesa de mitjans interpretatius, sinó que també suposen canvis de gèneres teatrals a la peça, passant de parts bufonesques i burlesques a parts de tragèdia. El fet que el narrador parli d'un intent de suïcidi sense burlar-se'n en un text humorístic i irònic, és a dir, que els esdeveniments que conviden el públic a riure, de sobte, agafin un caràcter dramàtic i portin el narrador a una situació límit, per a més endavant tornar a oferir una solució burlesca, dona profunditat a la història i a la temàtica que tracta. Experimentar i conèixer la força dels girs dramàtics representa una eina poderosa: juntament amb les tècniques gestuals, a parer meu, forma un bagatge molt valuós per a la seva futura carrera com a actors independents i autònoms. Els ajuda a afrontar els reptes de la professió d'una manera professional i els dona més seguretat en si mateixos. Com més eines poseeixes, més competent resultes enfront dels reptes, tant com a autor d'obres de creació pròpia com en obres de creació aliena. A més, t'ajuda a oferir respostes professionals i ben fonamentades en obres col·lectives o en dramàtiques ja escrites amb la posada en escena o l'escenificació d'un director.

Conclusions

Durant tots aquests anys en què he tingut l'oportunitat d'ocupar-me del bloc pedagògic sobre el fet narratiu en el teatre de gest, que finalment es va anomenar Joglaria, he pogut gaudir d'un viatge fascinant per un terreny teatral on l'alumnat sol mostrar una gran capacitat creativa. Segons les meves observacions, a banda de poder desplegar el seu potencial creatiu, també experimenten una evolució que valoren com a molt positiva.

Al principi de la formació s'exploren moltes tècniques per a crear i visualitzar imatges amb el cos, i els estudiants reben un gran estímul per a investigar les possibilitats que ofereixen aquestes tècniques. El plaer produït per «l'espectacularitat», per dir-ho d'alguna manera, que ens donen els resultats pren una gran importància. Veure com es pot recrear pràcticament tot fent servir només el propi cos estimula la creativitat al màxim. Les mimetitzacions, tant de les coses visibles (personatges, paisatges, cotxes, avions, helicòpters, monstres marins, mobles o qualsevol objecte, real o inventat) com també d'allò que és invisible (les emocions, els túnels del temps, els somnis o els pensaments), són els components per a poder «narrar» i visualitzar qualsevol història. El fet que la narració no es basi només en les paraules, sinó també en successions d'imatges, capacita l'alumnat i els ensenya a provocar grans estímuls a l'imaginari de l'espectador amb mitjans molt senzills: l'expressivitat del gest i de la veu.

Aquests descobriments, que s'exploren sobretot al principi de la formació en joglaria, porten l'alumnat a gaudir més amb la vistositat dels resultats, i no tant amb l'interès que pot tenir la història en si i els problemes de què tracta. Generalment, d'entrada, l'interès de les i dels alumnes es concentra més en històries fictícies i d'acció o d'aventura. Ara bé, de mica en mica també descobreixen que poden parlar de temàtiques que els interessin més enllà de la pura diversió o de la sorpresa que ofereixen aquestes tècniques. Amb el *flashback*, per exemple, les històries, i perdoneu la redundància, passen a ser històries amb història: és a dir, són històries que parlen de la vida de persones concretes. Es tracten esdeveniments o experiències personals que en algun moment han marcat o han tingut un impacte en la vida d'algú. Aquest pot ser el primer pas per a passar a parlar de temàtiques de caràcter més social (de l'individu i de la seva realitat social), en comptes de triar temàtiques com ara el gènere d'aventures, el policíac i el cinema fantàstic o de ficció.

Amb el treball dels contrastos, les i els estudiants descobreixen que parlant de simples objectes i donant-los veu i caràcter humà ens endinsem en el treball metafòric. Aquí no només es contrasten dos personatges, sinó dues visions o maneres de percebre el món. Els alumnes comencen a situar-se i les històries, sense perdre el factor sorpresa ni l'atractiu dels mitjans actorals, conviden a la reflexió i a la poesia.

La confrontació amb textos de Dario Fo aporta reflexió i denúncia social, sense fer perdre el plaer de la diversió i del sentit de l'humor. Són textos rics en personatges vius i connectats amb les realitats socials, i també en imatges que vinculen l'espectador amb les seves pròpies experiències i van de bracet de la creativitat; entren així en fabulació i hipèrboles que condimenten aquests relats.

L'evolució que experimenten els alumnes durant el treball de la joglaria culmina amb la possibilitat de transportar aquests textos de Dario Fo a problemàtiques properes a cadascun de nosaltres. Temàtiques de caire polític de l'actualitat, com ara l'emigració, l'especulació immobiliària i la desigualtat de gènere, no són mers discursos abstractes i generalitzats, sinó més aviat històries viscudes per persones de carn i ossos, en situacions quotidianes que tenen lloc a la nostra societat. Però també sorgeixen històries amb qüestions més personals, com, per exemple, de quina manera es pot viure l'homosexualitat, o quins problemes psicològics pot generar; totes tenen un component clarament crític i social. El més important, però, és que no es tracta de parlaments ideològics sinó de transposicions teatrals i poètiques de la vida amb un llenguatge escènic molt concret. Estem parlant de la poètica del cos i els seus mitjans expressius, que comuniquen directament amb l'espectador. Amb la joglaria, els estudiants troben una forma teatral d'expressar aquestes inquietuds, rica en mitjans actorals, poesia i humor.

Un teatre en què una persona explica històries i les presenta teatralment, sense l'ajuda d'*attrezzo*, ni de decorats ni d'altres actors (com pot ser un home o una dona orquestra que toca tots els instruments), és un gran repte per als estudiants. Alguns comenten que al principi, quan veuen aquest tipus de monòlegs que impliquen l'ús de tantes tècniques i amb tants canvis de personatges i escenificacions d'accions teatrals, els sembla un gènere inabastable. Comprovar que ells i els seus companys poden trobar una manera personal d'abordar-lo amb èxit i d'adaptar-lo a les seves possibilitats suposa una gran satisfacció, semblant a com ens podem sentir després d'una travessia per un terreny difícil en què hem pogut superar tots els reptes només amb la nostra pròpia agilitat i sense ajudes externes ni equipament específic.

Tradicionalment, la joglaria es practicava sense escenari i a qualsevol lloc. El meu mètode proposa una cosa semblant: practicar un teatre que pot prescindir de qualsevol escenari (fins i tot de la catifa de Peter Brook), i que només requereix una audiència i que l'actor hi entri en comunicació. Potser, amb la joglaria, els estudiants connecten amb una de les arrels més profundes del teatre.

Sobre l'autor

Christian Atanasiu és actor, director i pedagog d'interpretació. Va néixer el 1955 a Berlín i viu a Barcelona des de l'any 1980. Va estudiar Belles Arts a Alemanya, i mim i pantomima a París i Barcelona. Membre fundador, juntament amb Xavier Martí, de la Cia. Martí Atanasiu, amb la qual va crear espectacles de teatre gestual còmic i va fer gires internacionals per quinze països europeus i pels festivals internacionals més importants d'humor i de gest.

Paral·lelament, ha desenvolupat una recerca personal en l'àmbit de l'humor absurd i ha creat espectacles unipersonals en què ha combinat el joc amb el llenguatge, el gest i el *clown*. Ha participat a festivals de mim, de *clown* i sobretot de narració oral a Catalunya, a la resta del territori espanyol i a diversos països de l'Amèrica Llatina.

A l'Institut del Teatre de Barcelona s'ha encarregat de les assignatures de Joglaria i Clown i de diverses pràctiques escèniques.