

L'HOME DAURAT

Pep Martorell Coca

Índex

L'home daurat	2
Material per a l'alumnat	24
Presentació	25
Acte 1 Coneixements previs	29
Acte 2 Què és el teatre llatinoamericà	30
Acte 3 Dramatúrgia	44
Acte 4 Treball dels actors i actrius	50
Acte 5 Vestuari i maquillatge	59
Acte 6 Espai i il·luminació	62
Acte 7 Banda sonora	67
Acte 8 Recepció	69
Orientacions per als professors i professores	75
Presentació	76
L'home daurat, teatre de denúncia	77
Programació	80
Orientacions didàctiques	83
Orientacions de les activitats proposades	88
Bibliografia	96

L'HOME DAURAT

PERSONATGES

Sipac
Malinche
Chavín
Gonzalo
Federmann
Belalcázar
Itzamna

ACTE 1

Escena 1

Any 1545. A la comunitat indígena de Muïska, a l'actual Bogotá.

En un indret enfosquit, possiblement l'interior d'una estança, Malinche i Sipac estan asseguts a terra. Sipac és un home d'una seixantena d'anys, fuma. Malinche té uns dinou anys.

SIPAC.-

Pinta negra, tot plegat...

MALINCHE.-

Ho sé.

SIPAC.-

Des que són aquí, la gent està trasbalsada...

MALINCHE.-

La solució, però, continua a les nostres mans...

SIPAC (*Alterat.*).-

I el gran Moctezuma que es lliura al déu Quetzalcóalt, aquell home de barba blanca i un barret punxegut que arribaria per Orient! Hernán Cortés, vaja... I, ara, té, una bona colònia de serps ens han arribat.

MALINCHE.-

Tots en patim les conseqüències, d'aquella arribada del "déu..."

SIPAC.-

Com podem haver estat tan il·lusos?

(*Silenci.*)

SIPAC.-

Som serfs d'uns conqueridors...

(*Pausa.*)

MALINCHE.-

L'or.

SIPAC.-

Què dius?

(*Malinche s'aixeca i comença a donar toms.*)

MALINCHE.-

És l'únic que ens pot salvar...

SIPAC.-

No t'entenc.

MALINCHE.-

Fan uns ulls com dues taronges quan el veuen...

SIPAC.-

No sé què en fan... No es pot menjar...

MALINCHE.-

Compren i venen... Però l'or ens pot permetre deslliurar-nos-en.

SIPAC.-

No sé pas com...

(Silenci, mentre Malinche continua rumiant dreta, donant tombs.)

SIPAC.-

Tens la gent en contra, ho saps?

(Silenci. Malinche es gira.)

MALINCHE.-

M'és indiferent.

SIPAC.-

Et veuen com a traïdora...

MALINCHE.-

I tu?

SIPAC.-

Ets de Guatavità...

MALINCHE.-

I amb això n'hi ha prou, és clar... Tan difícil és veure'm com vosaltres?

SIPAC.-

El poble parla massa, de tu... No sé on et conduirà, tot plegat.

(Silenci.)

MALINCHE.-

Sóc jo qui hauria de malfiar-me'n...

SIPAC.-

Ets de fora, no ho oblidis...

MALINCHE.-

L'única supervivent de la daga dels Muïskes... De la vostra daga, no ho oblidis. A vegades em sembla que hauria d'haver mort amb el meu poble... I, ara, encara mal vista per acostar-me als forasters... Són aquí, no? Cal parlar-hi i pactar si volem continuar existint...

SIPAC.-

El nostre poble sempre ha vençut les adversitats... L'enemic, el foraster, l'animal ferotge, la pluja, el vent, les serps...

MALINCHE.-

Sí, però això és diferent... També hem de ser l'or disfressat de serp perquè s'allunyin.

(*Silenci.*)

SIPAC.-

A vegades penso que Chavín té raó...

MALINCHE.-

Chavín és com ells. Arrogant i cobdiciós...

SIPAC.-

(*Mirant-se-la de reüll.*) Pot ser, però és l'únic que ha plantat cara...

MALINCHE.-

Més de cinc-cents homes sacrificats... És una bona estratègia per acabar tots a les seves mans...

SIPAC.-

És a punt d'arribar...

MALINCHE.-

Més m'estimo no veure'l...

SIPAC.-

Sou com dos galls en un galliner... (*Va fumant.*) Encara recordo el dia que va néixer sota els auspicis del déu més guerrer. La seva mare el duia al món mentre ens havíem de fer fonedissos per l'arribada dels altres déus, els corbs que ens envaïen. Ha viscut sempre entre odi... Tu, en canvi, arribaves com a dona feréstega del bosc, plena d'or i de llegendes... Tan fràgil... Criatura de la natura... Tens el cor que hauria desitjat per a un home... Un cor..., honest... Penses, ets dolça... Però, no t'entenc, tampoc... No sé què n'esperes de tots aquests voltors? Em fas patir... No els coneixem... Ens busquen les pessigolles continuament..., i tu, al mig! I la gent del poble..., tots... Ets en boca de tots... Tothom t'hi veu pel mig... L'odi no és per als invasors, sinó per als amics dels invasors... No ho pots oblidar... Em fas patir... Et sento tan filla meva...

(*Silenci.*)

MALINCHE.-

Tenim els dies comptats...

SIPAC.-

Els nostres avantpassats ja parlaven de l'arribada del cinquè sol, l'edat dels terratrèmols, de la fam, de la guerra i la confusió...

MALINCHE.-

L'home és l'únic que té la solució..., no ho oblidis.

(*Entra Chavín amb un posat segur.*)

CHAVÍN.-

Et feia a la falda del capità Gonzalo...

SIPAC.-

No és la millor manera d'anunciar-te...

MALINCHE.-

Sempre tan brillant...

CHAVÍN.-

Ho sento. No m'agrada compartir un somriure amb els traïdors...

SIPAC.-

Malinche no és cap traïdora...

CHAVÍN.-

Fins al dia que quedi prenyada d'un estranger i la seva sang es barregi amb l'odi que tots aquests bastards duen a les venes...

(*Silenci.*)

MALINCHE.-

La paraula és l'única força que tenim...

CHAVÍN.-

Tu rai que els entens, que ens fas d'interpret i així tens els privilegis que tens...

T'hauria de caure la cara de vergonya... No ets Muïasca?

MALINCHE.-

És clar que no ho sóc...

SIPAC.-

No serveix de res discutir...

CHAVÍN.-

Ja veus on ens ha portat la paraula..., a l'extermini. El nostre poble és en mans d'aquests degenerats, soldats, comerciants i homes que parlen de no sé quin déu entre creus, espases i armes de foc... I encara hem de creure en la paraula. Fets. Ens calen fets. Morts...

SIPAC.-

No, Huitzilopochtli, no.

MALINCHE.-

De res no serviran més sacrificis. En va, és en va tota aquesta lluita sagnant...

Cal buscar la sabiduria... Pensar què volen de nosaltres... Per a què ens utilitzen... Què en treuen...

CHAVÍN.-

De tu, està clar. Un bon resultat mentre el teu llit serveixi de bressol als estrangers...

SIPAC.-

És la teva germana...

CHAVÍN.-
Amb sang de Guativitá...

SIPAC.-
És la teva germana, t'ho recordo.

CHAVÍN.-
Ens ha dut la desgràcia des que va arribar...
(*Pausa.*)

MALINCHE.-
Tinc la solució. Ho sé...

CHAVÍN.-
Suposo que no li faràs cas... (A Sipac.) El que hauries de fer és callar i fer com les altres dones de la comunitat...

MALINCHE.-
Vet aquí el que voldries de mi... Resignada, callada i obeint les dèries dels homes... No sóc Muïasca?, te'n recordes?

SIPAC.-
Seieu i deixeu-vos de retrets...
(*Seuen tots tres.*)

SIPAC.-
Ha arribat el moment de prendre decisions. La situació és complicada...

MALINCHE.-
Doneu-me una última oportunitat...

SIPAC.-
No sé si és el més prudent...

CHAVÍN.-
Ningú confia en tu...

MALINCHE.-
Una darrera oportunitat...

SIPAC.-
Malinche, estàs jugant amb foc...

MALINCHE.-
Ho he de provar...

CHAVÍN.-
I si no funciona, què?
(*Silenci.*)

MALINCHE.-
No seré jo qui ho pugui explicar...

SIPAC.-
No és prudent...

MALINCHE.-
He aconseguit la confiança de Gonzalo...

CHAVÍN.-
Això ho sap tothom...

MALINCHE.-
M'escolta i està enlluernat per l'or...

CHAVÍN.-
On aniràs a parar, ara?

SIPAC.-
Parla...

Fosc

ACTE 2n

Escena 1

En una mena de estança una mica més ostentosa que l'anterior. Malinche, dreta, i Gonzalo, que està esmolant l'espasa, assegut.

MALINCHE.-

El llac Guatavitá és al nord, en les terres altes... No és una llegenda... El meu poble cada recordava la figura de l'home, de l'home daurat... L'únic problema és la serp, Bachué...

GONZALO.-

Patranyes...

MALINCHE.-

Bachué només es pot amansir amb ofrenes...

GONZALO.-

Això són bestieses...

MALINCHE.-

Els teus déus no necessiten ofrenes?

GONZALO.-

I a mi què m'expliques...

MALINCHE.-

La seva dona i la filla s'hi van tirar perquè va matar el seu amant...

GONZALO.-

Per les banyes, clar... Qui la fa, la paga...

MALINCHE.-

Però ell no se l'estimava...

GONZALO.-

Totes les dones sou iguals...

MALINCHE.-

Els sacerdots sentiren com la dona i la filla es tiraven a l'aigua i li ho digueren al cacic, que, impotent, decidí fer més ofrenes a Bauché... I va ser llavors, diuen, que a l'alba, l'untaren d'oli i el cobriren amb pols d'or... (*Gonzalo se la mira...*) i amb una barca se situaren al centre del llac... Hi llençaren totes les ofrenes -- maragdes, plats d'or...-- i al final ell mateix s'hi submergí per desprendre's de la capa d'or amb que s'havia cobert...

GONZALO.-

Això són patranyes... (*Continua feinejant amb l'espasa.*)

MALINCHE.-

Cada any, fins que el meu poble va extingir-se, feien aquesta ofrena...

GONZALO.-

I tu, la vas veure?

MALINCHE.-

Jo era petita quan van matar el meu poble...

GONZALO.-

Tot això són històries, patranyes...

MALINCHE.-

Mira... *(Li ensenya una peça d'or. Gonzalo s'aixeca d'una revolada i la hi pren...)*

GONZALO.-

D'on l'has tret? Dignes, contesta...

MALINCHE.-

Em pensava que eren..., com ho dius?, pa..tra..nyes?

GONZALO.-

On és aquest or? Explica't...

MALINCHE.-

T'ho he dit... Guatavitá...

Fosc

Escena 2

La mateixa estança. Gonzalo Jiménez, Nikolas Federmann --d'ascendència austríaca-- i el pare Sebastián de Belalcázar seuen al voltant d'una taula i la peça d'or al mig...

BELALCÁZAR.-

Òndia --senyor tingueu pietat! *(Se senya.)*

FEDERMANN.-

Impressionant! Fascinant!

GONZALO.-

No us ho creïeu, eh?

FEDERMANN.-

(Pesant-la amb una balança de mà.) Saps què significa aquesta peça?

BELALCÁZAR.-

Or, carretades...

GONZALO.-

Estem a punt de descobrir l'home daurat, Eldorado...

FEDERMANN.-

3 quilos set-cents cinquanta grams...

BELALCÁZAR.-

Óndia...

GONZALO.-

Pare, al cel em penso que demanen explicacions, ja...

BELALCÁZAR.-

L'ocasió em perdona...

FEDERMANN.-

Cinc-mil corones espanyoles...

GONZALO.-

Doncs, n'hi ha més...

BELALCÁZAR.-

I com saps que no és una trola. Aquests muïskes, ja saps...

FEDERMANN.-

Ara que ja sabem la zona de l'or, els podriem passar per la pedra a tots..., si són com animallets...

BELALCÁZAR.-

Són criatures del senyor...

FEDERMANN.-

Però si l'església en feu el que voleu...

BELALCÁZAR.-

És la nostra obligació..., i , a més, els indiquem quina és la veritable religió, el veritable Déu...

FEDERMANN.-

Vinga pare, que ja ens coneixem... Només en voleu el que en volem tots, el negoci. Jo, diners, i tu, ànimes... I prou...

BELCÁZAR.-

Insolent..., germànic hauria de ser, sempre tan racional i fred... No m'estranya que els negocis reials vagin com van per al nostre regne...

GONZALO.-

Voleu deixar de discutir-vos...

FEDERMANN.-

Si no haguessin estat els comerciants del nord, encara aniríeu amb una sabata i una espadenya, creient-vos el centre de l'univers... No sabeu què són els diners...

BELALCÁZAR.-

(*S'aixeca d'una revolada.*) Me'n vaig... No suportó aquesta mena de raciocini germànic...

GONZALO.-
Aneu a prendre l'aire i calmeu-vos...

(*Belalcázar se'n va.*)

FEDERMANN.-
La nosa que fa...

GONZALO.-
He fet càlculs... Tu tens la capacitat de dur l'or als bancs del nord... La resta, a la corona... Amb una part ínfima en tenen prou...

FEDERMANN.-
Ha de morir...

(*Silenci.*)
GONZALO.-
Què?

FEDERMANN.-
Belalcázar fa nosa i xerrarà les nostres intencions...

GONZALO.-
Mort?

FEDERMANN.-
Mort

(*Silenci.*)
GONZALO.-
Demà mateix ens posarem en marxa..., deixarem el poble i caminarem (*Treu un mapa.*) cap al nord... Mira..., seguint aquests cinglera arribarem a l'antiga zona de Guatavitá... I si (*Va movent el plànol.*) baixem fins a la plana per aquest sender farem cap al llac... No sembla difícil, encara que és una zona inexplorada, verge...

FEDERMANN.-
I Malinche?

GONZALO.-
Dos dies de camí... I unes setmanes de feina al llac, i l'or serà nostre...

FEDERMANN.-
Malinche, què?

GONZALO.-
Es queda..., una dona entre tant de mascle..., no. Es queda...
(*Pausa.*)

FEDERMANN.-

El mataré... Tinc aquest beuratge dels indis.... Fulminant (*Treu una capseta que duu lligada al coll com un penjoll.*) Posarem vi en aquestes copes i a la seva, verí.

GONZALO.-

Per què l'odies tant?

FEDERMANN.-

Va fer penjar el meu germà acusant-lo d'heretge per robar-li unes propietats que interessaven la seva orde...

GONZALO.-

Vaja...

FEDERMANN.-

Un corb...

GONZALO.-

S'ha de vigilar...

(*Entra Belalcázar.*)

GONZALO.-

Què, us heu calmat una mica...

FEDERMANN.-

Deixem-nos de polèmiques... Això s'ha de celebrar...

BELALCÁZAR.-

Farem un esforç..., i després les particions...

Federmann serveix tres copes de vi. En una, hi introdueix el verí --s'ha de veure--. Ofereix a Gonzalo la copa on no hi ha verí, i la que el conté, la ofereix a Belalcázar...

BELALCÁZAR.-

No senyor meu, m'agrada més l'altra... (*Agafa la copa on no hi ha el verí, i que Federmann té a les mans.*)

FEDERMANN.-

Però...

GONZALO (*Traient-se l'espasa i encarant-s'hi*).-

Beu, beu..., senyor banquer...

FEDERMANN.-

Però...

(*Se'ls mira a tots dos, però sobretot a Gonzalo... Beu...*)

BELALCÁZAR.-

(*També beu.*) Salut...

GONZALO.-
Per l'or...

So fort. Fosc.

Escena 3

El mateix indret. Gonzalo i Belalcázar estan drets, rient. I Federmann jau al centre de l'escena, mort.

BELALCÁZAR.-
Ha picat l'esquer...

GONZALO.-
S'ha de reconèixer que no heu canviat...

BELALCÁZAR.-
La vida monacal dóna molta experiència... Són anys...

GONZALO.-
És mort...

BELALCÁZAR.-
Segur, el beuratge és fulminant... I Malinche?

GONZALO.-
Què li voleu?

BELALCÁZAR.-
Ja saps...

GONZALO.-
Això de ser lluny del vaticà, us prova...

BELALCÁZAR.-
Són els avantatges de la distància...

GONZALO.-
No...

BELALCÁZAR.-
Que, què?

GONZALO.-
Ni pensar-ho...

BELALCÁZAR.-
Miserable...

GONZALO.-

Atureu-vos...

BELELCÁZAR.-
Pecador...

GONZALO.-
Guaita...

BELALCÁZAR.-
Casat... Sou casat...

GONZALO.-
Malinche, no...

BELALCÁZAR.-
Això no quedarà així...

GONZALO.-
Aquest no era el tracte...

BELALCÁZAR.-
Matàvem Federmann, ens repartíem l'or i Malinche seria per a mi...

GONZALO.-
Malinche es queda... (*Es treu l'espasa...*)
(*Silenci.*)

BELACÁZAR.-
Hem d'enllestir una altra feina abans...

GONZALO,-
De què es tracta?

BELALCÁZAR.-
Sipac i Chavín...

GONZALO.-.
Cap de la tribu i el seu fill...

BELALCÁZAR.-
Manen massa...

GONZALO.-
Manen la seva gent...

BELELCÁZAR.-
S'han d'eliminar. són dos obstacles per a l'evangelització... Per a la paraula de Déu...

GONZALO.-
Però on és la vostra caritat cristiana?

(*Silenci.*)

BELALCÁZAR.-

D'acord, però no me'n refio... Són feréstecs... I en tramen alguna...

GONZALO.-

Tenim tota la població ben reclosa. Demà marxarem cap al nord i els deixarem per anar a buscar l'or d'Eldorado... Se n'adona, serem els primers d'aconseguir-ho... El temps ens dóna la raó. Els indis ens temen. Tenim armes de foc i ens han vist com a déus...

BELALCÁZAR.-

Esperem-ho... I, d'aquest, què en fem?

GONZALO.-

Enterrar-lo.

BELALCÁZAR.-

No s'ho mereix, però.

(*Gonzalo agafa Federmann*)

Fosc.

ACTE 3r

Malinche, Sipac i Chavín al mateix indret del primer acte, però vestits de to més festiu, més acolorit. Els altres membres de la comunitat en l'extraescena. Se sentirà soroll de tant en tant.

SIPAC.-

(Escriu alguna cosa en un full de paper molt rústic...) Fa dos mesos que no en sabem res...

MALINCHE.-

No tornaran...

CHAVÍN.-

Quin model a seguir. Primer s'esbatussen aquí i maten aquella mena de corb dels diners... I, després, el capellà..., com es deia?

MALINCHE.-

Federmann els feia nosa... Belalcàzar...

SIPAC.-

Són curiosos aquests tractes. Cadascú va per ell...

MALINCHE.-

Això t'hauria de fer obrir els ulls. Calleu, silenci. xxsst... Sento soroll
(Chavín s'aixeca amb posat combatiu. Se sent soroll de la gent i una certa cridòria, que no acabarà sent res...)

SIPAC.-

(Que va continuant escrivint...) Estem massa tensos...

MALINCHE.-

Itzamna va dir que al cap de deu dies seria amb nosaltres, passés el que passés...

CHAVÍN.-

L'hauria d'haver acompanyat. La deuen haver mort... No tenen escrúpols, mentre nosaltres anem sent prudents i cauts... La prudència que ens farà traïdors...

MALINCHE.-

Sap molt bé el que s'ha de fer en qualsevol moment... No com d'altres, que només viviu per l'espasa...

CHAVÍN.-

Què vols dir?

MALINCHE.-

Que has dut el poble a un enfrontament estèril. Que la sang, fa sang... i genera odi. Que no hi podem fer res, contra aquests voltors. Que són aquí perquè tenen un afany de riquesa... I que tan sols podem fer valdre la nostra capacitat de diàleg..., diàleg que tu no tens...

CHAVÍN.-

Tens sort que Sipac t'escolta...

SIPAC.-

Ara no és hora de discutir... Malinche va aconseguir foragitar els conqueridors quan tot semblava abocat al desastre...

CHAVÍN.-

Tornaran..

SIPAC.-

No ho sé si tornaran, però, de moment, el poble ha respirat durant tres llunes... Tot torna a ser com abans...

CHAVÍN.-

No ens hem d'enganyar... Res no serà igual...

MALINCHE.-

Les espases segur que no ens haurien dut enlloc...

CHAVÍN.-

L'espasa fa callar...

SIPAC.-

L'espasa ha de callar, Chavín...

(Silenci, se senten sorolls i tots tres s'aixequen... Per la porta entra Itzamna. Se l'ha de veure cansada i amb la indumentària feta malbé per la tasca encomanada.)

SIPAC.-

Itzamna.

MALINCHE.-

Itzamna (*S'hi abraça...*)

CHAVÍN.-

Benvinguda, germana...

MALINCHE.-

Què ha passat? Tornen?

ITZAMNA.-

Estem salvats...

CHAVÍN.-

Què vols dir?

MALINCHE.-

Explica't...

SIPAC.-

Seiem i no l'atabalem. Seu, filla... Què ha passat?

(Seuen tots quatre i Itzamna comença a explicar els fets...)

ITZAMNA.-

L'or ens ha salvat... Malinche tenia raó... No volen res de nosaltres que no sigui de color daurat i tingui un pes... Som un mitjà per extreure l'or dels déus...

(Pausa.) Ja sabeu que Gonzalo va posar-se en marxa tot sol amb els seus homes per arribar a Guatavitá, després d'haver pelat els dos acompanyants... Quan tot just acabava de passar per la daga... Bé, ell, no... Un marrec que se les donava de valent... Quan tot just havia fet desaparèixer Belalcázar, i ja portava tres dies de camí per la selva..., un grup dels seus homes començaren a tramar-ne alguna... Havien descobert que l'expedició estava a punt de trobar el tresor d'Eldorado, de l'home daurat, i volien fer-se forts a l'hora de repartir el botí. Quan tot just eren a la serralada, Gonzalo ja tenia un contingent important d'homes que estaven esperant el moment per arravatar-li el poder. L'únic que el salvava és que tan sols ell sabia on anaven... Quan arribaren al llac, després d'una setmana de viatge per la selva..., es produí el motí... Una encarnissada lluita que dugué els homes a barallar-se entre ells davant del llac... Gonzalo morí i el seu cos serví de menja a la serp Bachué... La resta, sense provisions i malalts encara ronden per la ribera del llac com ànimes en pena, esperant que algú els digui que l'or d'Eldorado és al nostre cap...

SIPAC.-

Ho hem de celebrar... El nostre poble se n'ha sortit...

CHAVÍN.-

Aquest cop, sí. Però la lluita continua...

MALINCHE.-

Nosaltres tenim una bona arma: l'or...

ITZAMNA.-

I la paraula...

(S'abracen... Se sent rebombori a l'extraescena)

CHAVÍN.-

Què deu passar?

SIPAC.-

Vés-hi!

(Chavín surt)

SIPAC.-

Les dues meves filles... I pensar que sou tan diferents, però us estimo tant...

MALINCHE.-

Hem d'estar preparats, però.

SIPAC.-

Suposo que sí, que no podem baixar la guàrdia...

MALINCHE.-

Chavín té ganes de gresca continuament...

ITZAMNA.-

Ho porta a la sang...

(Se sent més rebombori, Tots tres miren cap al cantó de l'extraescena. Entra Chavín.)

CHAVÍN.-

Ho sabia...

SIPAC.-

Què?

CHAVÍN.-

Aquí teniu on ens ha dut la vostra paraula...

MALINCHE.-

Què vols dir?

ITZAMNA.-

Que t'empatolles?

CHAVÍN.-

Arriben uns altres déus des de l'Orient...

(Silenci.)

MALINCHE.-

Què vols dir..., més...

CHAVÍN.-

Homes, soldats, enemics, foc, canons, espases, violacions... Però ara en són milers de milers...

SIPAC.-

Què té el nostre poble que els atrau com mosques vironeres?

MALINCHE.-

(Agafa una peça daurada)

L'or que ens salva, ens tortura...

ITZAMNA.-

Devien ser certs els rumors que vaig sentir dels altres, a Guatavitá...

MALINCHE.-

Rumors...

ITZAMNA.-

Sí, em va semblar entendre que Gonzalo havia fet arribar al seu rei Carles, que aquí hi havia l'or de l'home daurat, Eldorado...

SIPAC.-

No podem resistir més. Hem de marxar a la serralada, lluny dels rius i del mar...
(Chavín agafa el ceptre de Sipac)

SIPAC.-
Què fas?

CHAVÍN.-
Prou. S'ha acabat. Seré jo qui organitzi els homes i lluitarem...

MALINCHE.-
T'has begut l'enteniment...

ITZAMNA.-
No pots fer-ho...

SIPAC.-
Fill, la sang fa sang. És millor que els anem a rebre i fem veure que són déus...
Hem de procurar que no exterminin el nostre poble...

CHAVÍN.-
S'ha acabat! No em fareu tirar enrere... El poble vol defensar-se...

MALINCHE.-
Tenen foc, Xiutecutli, armes, van vestits com déus... les nostres llances no travessen la seves cuirasses...

ITZAMNA.-
Jo t'acompanyo...

SIPAC,-
Itzamna, filla...

ITZAMNA.-
Vull venjar la mort de la mare...

MALINCHE.-
La venjança és la finestra per on entra la serp Quetzalcoalt...

SIPAC.-
Els antics deien que el primer Sol, en l'edat del Gat Salvatge, els homes eren devorats pels gats salvatges; el Sol Terrenal s'acabà amb la tremolor de la terra; del sol del Foc, se'n salvaren els homes que pogueren volar; el quart, el tercer, el sol de l'Aire s'acabà amb huracans que ens arrossegaren al no res; el quart, el de l'Aigua, ens dugué el diluvi, d'on se salvaren tan sols Tata i Nena.

CHAVÍN.-
Prou, pare, la paraula no ens duu enlloc...

MALINCHE.-
Calla, deixa'l acabar...

SIPAC.-
(Que era dret, va seient mentre va parlant. Quan acabi, agafarà la ploma i començarà a escriure...)

El Sol de l'aigua els va avisar que inundaria la terra i els féu enfilear en l'arbre de l'arrel profunda i els va dir que quan tornessin a la terra tan sols podien agafar el que necessitaven, un grapat de blat de moro. Quan el diluvi va acabar, Tata i Nena van baixar de l'arbre. Tenien gana. Agafaren un peix... Feren foc i el rostiren... Quan el Sol d'Aigua albirà el fum... els anà a cercar... Com que l'havien desobeït, els tocà el cap i els tragué la part del cervell que feia que fossin com a déus i els tornà gossos... I així acabà l'edat del sol d'Aigua. Ara...

CHAVÍN.-

No necessitem més històries...

MALINCHE.-

El passat ens ajuda a entendre'ns...

ITZAMNA.-

Però ens tanca el futur...

MALINCHE.-

I, ara què et passa a tu?

ITZAMNA.-

Sipac té raó, ens estem colgant nosaltres mateixos...

CHAVÍN.-

Hem de lluitar...

SIPAC.-

(Imposa el to de veu)

El Cinquè Sol va néixer a Teotihuacán, la ciutat santa on hi ha la piràmide del sol... Ara som a l'edat del cinquè sol..., Xolotl deia que era l'època de la Guerra i dels Terratrèmols, i no ens ho creïem... I va dir que el déu Quetzacoatl tornaria per mar... Un home blanc amb barba i un barret punxegut va aparèixer per mar... Deu ser aquest déu que ens envia la guerra...

CHAVÍN.-

No puc més. He de lluitar per defensar el nostre poble...

SIPAC.-

Fill, no perdis les paraules...

FOSC

Material per a l'alumnat

Presentació

El continent americà és un conglomerat de pobles i nacions que s'han desenvolupat de manera ben diversa al llarg de la història de la civilització. No cal dir que els processos de conquesta i colonització inherents a aquest territori encara han contribuït d'una forma més important a la seva configuració. Una disposició ben distinta entre el nord i el sud. Entre els països anomenats rics i els països que no ho són. Entre els països que hom concep com a demòcrates i els que no tenen un sistema polític lliure de caciquisme i actituds despòtiques.

Sens dubte Amèrica és un eufemisme que es confon amb Estats Units. Per això la geografia política ha creat conceptes com el d'Amèrica Llatina, Iberoamèrica, Hispanoamèrica, Amèrica del Nord, Amèrica Central i Amèrica del Sud. Sigui com sigui, països com Canadà o els Estats Units són una realitat receptora. Mentre que la majoria dels altres països que formen el continent són més aviat emissors de població.

El nostre país, Catalunya, sempre ha tingut una relació important amb el continent americà. Si bé, amb l'excusa que els catalans havien estat apartats dels delits de riquesa que produí la conquesta d'Amèrica, i més enllà de la rumorologia ja mítica de si Colón (o Colom) era català illenc o genovès, la nostra consciència nacional sempre havia fet veure que el nostre poble poc tenia a veure amb l'aniquilació que produeix la conques americana. Ens agradi o no, el nostre poble té també les mans tacades de sang que dirien els tòpics. No reconèixer que d'Amèrica en vam treure més que no pas aportar seria un error i, per tant, la història ens ha d'ensenyar a ser amatents amb els homes i dones que un dia busquen en el nostre país allò que la seva estructura econòmica i social no els pot atorgar.

Des del primer moment de la colonització ja hi ha una presència catalana, individual o integrats en col·lectius, important. I des del primer moment, una colla de frares que treballaren i mantingueren relació amb el món indígena. Si ve en el primer viatge de Colom no n'hi consta, en el segon viatge (1493), sí. Per exemple fra Bernat Boïl (Tarassona, 1445- Cuixà, 1520), Pere Margarit (Castell d'Empordà, 1455-1505), Miquel Ballester (Tarragona, XV-XVI) o el frare Ramon Pané (XV-XVI), considerat el primer etnògraf europeu d'Amèrica, de qui fray

Bartolomé de las Casas ja en donà testimoni. Més tard, cal destacar la tasca de fra Antoni Margil de Jesús (València, 1657-San Francisco, 1726).

Ja al segle XX molts han estat els missioners que han actuat i ho continuen fent a Amèrica. Sens dubte, un dels casos més significatius és el del bisbe català Pere Casaldàliga (Balsareny, 1928), molt conegut a Llatinoamèrica per la seva atenció al corrent de la Teoria de l'Alliberament. En l'àmbit cultural, destaquen Joaquim Matilló Vila (la Cellera de Ter, 1909- Nicaragua, 1979), antropòleg i arqueòleg; Josep M. Casassas (Barcelona, 1905-Santiago de Xile, 1984), estudiós de les cultures indígenes de Xile; també Pere Bosch Gimpera (Barcelona, 1891-Ciutat de Mèxic, 1974). Entre els escriptors que tractaren el tema indígena podem anomenar Josep Carner i Puig-Oriol (Barcelona, 1884-Brusel·les, 1970), també Avel·lí Artís-Gener, Tisner, té obra mexicana, com Pere Calders, Agustí Bartra, o Ferran de Pol. Tots ells s'han d'englobar en el procés ampli i difícil de l'exili a partir de les repercussions de la guerra civil espanyola.

Pel que fa al món de les arts, alguns dels artistes que conrearen l'art inspirant-se en el món indígena són: Ramon Subirats, Urbici Soler, l'escultor Josep Cañas o bé Frederic Amat.

Cal dir que malgrat el que suposa una colonització com l'americana, podem pensar que sempre es poden destil·lar temes força positius com a conseqüències d'aquesta intervenció.

Especialment, cal subratllar, l'obra dels catalans que per la seva tasca revaloritzaren les cultures indígenes. Els lingüistes donaren a conèixer les llengües nadiues i les començaren a posar, pel que fa a la informació, dins del mateix nivell científic de la dels conqueridors. Els antropòlegs han exposat noves i originals concepcions d'organització social, també molt vàlides, amb les seves virtuts i els seus defectes, com totes. Els artistes han contribuït a la transmissió i la incorporació de noves formes estètiques indígenes a l'àmbit artístic internacional. (Hernández 1992:137)

A l'hora de posar damunt la taula una proposta dramaturgicà provinent d'Amèrica Llatina cal tenir present que es tracta d'uns territoris que han superat un procés de conquesta i colonització important i profund. Com en altres indrets, el teatre es concep a la manera occidental, és a dir hom considera molts cops que el naixement d'aquestes arts es produeix entre els segles XVIII i XIX, sense tenir

en compte que l'ascendència cultural de què estem parlant també tindria unes formes de representacions.

La proposta en aquest sentit intenta fer reflexionar sobre la importància i el valor que els conqueridors donaven a l'or i com aquest metall va ser la justificació perfecta per tal que es procedís a la conquesta de territoris, com recull Tisner (1980:43):

El nou vingut solament volia or. Calia treure'l d'on fos. La primera paraula de la llengua castellana que van aprendre els mexicans va ésser oro, difícilment pronunciable per l'asteca puix que hi ha una consonant, l'erra, que ell no posseeix. (En canvi, la té el poble purèpetxa.) El derrotat mexicà no podia capir aquell neguit perquè, per a ell, l'or era un metall com qualsevol altre, sense cap altra utilitat que la d'embellir els objectes de culte als déus. Car l'or no es venia ni es comprava, ni ningú no el cobejava i no era, tampoc, cap símbol de riquesa tenir-ne guardat. Atresorar-ne hauria estat tan absurd com si algú, entre nosaltres, tingués una caixa forta plena de regalèssia. El mexicà no podia comprendre aquella folia col·lectiva per l'or; la tristament cèlebre quimera de l'or va ser producte d'importació.

Aquesta quimera és un dels eixos del text que he titulat *L'home daurat* i que també es relaciona amb la famosa llegenda d'Eldorado que ha estat tan literaturitzada. Aquesta llegenda i el valor de la paraula, així com la cobdícia i la complexitat de les relacions humanes acaben de bastir la proposta. Una versió que no té cap més intenció que la de teatralitzar una història per tal que esdevingui motiu de reflexió i debat als centres d'ensenyament, sobretot pel que fa a l'arribada de persones d'altres països, el que els mou a fer-ho --l'or--, però amb quines condicions ho fan i quins motius són els que els duen a fer-ho.

Aquí és on podem recordar l'extraordinària novel·la de Tisner, sense cap mena de dubte un privilegi per a la nostra cultura, *Paraules d'Opòton el Vell*, en què els asteques fan una expedició per tal de buscar el déu Quetsalcóalt: "El Déu Quetsalcóalt se n'havia anat cap a les seves velles terres dites el Vell Astlan, que són a la banda de Sol Ixent, i es veu que pensàvem que si fèiem el mateix camí el trobaríem quan Ell vingués" (Artís-Gener 1992: 80). I després d'una gesta

impressionant: "I al capdavant també altres van dir terra, terra, i aquesta vegada va ser veritat, car a l'altra banda del Mar també hi ha terra, la terra on Quetsalcóatl havia anat a raure segons quedava dit en les nostres escriptures" (Artís-Gener 1992: 89).

I nosaltres el vam obeir i ell va quedar-se tot sol, valent i agosarat, i es va treure el penjoll d'or amb el símbol de Quetsalcóatl i, agenollant-se, el va deixar a terra i llavors es va aixecar i va venir cap a nosaltres [...] i plens de cautela i amb passos de guineu es van apropar a la nostra ofrena, que era un penjoll d'or que el nostre Capità [Oiametl] va deixar-hi. El guaitaven admirats i se'l passaven els uns als altres i les Sususes se'l posaven al bell mig del pit i es gronxaven cofoies, car es veia que fortament els havia agradat. Llavors el calpitxque d'ells ens va fer amb la mà que hi anéssim i hi vam anar com si res. L'Oiametl els va preguntar altra vegada si coneixien Quetsalcóatl i el calpitxque va respondre: Esta terra és Galecia; eiquí fálase galego. (Artís-Gener 1992: 102)

És la inversió de la història, la que ens proposa Tisner. I d'una forma en clau d'humor però alhora reflexiva sobre aquest procés.

L'estructura de la proposta es distribueix a través d'una sèrie d'actes, unitats, en què va fent-se explícit tot el procés amb tots els elements que hi convergeixen per tal de dur a terme la representació del text teatral proposat. Així, després d'uns Coneixements previs i una petita història del teatre llatinoamericà, que crec que és important de conèixer, s'aniran treballant la Dramatúrgia, el Treball d'actors i actrius, l'Espai i la Il·luminació, el Vestuari i Maquillatge, Banda Sonora i la Recepció.

ACTE 1. Coneixements previs.

En aquesta unitat, us proposem una sèrie de preguntes per tal de poder marcar un punt de sortida en el nostre procés. A partir, doncs, d'aquests interrogants us proposem de fer-ne una valoració individual i col·lectiva per treure'n conclusions.

1. Què és el teatre, per a tu?
2. Quins són els elements necessaris perquè puguem parlar de teatre?
3. Quina diferència hi ha entre una obra de teatre i un partit de futbol?
4. Què vol dir dramatúrgia?
5. Has anat mai a veure una obra de teatre?, on?
6. Què creus que s'ha de fer per ser actor o actriu?
7. I escenògraf/a?
8. Sabries dir el nom de tres personatges de teatre?
9. Per a què creus que serveix el teatre?
10. Has fet mai teatre?, què en vas treure?
11. Creus que els països llatinoamericans tenien teatre abans de l'arribada dels europeus?
12. En tens alguna coneixement, dada, indicació?
13. I de l'actualitat, què en saps del panorama teatral en aquests països?

ACTE 2. Què és el teatre llatinoamericà?

Del mite a la religió

Més enllà de la concepció restrictiva del teatre tan sols com a gènere literari, i concebut com a "espectacle que organitza diferents llenguatges sonors i visuals, un dels quals és el llenguatge verbal"(Buenaventura 1985: 3), aquesta activitat artística és un conglomerat d'elements que intervenen en una representació d'un fet fictici. A Amèrica Llatina fins i tot s'ha arribat a parlat de teatralitat aborigen que indicaria tota l'expressió escènica d'allò que s'esdevé i es fa en la vida quotidiana d'un indi. Per a l'indi, la seva activitat vital constitueix un pretext per a la dramatització i l'escenificació de la seva pròpia existència, mostrada a la comunitat a través de la seva pròpia conducta, la seva actitud i el relat dramatitzat de les seves vivències.

L'any 1519 Hernán Cortés havia arribat a terra mexicana. L'any 1522 havia conquerit la capital asteca des d'on conqueriria tota l'Amèrica Central. L'any 1524 arribarien a Tenocntitlán --l'actual Ciutat de Mèxic-- dotze franciscans que es farien càrrec de la instrucció religiosa dels indis. El cristianisme serà clau en la concepció teatral a Amèrica fins als nostres dies en què les tesis de la Teoria de l'Alliberament també tenen en el teatre la seva arma de combat contra la injustícia social.

Abans ja de l'arribada de Cortés, els asteques tenien en la guerra una activitat ritual, imbuïda per Tlacael (cap al 1427) en poble predestinat per al futur. Es van convertir en una raça místico guerrera, la missió dels quals consistia a capturar víctimes per al sacrifici. En temps de pau, es realitzaven les Guerres Florides que eren escenificacions sense espectadors d'aquests conflictes bèl·lics amb la intenció, això sí, d'aconseguir víctimes per als sacrificis.

Aquests sacrificis tenien el seu origen en la mateixa concepció del món que tenia el poble asteca. Les narracions mitològiques sempre presenten els déus com a creadors del món a partir de la seva pròpia sang, de manera que passen a dependre del món per a la pròpia supervivència. Per tant, per tal que els déus continuessin existint, els sacrificis del cor i la sang eren essencials en aquest col·lectiu. El déu del dia, Huitzilopochtli, la mare terra, Coatlicue, la lluna, Coyolxauhqui són essencials en la mitologia asteca, que explica la seva concepció del món, molt bèl·lica.

L'espectacle inherent a la guerra ritual i al sacrifici asteques conté molt elements d'una teatralitat incipient que les ordes mendicants van aprofitar hàbilment en la seva tasca de cristianitzar el nou món. Després de la força de xoc de l'orde franciscana, arribaren els dominics i els agustins, i és un dominic, Fray Diego Durán (1533-1588) qui en la seva *Historia de las Indias* fa una descripció de les representacions rituals asteques. Dues de les més significatives són les dedicades a Huitzilopochtli i Quetzalcoált (Durán 1967: 193):

El baile de que ellos más gustava era el que con aderezos de rosas se hacía, con los cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile en el momoztli principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, adonde hacían sentar a la diosa Xochiquétzal, Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros, y otros, como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas.

Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera y con sus cerbatanas en las manos. de donde salía la diosa de las rosas, que era Xochiquétzal, a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacían sentar junto a sí, haciéndolos mucha honra y acatamiento, como tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos y hacía venir sus representantes y hacía les dar solaz. Este era el más solemne que esta nación tenía, y así otras veces veo bailar otro si no es por maravilla.

Més sorprenent era encara el ritual al voltant de la festa de Quetzalcoált (la serp emplomallada, que prové de quetzal, un ocell rara amb plomes verdes i llargues, i coatl, serp. Fill de la deessa de la terra, Coatlicue). En aquesta festa que durava quaranta dies, un jove --esclau, majoritàriament-- havia de representar el déu. L'enjoïaven i el vestien com a tal, l'engabiaven a la nit perquè no fugís de Tezcatlipoca (el mirall fumejant, déu de l'alegria, la màgia i la desavinença, la destrucció...) i l'anaven preparant per al dia de la festa final, fins

i tot aplicant-li beuratges (itzpacalatl) per fer-li oblidar el seu destí, que era la mort, traient-li el cor per oferir-lo a la lluna.

Tots aquests rituals foren descrits àmpliament per les ordes mendicants que arribaren a la zona que avui denominem Mèxic. En altres latituds més meridionals, el que seria Mesoamèrica i Sudamèrica, la documentació ja és més dèbil precisament per l'absència d'aquestes ordes mendicants que la transcrivien. Amb tot, sabem que tant la cultura maia com la inca tenien una presència constant de danses mímiques a l'entorn del món animal i vegetal que els circumdava. Els quítxues andins celebraven rituals religiosos per a la fertilització de la terra i les dones, i sobretot en destaca el ritual de purificació de tot l'imperi inca. Abundaven els rituals de tipus històricomilitar i els de lloança de la natura, amb una finalitat ètica important. Destaquen les celebracions anomenades purucaya que duraven quatre mesos i que consistien a representar les gestes del poble.

L'altra de les cultures importants de tipus indígena era la maia, que també duia a terme rituals. Una de les representacions més famoses és el ball dels gegants, que té l'origen en el *Popul Vuh* (una mena de Bíblia maia). Una lluita entre els germans bessons Junajup i Ixbalamqué contra els gegants Gukuk Cakik, Xipacná, Caprakán i els senyors Xibalbá. Un ritual utilitzat després de la conquesta ja que establia una connexió molt propera amb el famós relat bíblic de David i Goliat. Aquesta dansa representa la victòria de l'habilitat i la força religiosa enfront de la ignorància i la força bruta, entre el bé i el mal, en definitiva, una versió molt paral·lela a la majoria de danses escenificades que encara avui coneixem en representacions populars com els seguicis festius o el Corpus en què hi ha un component important de lluita simbòlica entre el bé i el mal. Recordem, per exemple, tot el vessant tipològic dual que es mou al voltant de la figura del diable i l'arcàngel Sant Miquel, i que engendra el ball de diables o el salt de Plens de la Patum de Berga.

A banda de tots aquests elements que aporta la cultura maia, hem d'indicar que existeix un drama maia titulat *Rabinal achí* en què la història central es presenta amb constants desafiaments formals en què s'hi barregen dansa i música. Constitueix sobretot, una bona informació sobre la tècnica teatral dels maies. S'hi indica la utilització d'una màscara de molt de pes, amb tot de detalls ostentosos, fet que obligava a substituir els actors que exercien aquest rol.

Podríem pensar que aquest canemàs té molta relació amb l'esquema de les antigues representacions gregues abans que s'hi introduís el tercer actor. L'element gestual hi és essencial de la mà de la dansa: el llenguatge dels gestos.

Situem-nos en un poble en lenta evolució, rígidament emmarcat per un sistema de govern autocràtic-oligàrquic-teocràtic, que parla llengües flexibles i harmonioses, que posseeix una tradició multisecular i que és fervent seguidor d'uns déus que ho són tot. Diríeu que el temps s'hi ha immobilitzat i que l'home, immers en l'estricta geometria, solament aspira a passar per la vida guanyant-se la glòria del cel. D'altra banda, és un poble tremendament supersticiós i creu cegament en els oracles tossudament anunciadors, des de fa una pila d'anys, que per la banda d'orient retornarà Quetsalcóalt, un déu bo, probablement blanc i barbut [...] Aleshores es produeix la coincidència més esbalaïdora: arriben els espanyols. De l'est i per mar! Exactament allò que tothora han anunciat els oracles... (Artís 1981: 31-32)

Fet i fet Versényi (1993) indica, agafant-se a un estudi de Tzvetan Todorov (*The Conquest of America*), que el que fa que el domini espanyol a Mèxic sigui ràpid és pel fet que Cortés fa un esforç increïble per conèixer i reconèixer el gest indi per tal d'utilitzar-lo. Els asteques buscaven, per la seva banda, una manera d'incloure aquells éssers estranys en la seva cosmologia i la trobaren en la persona de Quetzalcoált, que seria Cortés, i que significaria la fi que esperaven en el seu cicle, després d'una època d'esplendor. Cortés ho va interpretar a la primera i l'imperi asteca va caure a les seves mans per la seva pròpia incapacitat de comprendre els codis que venien de fora i intentar donar-hi la seva visió.

El teatre indígena tenia una formació que era dirigida pel sacerdot. A les escoles es formaven compositors, ballarins, músics, cantants i tota classe d'artesans. Els franciscans aprofitaren aquesta tècnica dels dramaturgs per donar al ritual cristià una aparença que despertava l'entusiasme de la població, fet que accelerà el camí de la conversió. Fins i tot arquitectònicament els frares, amb la urgència de convertir els indis, no construïen edificis, sinó capelles obertes que eren semblants als espais destinats als teatres coetanis.

El naixement del teatre evangèlic

Pedro de Gante va crear el teatre evangèlic, com a mescla entre la cultura indígena i al doctrina cristiana. Tots els hàbits foren imitats, fins i tot, la llengua nahuatl es convertí en una mena de *lingua franca* que només els franciscans i els indígenes dominaven. Amb tot, el més important d'aquest fet és veure com ja al segle XVI l'espectacle ritual i teatral s'incorpora a la vida quotidiana. La ficció i la realitat es barrejaven de tal manera que ritual i teatre es donaren la mà d'una forma volguda per les ordes mendicants.

Primer de tot el teatre va captar l'atenció dels indígenes i després les històries que els explicaven que serviren per reformar la vida pagana dels indígenes. A partir de 1530 ja hi ha un bon repertori d'obres de teatre evangèlic a prop de Mèxic (Tlaxcala). Una de les primeres fou *El juicio final*, en què es batejaren fins a 5.000 indis, i que volia incidir, sobretot, en el mal costum del concubinatge, tal com *El sacrificio de Isaac* volia mostrar com el sacrifici humà no és possible, i fins i tot en aquesta peça el sacrifici d'un corder no es duu a terme per tal de no donar idees herètiques al indígenes.

La intenció clara d'eliminar la distància entre actor i espectador es donava per tal d'arribar a utilitzar unes finalitats religioses i polítiques. Però hi havia també un altre aspecte a tenir en compte, que era el component màgic, visual, la seva capacitat de penetrar davant de la sequedat del dogma. Una transformació dels indígenes era el que aconseguien els franciscans amb el teatre, com una alquímia en què multitud d'ànimes índies es convertien en cristianes.

La magnificència de les representacions de la mateixa manera que les passions medievals franceses havia de ser realment espectacular per als indígenes, fins al punt de crear competència com va passar en dues peces significatives en aquest període, *La conquista de Rodas* i *La conquista de Jerusalem*. Totes dues representades, això sí dins la festivitat de Corpus, un detall que no hauria de passar desapercebut. S'estava repetint el que ja havia passat a la península ibèrica al segle XIV. En definitiva, "El contenido de estas

obras evangelizadoras era decididamente cristiano, pero la forma la dictaba en gran medida la práctica indígena anterior" (Versényi 1993: 50).

A mesura que el segle XVI va avançant, però, les ordes mendicants van perdent aquesta mena de domini absolut sobre els indígenes, en part, perquè els clergues seculars van arribant a Amèrica i el papat i la corona arraconen les ordes mendicants que havien obert foc.

A partir de finals del XVI el virregnat és el sistema d'administració dels territoris en què hi ha un virrei designat pel rei i un representant local de l'autoritat eclesiàstica. Nueva España (1535), amb l'Istme de Panamà, les Antilles; Perú (1543); Nueva Granada (1739), Colòmbia, Veneçuela, Trinitat, Equador, Panamà; Río de la Plata (1776), Perú, Xile, Bolívia, Argentina i Uruguai. En general, les activitats teatrals es reduïren a l'arribada o marxa d'alguna autoritat eclesiàstica, o la mort o la substitució d'un monarca, de la mateixa manera que es produeix a l'àrea de l'antiga corona d'Aragó, quan aquests esdeveniments aturaven al vida quotidiana i reclamaven la vistositat dels gremis en forma dels grups del Seguici Popular.

De totes maneres, i malgrat que els dramaturgs representats ja són Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, existeixen alguns ascendents d'indígenes que es converteixen en dramaturgs, com el cas de Espinosa Medrano, el Lunajero (1632-1688). Fa una versió del *Hijo pródigo* amb elements del barrocc espanyol --com és la presència del gracioso Uku, servent de l'amo cristià-- i d'altres precolombins com el fet d'incloure-hi peces musicals i balls. Originàriament la va escriure en llengua quítxua. La distinció entre espectador i actor és evident i ja hem fugit del ritual anterior.

El güegüense, anònima, es va representar a Nicaragua des del segle XVI fins al XIX. El llenguatge barreja náhuatl, mangue i espanyol. Presenta elements propis dels indígenes com és la gran quantitat de balls i un personatge central --el güegüense-- molt vital, que utilitza la sàtira i la paròdia per a mofar-se de la autoritat civil. La sàtira, de fet, és una premonició de tot un tipus de teatralitat que serà molt important cap als segles XVIII i XIX, quan Amèrica Llatina inicia la seva reafirmació contra el domini colonial. Aquest fet ja el trobem el 1692.

La primera dona escriptora de teatre a l'Amèrica Llatina va ser Sor Juana Inés de La Cruz (1648?-1695?). La més important és la *Loa al Divino Narciso*, que inclou un tocotín, o dansa indígena, i conté nombroses peces musicals i balls.

La influència dels jesuïtes

Els jesuïtes aconseguiren amb la seva educació acadèmica despertar la consciència americana, dotada d'un cert nacionalista.

Su actitud frente al régimen colonial és, desde luego, actitud de despegó y casi diríamos de estranñeza: hablan de "los españoles" como quien habla de los extranjeros, no de compatriotas. Pero tampoco se sienten indios ni sueñan con un imposible retorno a un imperio azteca. No son españoles; no son aztecas: ¿qué son, entonces, y cual es su patria? Son, i quieren ser, mexicanos: nada más nada menos. (Méndez 1941: XI)

Tot i l'expulsió que determinà Carles III, l'entrada d'un flux d'idees des d'Europa al costat d'una activitat econòmica gairebé frenètica. Les rebel·lions indígenes no es feren esperar, a partir de 1749, i foren la llavor de les guerres de la independència següents.

Entre el període dels anys 1752 i 1802, època, tal com hem dit, de puixança econòmica i d'orgull nacionalista, es van començar a construir els primers coliseus i edificis teatrals. el teatre, que havia estat evangelitzador i dominat per la jerarquia eclesiàstica, comença a tenir en les autoritats civils el seu principal aval perquè aquest espai esdevenia també un cadafal per a la política. El 1793 s'inaugura la Casa de Comedias de Montevideo i en d'altres indrets com a Xile l'activitat va molt lligada a la independència del propi país i a l'interès polític, com és l'exemple de Nicaragua que fins avui és difícil establir quina és la línia que separa el teatre de l'activitat política. A Cuba es construeix el Teatro Tacón, amb una capacitat per a 4.000 persones. En aquest país, cal destacar que la presència negra tindria un efecte dramàtic essencial que seria el d'introduir un personatge "el negre" en els sainets més populars.

La influència de Rousseau en aquest segle XVIII té molt a veure amb la recerca de la identitat americana que en aquest segle es va destapant arreu del continent. en són exemples escriptors com el mexicà José Fernández Lizardi (1776-1827), el cubà José Marí Heredia (1803-1839), el xilè Fray Camilo Henríquez (1769-1825), creador de la Sociedad del Buen Gusto de Teatro, l'uruguaià Luís Ambrosio Morante (1775-1837), que tenia el seu centre d'operacions a Buenos Aires i que aconseguí crear una companyia i promogué una temporada teatral en aquesta ciutat a més de posar en escena una de les obres més polèmiques d'aquest període --perduda irremeiablement--, *El 25 de mayo*, o *Túpac-Amaru*, *El falso nuncio de Portugal*, totes elles amb un contingut crític contra el poder --eclesiàstic o civil-- i a favor de l'alliberament i la independència dels països americans. El teatre era ja en aquesta època un mètode per ridiculitzar l'església, ben al contrari de com l'havien utilitzat els primers frares mendicants que havien arribat a Amèrica, per evangelitzar els indígenes.

En aquesta mateixa línia podem destacar altres dramaturgs de l'època com serien els colombians José Fernández Madrid (1788-1830), autor de *Guatimoc*, Luís Vargas Tejada (1802-1829) i l'uruguaià Juan Francisco Martínez (sd) que també exalcen el tema indígena per acabar amb el domini colonial. Al costat d'aquesta activitat intel·lectual, existia també un teatre popular en què la sàtira, el ball i la cançó eren els elements essencials i que xocava obertament amb aquesta concepció més neoclàssica de les arts escèniques.

El sainet costumista també tenia una bona profusió entre el públic, malgrat que els models neoclàssics no el veien amb bons ulls. A Cuba eren cèlebres, també, les celebracions el dia de l'epifania (6 de gener) en què els esclaus negres i els alliberats celebraven rituals afrocubans, formes que prodigaren un personatge "el negrito", caricatura dels hàbits socials i de la forma de parlar dels negres, que els blancs utilitzaven en el seu teatre costumista. A d'altres zones com l'Argentina i l'Uruguai un dels personatges que tindrà més difusió serà la del gautxo, com a individu solitari i rebel alhora.

A Xile, més enllà dels espais habituals per a les representacions i jocs teatrals, cal destacar les chinganes, tavernes, restaurants i cafès plens d'esperit republicà. El tipus de teatre que s'hi feia era molt popular, s'acostaven a les farses amb un punt d'irreverència important.

L'accés a la independència dels pobles americans

És evident que a finals del segle XIX l'accés a la independència dels països americans s'havia ja resolt i que els enfrontaments ja no serien amb el poder colonial, sinó entre els diferents poders de cadascun dels estaments socials de cada país. El resultat és una població dividida en dues classes: els criolls i els indígenes, majoritària quant a nombre de persones, minoritària quant a capacitat de decisió. El teatre reflectirà aquesta nova situació de bifurcació entre la minoria oligàrquica criolla i la majoria indígena. El teatre popular serà també una vàlvula d'escapada.

El circ serà un dels espectacles més populars a Amèrica Llatina. De fet, s'explica que Moctezuma tenia a la seva cort dos pallassos nans que duïen a terme la cerimònia del Volador, que encara es realitza en alguna zona de l'estat de Veracruz, i que fa dos anys vam poder veure curiosament a Port Aventura (el Tarragonès). Es tracta d'un exercici de trapezi, podríem dir, en què uns homes s'enfilen en un tronc, es lliguen una corda als turmells i es llencen de cap per avall.

Les troupes d'acròbates, malabaristes, embaucadors, titellaires i pallassos eren freqüents al segle XIX. Al Río de la Plata se'ls anomenava bubulús. L'espectacle era una mescla de circ, titelles i melodrama, amb arengues poètiques i competicions d'aquest gènere literari. Els pallassos tenien un paper clau en aquest sentit, tant de creadors com d'ordenadors. Són cèlebres pallassos José Soledad Aycardo, José J. Podestá "Pepino 88":

No era el clown que se da de bofetadas con el tony, ni el saltinbanqui que dicie arbitrariedades e incoherencias, sino un extraño personaje trajedao churriguerescamente, que dialogava con el jefe de pista sobre temas de actualidad, a veces en forma tan exageradamente grave, que de su exceso surgía la hilaridad satírica o una mordacidad de niño terrible que iba de rebote a un personaje político, en ocasiones espectador de circo , que era el primero en festejar las chuscadas del payaso... Además ejecutava canciones que él mismo componía y que alcanzaron una popularidad asombrosa en toda la república. (García 1942: 139-140)

En una altra línia paral·lela trobaríem el teatre buf a Cuba. Barreja de música, paròdia, dansa, caricatura, sàtira, amb l'afegit de tipus del país, com el "negrito". Jacinto Valdés és famós per la seva oposició al govern colonial, protagonitzà l'any 1869 un incident en què les forces colonials produïren una matança al Teatro Villanueva, veient-hi un intent de revolució. Aquesta tipologia teatral caigué en desús cap a finals de segle, i es convertí en revista .és en aquest marc --el de 1869-- que sorgeix la figura de José Martí (1853-1895) creador del teatre mambí, hereu, en certa mesura, de les manifestacions bufonesques, però amb la consideració del personatge negre "negrito" com un dels elements essencials de la trama. Capaç d'encapçalar les forces que lluitaven per al independència. La prohibició d'aquests tipus de representacions féu que sigui una forma important a l'exili o a la selva, però no en els teatres de L' Havana.

Al continent, la importància dels circs i dels pallassos fou més gran, ja que la independència també s'havia aconseguit abans que a la zona del Carib. A l'Argentina, després de la seva independència, començaren a arribar corrents migratoris d'arreu del món a la recerca de riquesa. Al Río de la Plata dues agrupacions circenses, una d'estrangers i l'altre de criolls, fonamentaren el teatre nacional. Es tracta del Circo Hermenegildo I i el Circo Scotti-Pedestá. El primer dels quals incloïa en el seu repertori una posada en escena de la novel·la d'Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira, gènesi del teatre gautxo, i molts dels temes, convencions i inquietuds que marcarien el teatre a Llatinoamèrica. Primer com a pantomima, i després amb diàlegs, aquesta peça dramàtica es convertí en un veritable punt d'inflexió en el teatre de la zona del Río de la Plata. Quan aquest tipus de representació entra en els teatres més aristocràtics i fuig de la pista és quan podem considerar que el teatre gautxo decliva. Mentre el que s'esdevenia en un circ era popular, la resta d'espais escènics de la ciutat, com podia ser Buenos Aires, els teatres oferien, amb retard, la cultura europea (Ibsen, Zola, Echegaray, López de Ayala...). Teatre culte i teatre popular; teatre urbà i teatre rural, en certa mesura.

A redós d'aquesta burgesia urbana sorgeixen escriptors de drames rurals com Florencio Sánchez (1875-1910), amb la seva peça més coneguda *Barranca abajo*. Fan causa comú amb un sector del qual ells no provenen, però que defensen.

A finals del segle XIX, amb l'arribada d'immigrants a zones com Buenos Aires, un gènere d'importació fa fortuna, l'anomenat gènere "chico", sarsuela, que

generarà el grotesc crioll. Primer el sainet argentí feia entrada en les pauses d'obres denses. Entreteniment, costumisme i comunicació de masses són tres accepcions d'aquest gènere curt. L'element grotesc, que té el seu origen en la commedia dell'Arte, i que autors com Pirandello o Valle-Inclán dibuixen d'una forma ben pròpia, vol explicitar una lluita entre el món intern dels personatges i l'extern, que en nega la seva existència. En aquest sentit, cal destacar les aportacions de Francisco Defilippis Novoa (1889-1930) i Armando Discépolo (1887-1971).

Mentre el teatre culte va fornint una societat que demana canvis i que es revolta a la recerca de la seva pròpia identitat, les formes populars del teatre continuen presents en diferents indrets d'Amèrica. Les representacions de caire religiós popular continuen vigents a Mèxic que, de fet, utilitzà per a la seva guerra de la independència els estendards de la Virgen de Guadalupe com feien els asteques en els seves representacions bèl·liques. A Mèxic són continuades les representacions d'històries bíbliques, danses dramàtiques --com la Danza de Moros y Cristianos, no cal dir, ben presents en tota la imatgeria popular i teatral dels Països Catalans, per exemple--, escenes de la crucifixió, o escenes com l'aparició de la marededéu de Guadalupe, o representacions nadalenques com pastorets, o escenificacions de passatges de la passió --com la que es duu a terme a Ixtapalapa, *Las tres caídas de Jesucristo*, amb moltes evocacions al ritual de Quetzaltcoált en què el protagonista havia de ser en capella durant trenta dies, com el cas del actor que fa de Jesús, en aquesta representació--.

L'interès del govern mexicà del segle XX per alfabetitzar la seva població el portà a promocionar un tipus de teatre de masses, de grans espais i celebracions, en què s'exaltava la pròpia història del país. És el cas de l'obra *Liberación* d'Efrén Orozco Rosales (1903-1973). Aquesta peça i d'altres d'aquest estil el que fan és rebutjar la història imposada des del colonialisme i ressusciten l'esperit asteca com a fonament de la nació. La autoritat paterna de l'església se substitueix per la de la revolució, i a Mèxic, en concret, pel PRI. En aquest àmbit geogràfic, cal destacar en les primeres dècades del segle XX, un tipus de teatralitat popular urbana, una espècie de commedia dell'Arte, que eren les carpes, d'on va sorgir per exemple Cantinflas (1911-1993), el Chaplin mexicà.

El teatre independent

A partir de 1925 sorgeixen a l'Amèrica Llatina una sèrie de grups de teatre independent i universitari. Destaquen escriptors com Elena Álvarez (sd), Juan Bustillo Oro (1904), Mauricio Magdaleno (1906-1986), seguidors de Piscator, que el 1952 fundaren el Teatro de Ahora. cal destacar també la fundació l'any 1939 del Teatro de las Artes --un teatre del poble, per al poble--, de la mà del director japonès Seki Sano --antic ajudant de Meyerhold-- que seguia les pautes del mètode Stanislavski. Aquest teatre tenia una companyia itinerant anomenada Teatro de la "V" (de victòria).

Teatro de Ulises (1928) i el Teatro de la Orientación (1933) foren altres dos projectes importants i sobretot destaca el dramaturg Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1905-1935) i també Rodolfo Usigli (1905-1979), que desenvolupa la professionalització del teatre mexicà.

La influència del pensament socialista i anarquista a començaments del segle XX és important i s'estén per tota l'Amèrica Llatina. En són mostres el Teatro Experimental de Xile, La Candelaria i el Teatro Experimental de Cali, a Colòmbia, o el Teatro Escambray, Teatro Adad a Cuba i a l'Argentina, el Teatro del Pueblo i el teatro Juan B. Justo. És precisament en aquest país que es produeix una renovació important del teatre de la mà de Samuel Eichelbaum (1894-1967), Agustín Cuzzani (1924-1987) i Osvaldo Dragún (1929).

A Cuba el millor representant de la renovació teatral del segle XX és Virgilio Piñeira (1912-1979), de qui destaca la peça *Jesús* (1950), una reflexió interessant sobre el poder protagonitzada per un Jesús de trenta-tres anys... A Puerto Rico, destaca René Marqués (1919-1979), i Miguel Ángel Asturias (1899-1974) a Guatemala.

El teatre de l'alliberament

En la dècada dels anys 50 i 60 del segle XX, i coincidint amb un desenvolupament de la teologia de l'alliberament, que a l'Amèrica Llatina el teatre

té un component revolucionari i social molt important tal com, de fet, ha tingut sempre. Des d'ideòlegs com Gustavo Gutiérrez (que en *Una teología de la liberación* forja aquest concepte), a la concepció provinent del Concili Vaticà II -- que tingué un punt important a la ciutat colombiana de Medellín, l'any 1968, on s'exhortava els fidels a ser revolucionaris per tota Amèrica--, passant per les teories del pedagog brasiler Paulo Freire (*La educación como práctica de la liberación* i *Pedagogía del oprimido*) el teatre ha trobat en aquests elements l'essència d'una teatralitat que comuniqui amb el públic americà, de manera que sigui ell mateix qui parli a través de les formes teatrals. "El teatro pasaría a ser otra fuerza de liberación de determinadas estructuras heredadas, fuesen estas de carácter social, político o estético, quie se habrían impuesto desde el exterior". (Versényi 1996: 234)

El brasiler Augusto Boal (1931) és un dels directors i homes de teatre que més ha insistit en aquest raonament a partir de la creació del Teatre de l'Oprimit a l'àrea del Perú, primer. Dirigeix el Teatro de la Arena (1958) al Brasil on analitza la realitat a través dels fets històrics. Als anys 80, després d'un periple entre Buenos Aires, Lisboa i París, torna al Brasil de d'on compagina muntatges entre aquest país i Europa.. Al seu costat, dramaturgs com el colombià Enrique Buenaventura (1925), que treballa la idea d'espai de creació teatral entre l'espectador i l'actor en el Teatro Experimental de Cali, a la recerca d'una dramaturgia llatinoamericana, fet que l'ha dut a utilitzar contes, mites, poemes i cançons de la terra per als seus muntatges. Alan Bolt i el seu grup Nixtayolero és un dels exemples més radicals de teatre d'alliberament des del Movimiento de Teatro Comunitario Nicaragüense, com a militant sandinista. El teatre, en aquest cas, serveix per a resoldre els temes de la comunitat. De la mateixa manera que ho fe el Teatro Escambray de Cuba, dirigit per Sergio Corrieri. A Xile, l'activitat teatral en aquest sentit té una època molt fecunda entre els anys 60 i 70 amb companyies com Teatro Aleph, Teatro ICTUS, Taller de Creación Teatral de la Universidad Católica i el Túnel. En aquest país, destaca també la recuperació de la "chingana", una experiència educativa-recreativa-artística completa.

Una de les imatges que hem anat desenvolupant en aquesta descripció històrica del teatre llatinoamericà és la de la lluita entre una concepció hereva del colonialisme, que entenia el teatre que venia de fora com el civilitzat, i una altra de pròpia, que intentava reconduir la mirada que Amèrica havia fet al seu

fons cultural indígena. Sempre hi ha hagut un debat al voltant de la teatralitat i el seu ús en aquests països. Fins i tot ja al segle XX es produeix una proliferació d'un teatre que ataca l'ordre social que no afavoreix la dignitat humana, es busca una teatralitat revolucionària, fins a arribar a buscar en la teoria de l'alliberament també un recurs dramàtic útil per a un teatre compromès socialment i políticament vital. Això sí, es recorre a la imatgeria bíblica, a una voluntat pseudoevangelizadora, mitjançant la profusió d'actes que recorden les celebracions indígenes, els cants i les seves danses.

Cap a la dècada dels anys 60 i 70 del segle XX, es comencen a dur a terme festivals de teatre que trenquen les fronteres polítiques del diferents països i posen en contacte companyies i públic. Amb tot, l'habilitat tècnica i artística cada cop, i es veu clar cap a la dècada dels 80, cada cop, dèiem, té unes arrels més superficials. Molts col·lectius, però, en aquesta dècada dels 80 representen una manera de combatre els règims autoritaris i afavorir-ne els democràtics. Seria el cas de Teatro Abierto a Buenos Aires, o el Teatro de la Libertad. A Mèxic, el grup CLETA, o a Xile, Teatro ICTUS, que participa pel "No" en el referèndum de perpetuació de Pinochet, són altres casos d'aquest estil. Una manera de fer que entra en crisi a finals dels 80 i que encara no ha trobat una línia de sortida. Potser hi ha una incorporació creixent de la cultura indígena a la pràctica teatral. El que sí que és notable és una presència de política i religió en els formes teatrals de l'Amèrica llatina.

ACTE 3. Dramatúrgia.

La dramatúrgia de *L'home daurat* és el procés de transformació del text a l'escena, del llenguatge textual al llenguatge teatral. La transformació és la posada en escena, és a dir, mostrarem en un espai i davant d'un públic allò que figura en aquest text o canemàs.

El responsable de coordinar tots els aspectes i elements d'una posada en escena és el/la director/a. Per tal que aquest procés no neixi coix, s'ha de dur a terme el treball de dramatúrgia.

El treball de dramatúrgia és una lectura en profunditat del text. Cal buscar informació sobre la història, l'origen, algunes posades en escena. És a dir, buscar informació sobre l'autor, l'obra i l'època. Llegir atentament el text per veure'n l'estructura interna --el tema, argument, conflicte, personatges...-- i l'externa --el gènere, les acotacions...-- Tot i que, de fet, tant una com l'altra gairebé no es poden destriar. Diríem que cal buscar la informació que ens aporta el text per ell mateix.

Un cop s'hagi dut a terme les fases descrites, cal que posem en solfa tot el que hem anat descobrint i que s'amaga a simple vista. hem de prendre decisions.

Per tant, el procés de dramatúrgia de *L'home daurat* seria:

- a) Estudi de l'autoria i les fonts.

Aquesta recerca pretén donar un cop d'ull al perfil biogràfic de l'autor, les circumstàncies que envoltaren la creació de l'obra i al moment històric, social i artístic en el qual es va esdevenir; si, per exemple, va ser una obra d'encàrrec o va provocar un daltabaix en la seva estrena, si és molt significativa en la producció de l'autor, quines característiques hi havia a l'època, etc. Per trobar aquesta informació, pots consultar diversos materials: Diccionaris enciclopèdics, del Teatre, històries de la literatura universal, del teatre; monografies sobre l'autor, l'obra, l'època; programes de mà d'altres muntatges, preàmbuls explicatius d'algunes edicions del text, etc.

- b) Lectura en profunditat de l'obra.

Forma o estructura externa:

En aquesta segona fase del treball dramatúrgic cal fer un

estudi en profunditat de la matèria primera de la qual ens servirem per fer l'espectacle: el text. D'aquesta manera, caldrà veure primerament l'estructura externa del text, la forma; si s'estructura per actes o bé per escenes, l'ús que fa l'autor de les didascàlies, el gènere, el registre lingüístic, etc.

- Gènere: Caldrà saber identificar el gènere al qual pertany l'obra: comèdia, tragèdia, tragicomèdia, drama, melodrama, etc.

- Acotacions: Cal valorar la importància de les didascàlies que acompanyen el text teatral. Si l'autor els dóna molta rellevància o no, i si ens aporten informació cabdal sobre el text (espai , personatges, acció, música, etc.).

- El registre lingüístic: Aquest pot ser culte, popular, estàndard, tècnic, etc. i ens dóna informació sobre els personatges i les situacions.

Contingut o estructura interna:

Posteriorment cal fer una anàlisi del contingut, del tema, del que en diem l'estructura interna del text; argument, tema general (quina és la idea principal que vol comunicar l'autor), conflictes dramàtics (quins són els punts dramàticament més forts), ideologia, intencionalitat, tractament dels personatges (tipus, arquetips), etc. Durant tot aquest procés d'anàlisi, sobretot quan fem el de l'estructura interna, és molt important que les dades que en treguis les relacionis amb les que hem obtingut durant la fase A pel que fa a l'autor, l'obra i l'època. Operant d'aquesta manera és molt probable que ens sigui més fàcil entendre algun aspecte del tema, que ens ajudi a comprendre la psicologia d'algun personatge, o que descobrim significats de l'obra que a priori no se'ns havien acudit.

c) Tria i anàlisi de la informació rellevant per a la posada en escena.

Tot aquest treball de recerca i d'anàlisi que hem fet ens donarà com a resultat tot un seguit de material i d'informació sobre el text que d'alguna manera haurem d'ordenar i jerarquitzar. És a dir, haurem de prendre posició per alguns aspectes del text. Farem una lectura determinada i seleccionarem aquells aspectes que considerem més importants i que són els que comunicarem. Així, per exemple, pot ser que d'una obra que permet diferents codis de lectura (filosòfic, polític, social, amorós, etc.) decidim destacar-ne un per sobre dels altres. Sigui quina sigui la nostra opció, serà molt important no perdre-la de vista durant la posada en escena ja que és la que ens en donarà sentit unitari. Per tal d'ajudar a realitzar aquesta última fase del treball dramaturgic, podem seguir aquests passos:

1. Fer una lectura contemporània del text

Preguntar-nos què és allò que pot interessar i pot connectar més amb l'espectador d'avui en dia i què també ens interessa a nosaltres comunicar.

2. Contemplar la possibilitat d'intervenció sobre el text

La lectura que nosaltres haurem fet pot afectar o no al text original. En aquest sentit podem decidir-nos per aquestes tres opcions: a) No modificar l'estructura original del text ; b) Modificar el text, suprimint escenes, tallant paràgrafs, suprimint frases que avancen aconteixements, etc; c) Incorporar altres textos

d'origen divers; del mateix autor, d'altres autors, de nosaltres mateixos, etc.

3. Definir l'estètica i l'estil que s'ha de seguir amb tots aquells aspectes que intervenen en la posada en escena: treball actoral, espai plàstic, il·luminació, banda sonora, etc.

ACTIVITATS

- 1.- Què en sabem de l'autoria de *L'home daurat*?
- 2.- Quin és l'argument del text?
- 3.- De quin tipus de gènere es tracta?
- 4.- Quin tipus de dramatúrgia comences a dibuixar, del text?

El conflicte

Un dels temes essencials de la dramatúrgia és l'anàlisi del conflicte que seria la marca específica del fet teatral. Entendrem que hi ha un conflicte quan un individu, en perseguir un determinat objectiu, es veu enfrontat a un altre subjecte (un personatge, uns obstacle psicològic o moral) i es produeix un combat individual o filosòfic, el resultat del qual es pot escriure sobre la base còmica o tràgica quan cap dels dos bàndols cedeix en la seves intencions.

Gairebé sempre és el punt àlgid d'una acció dramàtica, però hem de ser conscients que l'ordre o la manera com se'ns explica la història, que seria la trama, pot col·locar aquest conflicte en el passat o en el present, a la vista o fora de l'escena, conegut o no per part de l'espectador.

Algunes formes del conflicte serien:

- a) Rivalitat entre dos personatges per raons econòmiques, morals, sentimentals, polítiques...
- b) Dues concepcions del món, dos morals irreconciliables...
- c) Debat moral entre subjectivitat i objectivitat, passió i raó, fets que produeixen un dilema en el protagonista.
- d) Conflicte d'interessos entre individu i societat...

- e) Conflicte metafísic de l'home amb un principi o desig que el supera, per exemple el de la divinitat...

ACTIVITATS

- 5.- Quin seria el conflicte en *L'home daurat*?
- 6.- Podem parlar de més d'un conflicte?
- 7.- Quina és la seva resolució?
- 8.- Quina forma té aquest conflicte?
- 9.- Quines són les raons profundes del conflicte?
- 10.- Escriu exemples de conflicte que podríem dramatitzar.
- 11.- Fes una llista dels elements dramàtics més importants que has trobat al text i que et seran útils per a la representació (temes, conflicte, espai, vestuari, banda sonora, il·luminació, temps...)
- 12.- En quina època situaries la història?

El director i la posada en escena

Aquest treball dramàtic el realitza habitualment el mateix director ajudat o no per altres col·laboradors, tot i que a vegades pot estar realitzat per altres figures com el dramaturgista o l'adaptador. Sigui com sigui, el treball dramàtic precedeix a la posada en escena que realitza el director d'escena. Seguint els criteris marcats pel treball dramàtic, defineix les pautes a seguir a la resta de col·laboradors de la posada en escena: escenògraf, il·luminador, responsable de la banda sonora, figurinista, etc, i dissenya un pla mestre d'actuació a seguir: tria de repartiment (càsting), primeres lectures del text, treball de taula amb els actors, determinació del moviment escènic, assajos, etc. Cal dir, que durant tot el procés, el director d'escena, simultaneja el seu treball amb els actors amb el treball amb la resta de col·laboradors.

Tal com hem dit abans, el director d'escena es guiarà en el seu treball per l'opció dramàtica i estètica que s'haurà marcat prèviament, però no cal oblidar que com a tot procés en el qual intervenen diferents persones i sensibilitats, l'espectacle es pot veure modificat en algunes qüestions. Sempre que aquests canvis de plantejaments o modificacions es facin des de la reflexió, no s'han d'entendre mai com una traïció als plantejaments originals sinó com aportacions que poden enriquir l'espectacle. Per això és molt important que el director estigui obert a suggeriments i propostes ja que aquesta interrelació amb

els diferents elements i persones que conformen un espectacle sempre és beneficiosa.

ACTE 4. Treball dels actors i actrius.

En el procés de creació de la posada en escena de *L'home daurat*, un dels aspectes més importants és el treball dels actors i actrius. Una treball que primer tindrà en compte el cos i la veu, dos elements essencials.

El cos ha d'estar relaxat abans de començar qualsevol activitat artística i per aquest motiu tindrem cura de seguir aquestes indicacions cada cop que ens disposem a "assajar" la nostra representació. Les primeres sessions seran en qualsevol espai tancat, però més endavant, haurem de concretar aquest espai escènic. Si no tenim un teatre, l'haurem d'improvisar en una aula, però convé que en tinguem la previsió ben aviat, perquè és important prendre consciència de l'espai i les seves possibilitats. Malauradament, mots cops és l'espai, la inexistència d'un espai teatral el que determina que una representació pugui dur-se a terme amb una intenció o una altra. Però també és un estímul per a la imaginació, i el teatre té aquest component, la capacitat de transformar qualsevol espai per poc teatral que sembli, en un meravellós escenari.

Abans, però, una sèrie de recomanacions pel que fa al cos abans de començar qualsevol exercici de teatre. La constància en aquest sentit és un valor afegit.

PREPARACIÓ DEL COS ABANS DE COMENÇAR UN EXERCICI O UNA ACTUACIÓ

1. Si l'espai us ho permet, escalfeu el cos corrent una estona. Com que es tracta d'un mínim desentumiment dels músculs l'espai on sigueu pot servir.

2. Fes uns quants estiraments (pot servir una seqüència d'exercicis tipus gimnàstica sueca). Dóna especial importància a l'estirament de la cara: per això pots obrir la boca al màxim durant 1 minut i posteriorment tancar-la fixant la força als llavis (3 vegades). Acaba de distendrir-la fent l'acció de mastegar un xiclet.

3. Estira't al terra mirant al sostre, panxa amunt i amb els genolls flexionats. Distendeix tots els músculs i articulacions. Escolta la respiració, posant-te la mà sobre la panxa.

4. Tanca els ulls i deixa anar tot el cos pla. Relaxa't pensant que estàs estirat en un prat d'herba i que cada vegada peses menys. És molt important que durant la relaxació estiguis atent als punts bàsics de relaxació: evitar la rigidesa del coll, distendir les espatlles -que no estiguin encongides-, recolzar totalment l'espatlla al terra i deixar anar els músculs de les cames.

5. Aixeca't i respira amb la seqüència 4-2-4: 4 segons per prendre aire, 2 segons per aguantar-lo i 4 segons per expirar-lo. Posteriorment, pren aire amb força i treu-lo amb força, realitzant tres bufecs, l'últim dels quals s'ha de fer durar com si s'hagués de treure tot l'aire, fent l'acció de desinflar-te tu mateix com si fossis un globus.

6. Mou el coll a l'esquerra i la dreta, fent-lo rodar, per treure'n les tensions.

La veu és la prolongació del cos en l'espai i caracteritza el personatge que duem a terme. la veu sola pot esdevenir un personatge, pensem en la ràdio, per exemple, i té valor per ella mateixa. Com el cos, també cal tenir presents una sèrie de recomanacions i exercicis abans de començar a treballar.

PREPARACIÓ DE LA VEU ABANS DE COMENÇAR UN EXERCICI O UNA ACTUACIÓ

1. Imagina't que tens a la boca una fruita molt gustosa i sucosa. Mou els òrgans tot pronunciant el so de [m].

2. Imita el so que faria un motor d'un vehicle tot articulant el so de la [r] i movent la llengua tant com puguis.

3. Ara imita també un vehicle, però tan sols fent vibrar els llavis.

4. Descansa una mica, tot mastegant un xiclet imaginari. Passeja't el xiclet per tota la boca.

5. Fes ganyotes als teus companys i companyes.

6. Badalla.

Un cop tenim el cos i la veu en condicions és hora de posar-los en marxa a través de l'expressió corporal i la paraula i la dicció. El moviment i el gest són essencials per al teatre. I l'entonació i la dicció, els silencis i la intensitat i el ritme de les nostres paraules, també.

L'actor a l'hora d'interpretar una acció qualsevol, tant les descrites per l'autor com les que no ho són, ha de respondre's les següents preguntes: a) On sóc jo, en aquests moments?, b) Qui és la persona que em parla?, c) Què pretén?, Com és, aquesta persona?, Com són el seu caràcter i la seva actitud?

Una vegada tenim el cos en condicions favorables, és l'hora de començar a explorar totes les possibilitats que ens ofereix. L'expressió corporal ens permetrà desinhibir-nos i anar experimentant amb tots els elements del joc dramàtic. Així doncs, caldrà treballar amb el moviment de les diferents parts del cos, la relació del nostre cos amb l'espai, l'equilibri, la coordinació, el ritme, la direccionalitat, els hàbits que tenim al caminar, la forma corporal, analitzarem el gest, la mobilitat i les expressions del rostre.

ACTIVITATS

1.- “El xiclet”

Imagineu-vos que al centre de la sala hi ha una panera amb un munt de xiclets. Agafeu-ne els que vulgueu i aneu fins el lloc on vulgueu treballar. Deixeu lloc suficient entre vosaltres per poder treballar còmodament.

Comenceu a mastegar el xiclet. A continuació mastegueu seguint les següents instruccions i tenint en compte de començar lentament per acabar més accelerats i posteriorment fer les variacions de ritme que vulgueu:

- exagerar l'acció de mastegar
- mastegar amb tota la cara
- amb el coll
- amb les espatlles
- amb els braços i mans
- amb el tronc

- amb els malucs
- amb els genolls
- amb els peus
- amb tot el cos
- afegint i traient zones

2.- “El robot”

Tots vosaltres sou robots, i per tant, esteu acostumats a obeir unes ordres clares i precises. Imagineu-vos que sou un robot simple i només sabeu fer tres accions. Quan el professor digui 1, alçareu el braç esquerra. Quan digui 2, alçareu la cama dreta. I quan digui 3, alçareu el braç dret i la cama esquerra. Primer ho fareu a poc a poc i després...

3.- “El cercle boig”

Poseu-vos tots drets i en cercle. Heu de guardar la mateixa distància entre els uns i els altres. Es tracta de començar a caminar a poc a poc fins arribar a córrer, seguint el ritme que us marqui el professor (ex: cop de palma de la mà). Tots heu de portar el mateix ritme i us heu de moure com si fóssiu un sol cos. Per tal d’aconseguir-ho cal que us fixeu molt bé amb les persones que teniu al davant i al darrera. Presteu-hi atenció perquè el professor pot introduir alguna sorpresa!

4. “Mira’m!”

Heu de passejar-vos lliurement per l’espai, observant-vos els uns amb els altres. De tant en tant, el professor us donarà una motivació que us obligarà a mirar-vos de manera diferent durant una estona, sense parar de caminar i així successivament. Cal que feu l’exercici en silenci. Una única condició: No s’hi val riure!

5.- “La màscara”

Després de realitzar uns quants exercicis d’escalfament del rostre (Moure la llengua en totes direccions, estirar la cara al màxim, tancant-la fent-la convergir als llavis, renillar com si fossis un cavall), treballarem consecutivament la part inferior i la part

superior de la cara.

1) Treballar la part superior de la cara (llavis, boca), sense moure la resta de la cara (celles, ulls, pòmuls)

Moure només el costat esquerra del llavi de dalt, només el costat esquerra del llavi de sota, només el costat dret del llavi superior, només el costat dret del llavi inferior, moure'ls tots dos, estirar el llavi inferior i després el superior, arquejar la boca cap a dalt i cap a baix, expressar amb la boca asturament, riure, tristesa, etc.

2) Treballar amb la meitat superior de la cara: ulls celles, front, nas, galtes.

Arquejar les celles, arrugar les celles, arrugar el front horitzontalment i verticalment, ajudant-vos dels dits per separar les parpelles, buscar el moviment dels ulls: a dalt., a baix, esquerra, dreta, centre.

Seguidament el professor donarà les següents instruccions per tal de fer diferents màscares:

- Màscara de l'alegria: celles i boca cap a dalt
- Màscara de la tristesa: celles i boca cap a baix
- Màscara d'astorament: celes cap a dalt, ulls i boca molt oberts
- Màscara de la serenitat: celles, boca i ulls, horitzontals

Per acabar us posareu amb parelles un al davant de l'altre i passareu d'una expressió a una altra amb la següent seqüència:

- trist, neutre, alegre
- alegre, neutre, empipat
- tímid, neutre, atrevit
- furiós, neutre, sorprès
- espantat, neutre, tranquil

Quan tingueu alguna de les màscares fixades, si voleu us la podeu passar els uns als altres.

6.- Les paraules que tens a continuació, les has de pronunciar marcant bé les síl·labes. llegeix-les dos cops a velocitats diferents:

desengany	xinxeta	engrandir
pitjor	viatger	esbotzar
safareig	joia	lleugera
camiseta	zero	reconeixença
esgrogissada	emfàtic	queviures
xafarder	independent	luxós
excel·lent	xipollejar	parpella

7.- Segur que més d'un cop has sentit parlar dels temibles embarbussaments. Els que tens a continuació són dels autèntics. Els has d'articular sense deixar de pronunciar cap síl·laba, però has d'anar cada cop més de pressa. Som-hi?

En cap cap cap el que cap en aquest cap
 En un pot no pot haver-hi hagut mai vi del fort sense un embut
 Què t'ha dit, què t'ha dut, què t'ha dat en Bernat?
 Duc pa sec al sac, m'assec on sóc, i el suco amb suc
 Roc, no siguis ruc que jo no ric
 En Jep geperut a la gespa de genolls ha caigut
 Un rus té un ris ros i està al ras sense fer res
 Cull la palla amb la paella i Llença l'ampolla vella
 Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat

La paraula

La facultat d'expressar el pensament a través d'un llenguatge articulat, en aquest cas a través dels sons, fa que aquest sigui un instrument expressiu de gran importància per al teatre. Però les paraules, les frases que en resulten, i les rèpliques del llenguatge teatral atenen un seguit de condicions que les fan adequades o no a la situació que intenten transmetre.

Aquests condicionants s'anomenen trets prosòdics, és a dir característiques per pronunciar bé els mots. Així, l'entonació, la intensitat i el ritme poden variar el significat de les paraules. L'altura tonal o el to seria la base de l'entonació. Una veu d'un nen tindrà un to més agut (també en podríem dir registre) que la d'un adult, que serà més greu. Fins i tot podríem dir que un registre alt suggereix alegria, intimitat i lleugeresa, i un registre baix, tristesa, seguretat i gravetat.

També cal indicar que les variacions tonals, d'acord amb els tipus de frases que pronunciem, ens proporcionaran seqüències interrogatives, admiratives, exclamatives, enunciatives,...

Acció, improvisació i dramatització

La unitat mínima de dramatització és l'acció del personatge. A partir d'aquí hi ha un aspecte primordial a l'hora de començar a evolucionar en el joc dramàtic i aquest seria la relació de dos o més elements oposats, aquest fet és el que donarà com a resultat el conflicte dramàtic. Amb tots aquests elements es produirà una situació dramàtica que és la que estaria a la base de qualsevol dramatització.

En aquest apartat intentarem veure aquesta evolució a partir d'un seguit d'exercicis en els quals aprendrem a imitar accions, posteriorment passarem a improvisacions de situacions i acabarem amb la dramatització d'una història.

ACTIVITATS

8.- Cada dia realitzem un munt d'accions que necessitem per desenvolupar-nos. Es tracta ara que realitzis individualment, amb la màxima naturalitat possible, i fugint de clixés estereotipats, les següents accions que et proposem. Cada cinc persones canviareu d'acció, o bé la motivació que t'empeny a realitzar-la.

ACCIONS

Asseure's

Aixecar-se

Estar de peu

Passar per una porta

Caminar

MOTIVACIONS

per esperar a algú

perquè estem cansats

per menjar

per tallar-nos les ungles

per dissimular

per agafar l'autobús

per tirar un paper a la paperera

per veure un partit de futbol

per fer el llit

per rentar els plats

per entrar dins d'un cotxe

per observar un noi/noia

9.- Per iniciar aquesta seqüència d'exercicis, val la pena que potenciem la relació entre nosaltres i la confiança mútua. Per això seurem a terra en rotllana i durant una estona recordarem alguna experiència personal que costi explicar. Posteriorment, d'esquerra a dreta, començaràs a explicar i compartir amb els vostres companys, aquella experiència que fins ara us havia costat d'explicar a algú: una ensopegada, una il·lusió que tens, una ambició, una desil·lusió passada, etc. Disposes de dos o tres minuts.

10.- Ara farem un exercici d'higiene personal: dutxarem un company/a nostre. Com podeu suposar ho farem veure, és clar! Per parelles farem tots els passos que habitualment es realitzen per dutxar-se. Un dels dos serà el dutxat -passiu- i l'altre serà la persona que el dutxarà -actiu-, tot i que és molt important que el personatge passiu ajudi en les accions a desenvolupar, reflectint les reaccions i les sensacions provocades pel contacte dels objectes amb el seu cos. Aparentment és fàcil, però no ho és tant si tenim en compte que es tracta de reproduir aquesta acció amb el màxim de detalls possible. És a dir, cal que intervinguin el màxim d'elements possibles: Desvestir-se peça per peça, graduar les aixetes, col·locar l'estora, destapar les ampolles de sabó, ensabonar-se amb l'esponja, rentar-se el cabell, , esclarir-se, eixugar-se el cos, eixugar-se els cabells i vestir-se. Després de la primera parella ho poden fer varies parelles alhora. Després comenteu l'experiència.

11.- Primer de tot cal que cadascun de nosaltres col·loqui diversos objectes a un costat i un altre de l'espai (gorra, barret, bastó, bufanda, motxilla, casc, ulleres de sol, etc.). D'un en un, et dirigeixes a un costat de l'espai, tries un objecte a partir del qual intentis crear un personatge del carrer (un guàrdia urbà de trànsit, un venedor de cupons, un vell prenent el sol, un escombriaire, un arbre, una mestressa de casa, un gos, etc.) A partir d'aquí et desplaces cap a l'altre costat de la sala, interpretant aquest personatge. Quan hi arribis, deixa aquest objecte n'agafareu un altre, i així successivament. Al cap d'una estona i quan et sentis còmode amb algun personatge en concret, continuaràs afegint coses al personatge i entraràs en relació amb algun altre.

12.- Imagina't que ets en una perruqueria. Un de vosaltres fa de perruquer/a i és xerraire i tafaer. Un client entrarà, s'asseurà a la cadira i començarà

l'acció i la conversa; demanarà que li tallin els cabells o que li afaitin el bigoti, etc). Quan el professor faci un senyal, el client deixarà la cadira i s'asseurà un nou client, reprenent la conversa allà on l'hagi deixat l'anterior client. Al cap d'una estona es pot canviar la persona que fa de perruquer/a. Després de l'altre, aniran entrant a la barberia i seient a la cadira.

Aquestes propostes que t'hem fet són de caire general i tenen com a objectiu treballar el cos i la veu dels actors i actrius per tal de prendre'n consciència d'una manera lúdica. Ara bé, ens interessa també reflexionar sobre el text que t'estem plantejant com a marc i, en aquest sentit, caldria ara que tinguessis cura de realitzar aquestes activitats essencials per a la bona marxa del procés.

ACTIVITATS

- 13.- Estàs molt interessat a fer d'actor o actriu en aquest procés, o creus que pots dur a terme una altra tasca en algun dels altres aspectes del procés teatral? És hora que tractem aquest tema i el resolguem amb uns acords ja establerts fins al final.
- 14.- Analitza les característiques que defineixen el teu personatge. Trets bàsicament psicològics, que poden afectar el gest, moviments i la veu...
- 15.- Quin protagonisme té el teu personatge en la peça, principal o secundari?
- 16.- Evoluciona, al llarg del procés, entre el primer, el segon o el tercer acte? Quin tipus d'evolució psicològica podries definir?
- 17.- Què creus que s'ha de mostrar del teu personatge?
- 18.- Com ha de parlar? Com s'ha de moure? Quins gestos li veus?
- 19.- Coneixes algun tipus de persona real que pugui servir-te per a la caracterització del personatge? La pots utilitzar? Quins aspectes hi veus?
- 20.- Com prepares la veu i el cos, abans de començar els assajos?
- 21.- En els assajos incorpores algun element de vestuari o atrezzo, del teu personatge?
- 22.- Tens en compte la resta de personatges? Saps com són? Parla-ho amb els teus companys i companyes...
- 23.- Com valors els assajos? El director o directora t'indica aspectes que has de tenir en compte del teu personatge? Li fas suggeriments? Els comenteu? Escoltes el que et diuen els teus companys i companyes?
- 24.- Et sents còmode en aquest personatge? Per què?

ACTE 5. Vestuari i maquillatge.

Hem anat analitzant tota la sèrie de trets interns que utilitza l'actor a l'hora de transformar-se. Aquest procés és el de la caracterització, que ja hem vist com és d'important la veu, el gest i el moviment. Però hi ha un nivell extern i més físic, que no psicològic, que seria el del vestuari i el maquillatge.

Per tal de dur a terme una bona caracterització, seria bo que tinguessis en compte que podem estructurar una sèrie de categories d'anàlisi:

- a) Característiques físiques: edat, sexe, ètnia, constitució, discapacitats...
- b) Característiques psicològiques: caràcter, habilitat...
- c) Context històric i social: ofici, estatus social, consideració, època, àrea...
- d) Discurs del personatge: comportament, trets dialectals...

Aquestes característiques marcaran el treball de l'actor i el de les persones que intervenen en la seva imatge: figurinista, maquillador/a, atrezzista... El director d'escena és qui marcarà les pautes generals per tal que el treball sigui coherent.

El vestuari

El vestuari està format pel conjunt de vestits, robes que s'exhibeixen en escena i que han de ser coherents amb la decisió dramàtica que hem pres: època, estatus del personatge... Una recerca d'imatge que evoquin l'època que volem reproduir donarà un resultat interessant. També cal tenir en compte l'atrezzo dels personatges, què duen a les mans. Quan tinguem clara la idea del personatge hem de dibuixar els figurins, vestits amb els complements corresponents.

És important realitzar una tasca de documentació de l'època i dels personatges abans de fer qualsevol disseny. Una recerca d'imatges, en definitiva. Pel que fa al procés pràctic de confecció i fabricació del vestuari, seran importants aspectes com ara la forma, el color i el volum i el tipus de material i textura que utilitzarem. També hem de tenir en compte la comoditat, la distància en què se situarà el públic i la il·luminació que hem anat dissenyant.

Un altre dels elements a tenir en compte en la caracterització és el maquillatge

--conjunt de cosmètics que atorguen color i volum al cos-- i els postissos --elements de maquillatge afegits al cos, barbes, bigotis...--. A més a més, el pentinat i, en cas que s'utilitzi, la màscara també són elements claus de caracterització.

Què cal fer per a maquillar?

1. Netegeu bé la cara amb crema netejadora hidratant.
2. Poseu una tovallola a les espatlles perquè no es taqui el vestuari.
3. Apliqueu la crema base, que servirà de suport al maquillatge i facilitarà la neteja posterior.
4. Escampeu de forma homogènia el color de fons, sempre més intens, atenent a la intensitat de la il·luminació, sobretot, però també a la caracterització del personatge (jove, vell...).
5. Poseu el coloret per emfasitzar les parts més empal·lidides.
6. Destaqueu els contrastos amb una base de diferents tons. Enfosqueu les parts que voleu empentir i aclariu les que voleu ressaltar. En general, els tons neutres són grisos; els càlids: roig, violeta envermellit i groc; i els freds: blau, verd i violeta blavós.

ACTIVITATS

- 1.- Se suposa que ja has dut a terme una caracterització psicològica del teu personatge i que l'has posada en comú amb els altres actors, tenint en compte els altres personatges, també. D'acord?
- 2.- Què destacaries del teu personatge pel que fa a l'aspecte físic?
- 3.- Com t'imagines el seu vestuari i l'atrezzo?
- 4.- Has comentat amb el director/a com veu ell/a el personatge?
- 5.- En quin espai es mouran els personatges? Quina estètica té?
- 6.- Has buscat algun tipus de referent, d'altres muntatges, per exemple?
- 7.- Com ho faràs en cas que el teu personatge evolucioni al llarg de l'obra, pel que fa a l'aspecte més exterior?
- 8.- Has fet els figurins del personatge?
- 9.- Quin maquillatge utilitzaràs?
- 10.- Has pensat quins complements de vestuari utilitzaràs (barrets, joies...)?

11.- Has pensat en el pentinat del teu personatge?

12.- Teniu un bon lloc per anar guardant aquest material?

ACTE 6. Espai i Il·luminació.

La representació d'un fet fictici s'ha de dur a terme en un espai físic determinat. Un espai on convergiran els actors i els espectadors, i que anomenarem l'espai teatral. Aquest indret pot ser en un edifici destinat a aquesta exposició, podríem dir, o bé a l'aire lliure. I la disposició del públic i els espectador, a la vegada, pot ser distinta. El que sí que és evident és que hi ha un espai per a la representació --que ocuparien els actors-- i un per a la recepció --que ocuparien els espectadors--.

L'escenografia --decorats i utilitatge, en sentit restringit, però també il·luminació, sorolls, música, imatges, en una accepció més àmplia del terme-- crearia el medi visual on es desenvolupa l'acció dels personatges. El to d'aquesta escenografia pot ser imitador de la realitat o bé més estilitzat i simbòlic. A partir d'aquests dos paràmetres, ens podem moure més cap a un extrem o cap a un altre, forçar les dues configuracions, al cap i a la fi.

L'utilitatge és format per tots aquells objectes escenogràfics que també defineixen l'espai. Poden ser d'escena (un telèfon, per exemple) o bé de personatge (una espasa, seria el cas).

La creació d'un espai escènic a classe

Facilitar la capacitat de crear el món escenogràfic tenint en compte tots els condicionants de la classe --que són molts--, en què habitualment ens movem, és un dels reptes del teatre. Ja hem comentat que l'espai teatral és possible en qualsevol indret. De totes maneres, hem de saber crear un ambient, una atmosfera, que propiciï el fet teatral. Segur que si ens posem a representar una obra teatral entre taules dels professors, cadires dels alumnes, penja-robes, carpetes, apunts..., aconseguirem un objectiu ben pobre.

Cal que neutralitzem tots aquells elements propis de l'arquitectura i mobiliari escolar. Tapar-los amb un fons negre. Anul·lar la claror natural de les finestres amb plàstics, també negres, o cartons, també pot ajudar i redistribuir el mobiliari habitual, pot ajudar-nos a convertir l'aula en un "teatre".

Ara que ja tenim l'espai teatral, hem de començar a treballar les escenografies possibles que hi hem de muntar. Abans de decidir-nos a preparar la

representació teatral que portarem a terme, cal que tinguis al cap una sèrie de condicionants sobre aquest aspecte.

Primer de tot, abans de dissenyar i construir qualsevol escenografia, cal documentar-nos bé. I no volem dir les mides i les possibilitats de l'espai que tenim, sinó que cal dissenyar abans l'escenografia i prendre decisions que només tindran sentit si abans fem aquest procés:

ABANS DE COMENÇAR UNA ESCENOGRAFIA

1. Documentació.

Aquesta fase ja l'haurem fet en certa mesura al treball dramàtic. Ho recordarem: cal que busquem informació sobre l'autor, l'obra i l'època; llegim bé el text i les didascàlies corresponents per extreure tota la informació referida a l'escenografia.

2. Posicionament.

Hem de decidir quin tipus d'escenografia triem: imitadora de la realitat (més de to històric) o bé suggeridora de la realitat (més de tipus simbòlic).

3. Construcció del disseny.

Dissenyem el projecte o projectes escenogràfics en un paper. Convé ser prou explícit i no fer quatre gargots.

4. Construcció de la maqueta.

Per tal de poder fer-nos una idea de l'escenografia, podem construir una maqueta, un teatrí, amb el resultat del disseny.

5. Construcció de l'escenografia.

Ara ja tenim prou elements per construir l'escenografia.

La Il·luminació

Històricament fins al segle XIX no s'utilitza la llum artificial, primer de gas, i després elèctrica. Fins llavors, la llum era natural o produïda per torxes, espelmes o quinqués.

Segur que la il·luminació és un dels aspectes del món del teatre que més ha evolucionat en aquests darrers anys. La llum serà, segurament, també l'aspecte que més evolucionarà en el futur de la mà de la tècnica. I és que cada cop és més

essencial. Ho era ja en el seu vessant més natural, al llarg de la història del teatre; i ho és, més encara, en el teatre actual, que gairebé ha abandonat la llum natural i s'ha donat exclusivament a la luminotècnica.

Tot i que el teatre de carrer històricament no es planteja la il·luminació com a fet estètic, sí que, en l'actualitat, en molts espectacles nocturns de carrer, la llum hi té un pes important. sobretot en aquells en què l'ús de la pirotècnica, per exemple, produeix un cúmul de sensacions auditives i lumíniques imprescindibles per a l'espectacle (pensem en Comediants, per exemple).

En una representació teatral ens trobem amb la il·luminació de la sala i la il·luminació de l'espectacle. La pujada o baixada d'intensitat de la llum de la sala marca l'inici, els actes, o la participació del públic en un espectacle. La il·luminació de l'escenari o d'una part (en el cas dels escenaris múltiples), per oposició, delimita l'acció de la representació i indica que s'inicia l'espectacle.

La il·luminació d'escena d'un espectacle pot ser únicament funcional, és a dir complementa tot el que hi passa, sense aportar cap significat propi. Però també pot arribar a tenir un paper clau en l'espectacle i esdevenir gairebé la protagonista. I pot arribar a substituir els elements escenogràfics (pensem per exemple que es pot arribar a projectar una presó lumínicament).

De totes maneres, les funcions essencials de la il·luminació, a banda de la senzilla d'il·luminar qualsevol espai per veure'ns-hi, serien: a) transmetre la localització temporal; b) acompanyar l'acció i els personatges, com per exemple per marcar l'augment de la tensió...; c) destacar algun element (objecte o personatge); i d) crear o delimitar espais i atmosferes.

La il·luminació a classe: creació d'una atmosfera

És clar que a classe serà difícil de tenir un material d'il·luminació, però hauria de ser possible comptar amb uns mínims mitjans que assegurarien un resultat correcte en les activitats que volem portar a terme. Pensem que és important destacar que el teatre és fruit d'un procés en què els elements convergeixen, i la il·luminació és un dels més claus.

L'ideal seria que comptéssim amb un espai que, amb l'ajut d'unes barres, penjades al sostre poguéssim col·locar els focus d'una forma frontal (des de davant de l'escenari), lateral (des dels costats) i zenital (des del sostre).

Convindria, també, tenir una taula de llums, amb la possibilitat de regular-los electrònicament (amb un aparell anomenat dímer o regulador d'intensitat).

Si tot això no és possible, podem crear també una atmosfera lumínica ben simple, però efectiva amb aquests elements: a) Bombetes distribuïdes per l'espai escènic; B) Tubs fluorescents: bé sigui els que ja hi ha a classe (embolicats amb paper de colors poden suggerir molt el to de l'espectacle) o bé disposats en uns bastiments de fusta al terra o penjats, per produir efectes de fons, com si fos un ciclorama; c) El retroprojector, que fins i tot permet projectar un decorat en un teló de fons, des del darrere per no fer ombres (també pot servir per il·luminar l'escena, tenint en compte que s'haurà de perfilar la seva dimensió, i que emet una llum molt directa i potent. No cal dir la utilitat que pot tenir per a fer ombres xineses, per exemple); d) El projector de diapositives. Més que per il·luminar, per crear ambients a partir de la projecció d'imatges fotogràfiques o de creacions a mà per a teló de fons, o de colors. L'avantatge és que delimita molt l'espai il·luminat.

ACTIVITATS

1.- Una de les maneres de prendre consciència de la importància de l'espai escènic --amb l'escenografia i l'utilatge-- i la il·luminació és la visita a un teatre de la vostra ciutat. Us recomanem, doncs, de fer-ho i de parlar amb els tècnics en aquesta matèria.

2.- Marca les indicacions de l'espai en el text.

3.- Quin és el punt de vista que tens, després de marcar aquest concepte? I el del director?

4.- Com us imagineu l'espai? Feu-ne un esbós.

5.- Teniu clar si l'escenografia ha d'imitar la realitat o l'ha de simbolitzar? Podria ser un espai neutre?

6.- T'has documentat sobre l'època? Has vist algun tipus de film, llibres d'art, de viatges sobre Amèrica llatina per intentar evocar aquells paratges? O més t'estimes neutralitzar l'indret geogràfic?

7.- Faràs una maqueta de l'espai escènic?

8.- Teniu en compte el temps que teniu per realitzar les escenografies?

9.- Contempleu la possibilitat d'utilitzar material reciclable?

10.- Teniu en compte el vestuari per establir una coherència cromàtica?

11.- Heu triat l'espai del vostre centre on fareu la representació? Quins elements hi teniu a favor i quins en contra?

12.- Feu un esquema de la il·luminació a partir del text teatral.

13.- Quines possibilitats teniu en l'espai destinat a fer-hi la representació teatral?

14.- Teniu el material luminotècnic? L'heu de llogar? Heu demanat pressupostos?

15.- Comproveu que la potència que pot suportar la instal·lació elèctrica del centre.

ACTE 7. Banda sonora

Entenem per banda sonora tot el conjunt de sorolls i música que poden intervenir en la representació teatral. La música és un art abstracte que té una gran capacitat de transmetre emocions i sentiments, i té un caire evocatiu. Pot utilitzar-se per crear una atmosfera que correspon a una situació dramàtica i reforça l'ambient o bé per donar continuïtat a la representació.

La música

Podem definir la música com una conjunció harmònica d'elements sonors segons regles determinades que poden variar depenent de les èpoques i de les cultures. La música, com hem dit, és un art abstracte que té una capacitat de transmetre emocions i sentiments molt important.

Les possibilitats expressives de la música són condicionades per un seguit d'elements que formen part de la seva composició: el ritme (ràpid, lent, allegro...), el volum (fort, fluix...), el timbre, el color, el to, etc.

La utilització de la música en un muntatge teatral o bé d'un dramàtic radiofònic pot respondre a diverses motivacions. Pot ser que ho requereixi el mateix text o guió, motivada, doncs, per la ficció, com per exemple un individu que ha de tocar el piano, i que seria la que s'indica en les didascàlies per part de l'autor. O bé la que afegeix el propi director seguint les seves pròpies motivacions, la música d'escena.

La utilització d'aquesta música pot respondre, doncs, a diverses raons: d'acompanyament --crea l'atmosfera o reforça l'ambient--, o bé de continuïtat --en què vincula els diferents fragments---. també pot produir un efecte de contrapunt --subratlla irònicament una situació--, o bé un de reconeixement --quan es crea un leitmotiv que l'espectador reconeix--.

Val a dir que la veu de l'actor també formaria part d'aquesta escenografia de l'espectacle, més fictícia o més realista.

ACTIVITATS

1.- Has analitzat el text, pel que fa a referents sonors i musicals? Hi ha música i sorolls motivats per l'acció? I explicitats pel mateix autor en el text? Hem de localitzar-los i pensar com reproduir-los.

2.- Comença a fer una selecció de músiques per acompanyar l'acció, donar continuïtat, buscar un reconeixement o un contrapunt.

3.- És evident que la situació històrica i geogràfica que emet el text pot ser un bon motiu per investigar sobre la música llatinoamericana precolombina i veure quines possibilitats tenim d'utilitzar-ne algun tipus de gravació.

4.- Heu tingut en compte quantes persones saben tocar instruments, saben música i, per tant, la possibilitat d'utilitzar la música en directe.

5.- En cas d'utilitzar la música pregravada, teniu els aparells reproductors a punt?

6.- Els sorolls, s'han d'enregistrar? Els teniu localitzats?

7.- Heu pensat que la música abans de començar la funció ja pot introduir l'espectador en una atmosfera?

ACTE 8. Recepció

La recepció de l'espectacle

Ha arribat el moment més especial: la representació teatral. Tot el procés que hem anat indicant en els actes anteriors té un punt culminant, que és la posada en escena real d'allò que hem anat treballant. El contacte amb l'espectador, amb el públic, farà que existeixi realment el teatre. El teatre, sense públic, no existeix.

Des del punt de vista comunicatiu, la representació teatral tindria: l'emissor, el text o idea espectaculars i el receptor. Aquest seria l'entrellat mínim per tal que el teatre existís. L'emissor no és un únic subjecte, sinó que hi entenem la majoria de persones implicades en el procés creatiu de l'espectacle: des del director als actors, passant per l'escenògraf, per exemple. Serien el conjunt d'elements que hem anat treballant fins ara: autoria, direcció, interpretació, espai, banda sonora i il·luminació.

De totes maneres, podríem establir dues grans parcel·les emissores: l'equip artístic (que acolliria les persones que desenvolupen un treball creatiu: director, dramaturg, autor, dissenyador d'escenografia, llum, vestuari, coreògraf...) i l'equip tècnic (persones o empreses que realitzen els diferents elements de la posada en escena durant el període de producció --realitzadors d'escenografia, vestuari...-- i les que atorguen el suport logístic durant la representació --tramoistes, maquinistes, tècnic de llums, de so, perruquers, maquilladors, utillers, regidor--. Hi hauríem d'afegir també el director del teatre, l'equip de producció (persona o persones que s'encarreguen de la gestió dels muntatges i del seu finançament i seguiment) i l'equip de sala (vinculat a l'edifici teatral --taquillers, tècnics de sala, administradors, secretaris...). Fixeu-vos, per tant, que l'emissor és molt complex.

L'altre element clau en aquest circuit comunicatiu és el text, la idea o el guió teatrals. Es pot presentar com a guió que es va modificant amb la posada en escena, i que es configura al final del procés i no necessàriament es publica --el cas d'algun espectacle de VOL RAS o EL TRICICLE, per exemple--, i el text d'un autor publicat, que també té un circuit literari, que pot ser contemporani o no --el cas d'un text de Josep M. de Sagarra o de Josep M. Benet i Jornet, per exemple.

Finalment, la recepció de l'espectacle és el punt culminant. És on entra l'espectador i el públic i que serà l'eix central d'aquest acte. En aquest moment

de la recepció --el moment de l'anada física de l'espectador a l'edifici teatral o a l'espai teatral per assistir a la representació-- cal distingir tres fases, des d'un punt de vista temporal: abans de l'espectacle, durant l'espectacle i després de l'espectacle.

La recepció de l'espectacle

El ritual que envolta una representació teatral comença en el moment en què aquesta també es comença a gestar i s'allarga fins a dies --mesos, i fins i tot anys!-- posteriors a la representació; el punt culminant, però, és l'acte de representació, el moment més àlgid del fet teatral. Així, tota la fase prèvia o precedent, la fase present i una fase consegüent o posterior, agafen com a punt de referència l'assistència a la representació teatral en un moment determinat, l'instant efímer del teatre.

Fase prèvia o precedent

En aquesta fase de comunicació teatral intervenen bàsicament dos elements, paral·lels a la creació que s'està duent a terme de la representació. Seria el cas de la distribució i la publicació d'un espectacle. L'objectiu és comú en ambdues fases: donar a conèixer un espectacle i crear expectatives en l'espectador potencial.

La distribució estableix la connexió amb els possibles compradors del muntatge (programadors, gestors, empresaris, institucions, entitats...), per la qual cosa genera una sèrie de material que té l'objectiu de donar a conèixer l'espectacle: fotografies, gravacions i , sobretot, l'elaboració d'un dossier informatiu. Aquest dossier comptaria amb les següents dades: informació de la companyia (dades de la seva fundació, dels espectacles que ha dut a terme, de l'estructura organitzativa, dels intèrprets que en formen part...), informació de l'espectacle (dades de l'obra, de l'autor, sinopsi argumental, dades dels intèrprets), necessitats tècniques (mesura de l'escenografia, potència dels equips de so, necessitats d'il·luminació...) i cachet o preu de l'espectacle.

Aquest seria el procés previ, gairebé simultani al de la confecció de l'espectacle. Tot just uns dies o setmanes abans de la posada en escena, l'estrena de l'espectacle, es posa en marxa l'inici de connexió entre el teatre o la gestió de l'espai teatral --en definitiva, l'organitzador-- i el públic potencial. Des de la

programació de la temporada --en cas que n'hi hagi--, mesos abans, fins a la cartellera del teatre (penjada, editada o publicada als diaris i revistes), i a tota la relació que s'estableix, sobretot, amb els mitjans de comunicació, atenent l'estrena o la simple actuació circumstancial. Des del món de la comunicació s'identifica aquest procés amb el concepte de prèvia. Per tant, entrevistes amb alguns dels membres de l'equip de direcció o d'interpretació, reportatges, articles d'opinió, falques publicitàries, anuncis... Tot plegat amb l'objectiu de donar a conèixer l'espectacle, crear expectatives per tal d'assegurar-ne la difusió i la recepció correctes.

Fase present: l'instant efímer

En aquesta fase, es posa en joc la comunicació teatral amb l'assistència del públic a la representació teatral. El públic és divers i, per tant, la recepció de l'espectacle serà diversa, amb --suposem-- punts de contacte generals. L'espectacle teatral arriba a la concreció: la representació davant d'un auditori d'una ficció en un espai, durant un temps determinat, i amb una finalitat.

Aquest espai serà el lloc teatral, que pot ser un lloc existent per al teatre (l'edifici teatral) o un espai condicionat per a la representació (exterior o interior). Tant si és l'un com l'altre, tindriem un espai de la representació (l'escenari i el lloc del públic) i un espai de serveis (per a la companyia i per als espectadors), com podrien ser els camerinos, el bar, el foyeur o hall, els magatzems...

El lloc que ocupa el públic en una representació teatral pot ser també divers, en relació al propi espai de la representació. El públic es pot disposar al voltant de la representació, davant per davant o fins i tot ser interpel·lat o formar-ne part, gairebé com un actor més.

La relació entre públic i escena és un ritual, i comença just en el moment que l'espectador decideix assistir a una representació. L'acte d'adquirir una entrada (anticipada o al mateix moment), l'anada al teatre o a l'espai teatral, la seva disposició física --més pròxima o més allunyada de l'espai, més còmoda o no, amb una visió més perfecta o no...--, les marques d'inici --els tres timbres--, l'enfosquiment de la zona del públic i la il·luminació de la zona de l'espectacle, el silenci..., l'espectacle, en definitiva.

A partir d'aquest moment l'espectador rebrà una sèrie d'informacions, amb uns codis, que desxifrarà en major o menor mesura, la qual cosa produirà una

sèrie d'efectes (riure, somriure, evasió, complicitat, tensió, suspens...). Al final, l'aplaudiment o la passivitat, l'acceptació o no de l'espectacle. La complaença o no.

La durada de la representació pot ser diversa, si es tracta d'una peça breu o no. En tot cas, pot haver-hi una o més pauses, motivades per necessitats de l'obra o per convencions socials (necessitats fisiològiques o interès que els espectadors intercanviïn informacions en el descans).

La figura de l'espectador (en un sentit més individual) i del públic (més col·lectiva) és essencial, doncs. Tal com deia Bertolt Brecht, "En el teatre, el públic regula la representació". I, és clar, les reaccions del públic, arriben d'una manera o altra a l'intèrpret, també.

Fase consegüent o posterior

Un cop s'ha portat a terme la representació teatral, s'inicia la fase consegüent o posterior, al voltant de l'estrena. Sobretot es manifesta en els mitjans de comunicació a través de la crònica, l'article d'opinió i la crítica teatral.

La crònica teatral o d'espectacles és l'espai --escrit o oral-- amb què un mitjà de comunicació aten les repercussions d'un espectacle. El suport visual és cada cop més usual (filmacions o bé fotografies) i el seu objectiu és reflectir l'espectacle com a notícia, com a fet objectiu. Si, en canvi, la realització d'aquest espectacle genera una opinió d'un espectador particular que, per la seva condició de periodista o escriptor, o simple espectador, escriu un article a propòsit del fet teatral que ha presenciats, llavors parlariem d'article d'opinió. El que el desmarca de la crònica és que no busca l'objectivitat, sinó l'expressió d'un punt de vista molt particular de l'autor.

Finalment, la crítica teatral és aquell article, escrit pel crític o crítica, que té l'objectiu de discernir, analitzar i valorar els elements de la representació teatral que s'ha dut a terme, des d'un coneixement pressuposat d'allò que ha vist.

Aquest gènere s'inicia a començaments del segle XIX, en el marc de la premsa escrita, i ha anat evolucionant al llarg de les diferents èpoques. Malgrat que és un tipus d'article força obert, podríem atribuir-li una estructura formal prou clara:

Tot i les possibilitats que té el crític de construir la seva reflexió, hom considera que ha de ser descriptiva (donat a conèixer els mecanismes de construcció de l'obra per afavorir-ne la comprensió), explicativa (orientant l'espectador), apreciativa (ha d'emetre judicis), discursiva (ha d'expressar-se en un llenguatge que s'acosti al lector) i valorativa (amb una argumentació evident del que es valora). De tota manera, l'última paraula sempre la té el públic, no creus?

ESTRUCTURA D'UNA CRÍTICA TEATRAL

1. Títol de la crítica (que ha de recollir mínimament l'esperit i el to del text).
2. Fitxa artística:
 - 2.1. Títol i autor de l'obra.
 - 2.2. Intèrprets.
 - 2.3. Elements artístics: escenografia, vestuari, coreografia...
 - 2.4. Música (si n'hi ha): autoria, direcció, intèrprets...
 - 2.5. Direcció
3. Lloc i data de representació.
4. Text de la crítica (que reculli una valoració de l'espectacle).
5. Fotografia (si s'escau).
6. Autoria de la crítica.

ACTIVITATS

1.- Has de fer un pla per tal d'assegurar la recepció de L'home daurat. L'objectiu és donar-lo a conèixer entre els teus companys i companyes de centre, informar-los i propiciar-ne l'assistència. Fes un calendari d'activitats i en quins àmbits les dureu a terme.

2.- Elabora un dossier informatiu de L'home daurat: informació de la companyia, de l'obra, de l'autor, dels temes i una mena de currículums dels actors i actrius i de l'equip artístic i tècnic.

3.- Heu pensat que quedi constància de tot el procés teatral i, sobretot, de la representació?

4.- Teniu clara la disposició de l'escenari? On es canviaran els actors i actrius?
Per on entrarà el públic? Qui vendrà les entrades? Qui les haurà fetes?

5.- Qui farà el programa de mà? Quin informació hi posareu? On el deixareu,
el dia de l'obra?

6.- Heu avisat la premsa?

7.-Teniu convidats?

8.- Qui farà de cap de sala? Hi haurà acomodadors?

9.- Hi ha lavabos a prop?

10.- Qui s'encarregarà de les tasques de desmuntatge? Com i quan les fareu?

11.- Heu proposat als vostres companys i companyes espectadors que us facin
una crítica teatral de l'espectacle?

12.- Heu pensat en la possibilitat de fer un fòrum sobre els aspectes que l'obra
tracta?

13.- Teniu previst de veure la gravació en vídeo de la vostra peça?

Orientacions per als professors i professores

Presentació

El material que teniu a les mans conté una sèrie d'informacions i indicacions al voltant de *L'home daurat*, un text inspirat en la història mítica d'Eldorado, molt present a diferents països llatinoamericans. L'objectiu és apropar aquest univers gairebé mític al nostre alumnat i fer reflexionar-lo sobre la diferència entre els processos migratoris en què la voluntat és de millora social o bé la voluntat de conquesta i espoli, com aquí es retraten.

Per tot això, primer teniu una indicació de quin ha estat el procés de construcció de l'arquitectura dramàtica d'aquesta peça, les seves fonts i les seves intencions tant des d'un punt de vista formal com de contingut.

Però, segurament, no podríem entendre alguns dels aspectes que han motivat aquesta gènesi si no tinguéssim també alguna referència del teatre llatinoamericà des dels seus orígens fins a l'actualitat. Un repàs històric que mostra com aquest esdeveniment artístic ha anat lligat al procés polític i social que ha caracteritzat la majoria dels pobles d'aquest entorn americà. Elements, d'altra banda, que també tenen la seva influència en el teatre. Teatre i societat s'han donat molts cops la mà en aquests països i l'un ha necessitat de l'altre.

La programació, amb els objectius didàctics que es promouen en aquesta proposta, els continguts, els procediments i les actituds, valors i normes conformen un bloc imprescindible per assegurar el procés pedagògic. De la mateixa manera que les orientacions didàctiques per a l'ensenyament i aprenentatge, una definició de l'estructura de la proposta pedagògica i la consegüent temporització. Finalment, clou aquest bloc una referència explícita a l'avaluació d'aquesta materials.

Les orientacions de les activitats proposades intenten no tan sols ser un solucionari, sinó una sèrie d'orientacions i indicacions per a dur a terme tot el procés amb les màximes garanties d'èxit.

Tanca aquest apartat el llistat bibliogràfic que he utilitzat per a la confecció d'aquests materials i el propi text teatral, *L'home daurat*.

L'home daurat, teatre de denúncia

Hi ha un objectiu en *L'home daurat*, més enllà de la proposta artística, que és la de fer un teatre amb un vessant polític, crític i que produeixi el debat i la reflexió. El rerefons és la conquesta d'Amèrica, un tipus de migració ben distinta de la dels pobles americans que han vist aquests darrers anys el nostre país com a lloc de destí per tal de poder viure dignament. La relació de Catalunya amb Amèrica sempre ha estat suggerent. Potser, en aquest sentit, les darreres tongades de catalans, exiliats, que han trobat en molts dels països llatinoamericans allò que aquí no trobaven ha fet que aquests hagin estat ambaixadors d'aquests territoris. I quan escric això penso en un tàndem literari que sempre he trobat prou interessant, com són Pere Calders i Avel·lí Artís-Gener i el seu contacte amb Mèxic. De Tísner, sobretot, m'encanta la seva història *Paraules d'Opòton el Vell*, una novel·la que convida el lector a fer un recorregut invers al de la història oficial, que tant ens ha marcat. Però també les seves memòries *Viure i veure*.

Aquest fons imaginari segur que envoltava la meva ment en el moment de buscar alguna història suggerent, llatinoamericana, que pogués dramatitzar. I, repassant, la dramaturgia d'aquest conglomerat que he convingut d'anomenar Llatinoamèrica, s'imposava el tema de la conquesta. Segurament també hi ha jugat un paper important anècdotes com el fet que l'any 1995 els indis mapuches van fer arribar a la monarquia espanyola, llavors de visita oficial, que no eren benvinguts perquè la seva presència obrís velles ferides encara no cicatritzades. Recordem, també, el cúmul de reflexions que es promogueren al voltant del 1992, celebració del cinquè centenari de..., de què?

Hi ha un teatre que busca el compromís i la reflexió política des de l'escena i aquest tema ha estat molt desenvolupat. Cristòfol Colom ha estat un dels protagonistes essencials del teatre i també del cinema. Només el 1992, dues pel·lícules (*Hristopher Columbus: The Discovery* o bé *1492: la conquesta del paraíso*) intentaven mostrar-ne cares ben distintes. O bé *Cataro Colón* d'Alberto Miralles, plena d'esperit farsesc i esperpèntic. També, en aquest sentit podríem

citar *Las Casas, una hoguera en el amanecer*, una proposta dramàtica que seguia el fil històric de Fray Bartolomé de las Casas, obra de Jaime Salom.

Però, sens dubte, Hernán Cortés i Lope de Aguirre s'emporten la primacia pel que fa al protagonisme en aquest tipus de peces. Jorge Márquez amb Hernán Cortés o Jerónimo López amb *Yo, maldita india...*, que protagonitza un dels més bells personatges, Malinche, maleïda per uns i admirada pels altres, iniciadora del mestissatge i que he utilitzat en aquesta peça per la seva dimensió simbòlica.

Ignacio Amestoy crea el mític conqueridor basc López de Aguirre a *Doña Elvira, imagínate Euskadi*. I, finalment, també hauriem de destacar aquí la creació de José Sanchis Sinisterra de la *Trilogía americana*, algunes obres de la qual sorgiren al voltant de l'any 1992 (*Naufragios de Álvaro Nuñez, Lope de Aguirre, traidor, El retablo de Eldorado*).

L'home daurat té en compte aquests elements, però no hi aprofundeix d'una manera clara, ja que també utilitza la pròpia llegenda d'Eldorado, d'on beu essencialment. Un fet tan essencial com que un ancià chibcha expliqués Aquesta llegenda als conqueridors europeus per tal que aquesta partissin del poble. S'iniciava així un mite gairebé fins al nostre segle. I tres buscadors em serveixen per crear la història. Gonzalo Jiménez de Quesada, advocat granadí que l'any 1536 buscava el tresor, el comerciant Nicolàs Federmann, en representació de l'empresa Welser d'Ausburg i el comandant Sebastián de Belalcázar, segon de Pizarro al Perú. Tots tres amb sort distinta. I el poble, Sipac, el cap i Chavín, el fill bel·licós. I Malinche, enmig de tot, que creu en la paraula ja que és l'única que pot traduir el que pensen uns i altres, és com una filla del mar del nostre Guimerà.

Tots aquest personatges formen part d'un món impossible en la realitat, però no en la ficció i d'això es tracta. Una història que busca també crear expectatives i uns diàlegs que volen crear debat, també.

Al voltant de la temàtica de la conquesta i de les seves repercussions, també hi trobem la de l'or. El tracte que cada comunitat li dona no és el mateix i és el símbol del poder, encara avui. Aquí mou tots els fils. També la cobdícia dels conqueridors i els dilemes entre uns i altres. Tot plegat amb la intenció de posar damunt la taula el tema del conflicte entre els rics i els pobres, entre els

conqueridors i els conquerits, nord i sud, uns temes d'actualitat bastits d'un rerefons històric, sense la intenció de buscar-hi la fidelitat.

Un homenatge a Avel·lí Artís-Gener i el seu Opòton.

Programació

Objectius didàctics

1. Afavorir una aproximació al concepte d'espectacle en general i teatre en particular amb una mentalitat oberta, allunyada de tòpics i convencionalismes que l'han concebut des d'un punt de vista exclusivament textual.
2. Reflexionar i prendre consciència del fet teatral com a procés de creació col·lectiva en què intervenen diferents tècniques, disciplines i professions.
3. Divulgar el teatre com a referent cultural dels nostres dies, emmarcant-lo com a fet social i històric directament relacionat amb la resta de manifestacions artístiques d'un període o època (literatura, pintura, arquitectura, música, escultura...).
4. Utilitzar la pràctica teatral com a mitjà d'experimentació d'uns coneixements i d'unes pràctiques assolides, i com a forma de desenvolupament de la pròpia personalitat.
5. Emmarcar el fet teatral com a fet comunicatiu
6. Afavorir la interculturalitat, el respecte per les cultures i el coneixement mutu entre els alumnes nouvinguts i els que no ho són.
7. Superar les dificultats que representa parlar i actuar en públic.
8. Llegir i representar de forma expressiva un text teatral.
9. Adquirir un domini raonable dels elements que formen part de tot el procés teatral.
10. Adquirir un vocabulari bàsic teatral.
11. Memoritzar, interpretar i improvisar textos teatrals.
12. Reconèixer i utilitzar els elements necessaris per a dur a terme una representació teatral.
13. Escenificar textos literaris o de creació pròpia.

14. Valorar i apreciar l'esforç dels companys i companyes en tot el procés teatral.
15. Adquirir l'hàbit de treballar en equip.
16. Ser responsable de les tasques negociades, encomanades i acceptades.
17. Valorar el procés teatral d'acord amb criteris personals.
18. Mostrar el ventall de pràctiques i oficis teatrals.
19. Conèixer la realitat escènica de Llatinoamèrica, els seus referents culturals i l'evolució de les formes escèniques fins a l'actualitat.
20. Mostrar la relació cultural entre Catalunya i Llatinoamèrica.

Continguts

Conceptes

Definició, àmbit i abast de les arts escèniques.

Elements que intervenen en el procés de creació teatral

El text dramàtic

La dramatúrgia

La interpretació: el cos i la veu de l'actor i l'actriu

La caracterització dels personatges: el vestuari, el maquillatge, la màscara, els postissos, el pentinat.

L'escenografia i la il·luminació

La banda sonora

El públic i la recepció de l'espectacle

El teatre a l'Amèrica llatina

Del mite a la religió.

El teatre evangèlic.

La influència dels jesuïtes.

El teatre independent.

El teatre d'alliberament.

La relació cultural de Catalunya amb Llatinoamèrica.

Procediments

1. Aplicació de les tècniques de respiració, relaxació, desinhibició i socialització.
2. Dramatització espontània o preparada de situacions de comunicació de la vida quotidiana o de textos literaris o de creació pròpia.
3. Participació en les diferents etapes del procés teatral.
4. Experimentació de les diferents etapes del treball de creació teatral.
5. Pràctica dels oficis teatrals.
6. Lectura de textos teatrals.
7. Creació i recreació de textos i guions teatrals.
8. Anàlisi dels diferents elements del fet teatral.
9. Repetició i memorització d'un guió teatral.
10. Assaig dels diferents elements del procés teatral.
11. Representació d'un text teatral.

Actituds, Valors i Normes

1. Consciència de la importància del teatre com a font de cultura, art i oci.
2. Respecte pel món de l'espectacle.
3. Valoració positiva pels elements que intervenen en tot el procés teatral, des de l'autor al propi públic en la representació teatral.
4. Ús conscient de totes les eines que atorga el procés teatral en la vida quotidiana.
5. Valoració positiva de l'assistència al teatre i de la lectura d'obres de teatre.

6. Predisposició a adoptar rols diversos.
7. Respecte i tolerància per la dinàmica i ritmes aliens.
8. Cooperació en tasques col·lectives.
9. Valoració positiva de les professions que genera l'espectacle.
10. Participació activa, responsable i crítica en el desenvolupament dels treballs de creació individual i col·lectius, propis i aliens.
11. Respecte mutu, consciència de la diferència, cultura de l'altre/a.
12. Consciència del teatre com a fet social i polític.

Orientacions didàctiques

Per a l'ensenyament/aprenentatge

Aquesta peça dramàtica té, bàsicament, l'objectiu de fer arribar als nois i noies de l'ESO el teatre com a procés en què intervenen molts elements i en què tothom hi és benvingut, no tan sols els intèrprets. L'objectiu, doncs, no és formar exclusivament actors i actrius, sinó que cadascun dels nois i noies que duen a terme la possible dramatització tinguin unes referències que els duguin, com a mínim, a aprendre uns coneixements, tenir unes actituds i uns valors i a ser espectadors de les arts escèniques; que hi siguin sensibles, en definitiva. Tot plegat, en un marc social determinat en el qual el teatre també hi té quelcom a dir i, en aquest sentit, Llatinoamèrica és un exemple de com la cultura pot arribar a tenir una implicació i voluntat social de denúncia de situacions de discriminació o de situacions històriques punibles com seria el cas de la conquesta de 1492.

Això sí, volem potenciar el funcionament com a col·lectiu, el respecte i el coneixement del teatre llatinoamericà a través del contacte continu amb els companys i companyes

És evident que en una proposta com aquesta la figura del professor o la professora que l'imparteix és essencial. En bona mesura, en depèn el grau

d'implicació dels nois i noies. Entenc que esdevé el director o la directora i que, per tant, ha de prendre decisions que siguin clares. La proposta té un nombre d'activitats i una estructura que necessita la tria per part de la persona que l'imparteixi d'allò que considera més adient de treballar i, per tant, entenc que per la temàtica, la complexitat i l'estructura és apte per al segon cicle (3r i 4t d'ESO); sempre que hi hagi una selecció del material. Per exemple, és evident que l'apartat d'història del teatre llatinoamericà hi havia de ser, però que és una pinzellada adequada a un segon cicle. Però, és clar, tot depèn de l'alumnat que triï el crèdit de teatre. per això és important tenir en compte les seves inquietuds i motivacions en l'avaluació inicial i, per tant, aquí deixariem oberta la possibilitat que el crèdit es dugués a terme en el primer cicle. També és molt important, en aquest sentit, la tria del text o representació que es pretengui dur a terme i el càsting per a cadascuna de les feines.

Un dels problemes més importants amb què topem a l'hora de dur a terme representacions teatrals és l'espai. Pocs instituts o centres d'ensenyament tenen al seu abast --i no diguem ja al centre-- un teatre o una sala d'actes. Per tant, he volgut adaptar la majoria dels exercicis a l'espai de la classe --com a màxim a un espai més gran com podria ser un gimnàs--, però conscients de les limitacions que aquest fet comporta he intentat resoldre'l amb imaginació.

Penso, d'altra banda, que els alumnes i les alumnes haurien de tenir un quadern d'anotacions, com una mena de diari de tot allò que es va produint a la classe, però que el llibre, en cap cas, és el quadern, sinó un suport explícit. Un cop d'ull a aquest diari també pot servir al professor com a valoració (caldria, en aquest sentit, fer esment, als alumnes que la redacció del diari ha de ser el més objectiva possible. Ha de reflectir les evolucions diàries del procés, sobretot en l'apartat de la culminació del procés, la darrera unitat).

Estructura de la proposta pedagògica

La proposta s'estructura en 8 unitats o actes (inclosos el de Coneixements previs --avaluació inicial--, Què és el teatre llatinoamericà --bàsicament continguts i coneixements-- i els altres sis aspectes més relacionats amb la peça en concret).

Cada apartat --llevat de la introducció al teatre llatinoamericà-- està configurat a partir d'una sèrie d'indicacions i exercicis per resoldre, fet que aportarà un treball viu destinat a la representació.

Temporització

Acte 1: Coneixements previs	1 hora
Acte 2: Què és el teatre llatinoamericà?	2 hores
Acte 3: Dramatúrgia	2 hores
Acte 4: Treball dels actors i actrius	2 hores
Acte 5: Vestuari i maquillatge	2 hores
Acte 6: Espai i il·luminació	2 hores
Acte 7: Banda sonora	1 hora
Acte 8: Recepció	1 hora
Assajos	20 hores
Avaluació final	1 hora

Orientacions per a l'avaluació

Avaluació inicial

Al començament del crèdit s'hauria d'esbrinar quines són les expectatives de l'alumnat que l'ha triat, les seves motivacions, interessos i coneixement del tema. En aquest sentit, l'acte 1 vol ser un punt de sortida per a tothom (professors i alumnes).

Cal tenir present que hem de seleccionar el material ampli que els distints apartats ens ofereixen i que, per tant, convé tenir molt present que aquesta primera sessió d'avaluació inicial pot servir per fer-nos-en una idea de fins on podem arribar amb el nostre grup. No necessàriament s'han de fer tots els exercicis i és més interessant incidir en el concepte procés i suma de moltes disciplines.

També seria bo que es comentessin quins són els objectius que es pretenen en aquest crèdit i que l'alumnat hi participés. També és el moment de desfer tòpics, del tipus: no volem formar grans actors ni actrius, sinó volem potenciar una sensibilitat per les arts escèniques, segurament com a públic potencial.

Avaluació formativa

L'avaluació formativa és la que ens ha de permetre un seguiment continu del procés d'aprenentatge. Per això es valoraran, tant els treballs i exercicis individuals com en grup, les intervencions i accions a classe, la capacitat de recollir i assimilar la informació en el quadern o diari teatral, l'actitud davant la feina i les opinions i accions dels altres companys i companyes, la cura en les activitats... Aquesta avaluació es proposa que sigui el 50% de la nota final. En aquest sentit, també el diari de les sessions que l'alumnat confeccionaria seria un bon material per establir aquest seguiment.

Cal tenir present que aquesta avaluació formativa ens ha de servir, alhora, d'instrument mesurador per modificar, simplificar o substituir aquells continguts o activitats que no siguin prou adients per a un grup classe determinat, vigilant, però, de no allunyar-nos excessivament dels objectius del crèdit.

Avaluació sumativa

Finalment, l'avaluació sumativa ens servirà per a la comprovació del grau d'assoliment dels objectius del crèdit. Bàsicament és l'anàlisi de tot el procés teatral en mans dels nostres alumnes a l'hora de preparar la representació d'una seqüència o d'una petita obra de teatre. Al nostre entendre, hauria de suposar un 50% de la nota final. Per tal d'orientar com pot formular-se aquesta avaluació, l'últim acte recull aquelles qüestions que s'ha de plantejar tothom bans de tirar endavant un projecte de peça de teatre.

Tot i aquests suggeriments, qualsevol centre o professor/a seria bo que adaptés aquest material a les necessitats de cada col·lectiu d'alumnes i professorat.

Orientacions de les activitats proposades

Acte 1. Coneixements previs

1.- Demana una resposta oberta, però hem de tenir present que teatre és una representació d'un fet fictici en un espai determinat en què hi intervenen un emissor (actor) i un receptor (espectador), com a mínim.

2.- Actor, espectador, fet fictici, espai.

3.- Un partit de futbol no és un fet fictici, és transcendent, el resultat és imprevisible, tot i que té elements comuns amb el teatre com podria ser una escenografia, espectadors, emissors, vestuari..., però essencialment és un espectacle: acte que s'ofereix al públic per distreure'l, emocionar-lo o escandalitzar-lo. El que separa l'espectacle del teatre és, sobretot, el fet fictici que s'hi representa.

4.- Dramatúrgia per a aquesta visió del teatre és una lectura en profunditat del text teatral o del canemàs, tenint en compte tots els elements d'una representació textual, no tan sols els textuals i literaris. Dramaturg també és sinònim d'autor, però també pot ser un ofici entre l'autor i el director, distint. De fet, en d'altres països europeus hom té aquesta consideració.

5.- Resposta oberta. Seria interessant no passar-la per alt.

6.- Hi ha unes quantes opcions. Des del mateix atzar. O bé els estudis de l'Institut del Teatre de la diputació de Barcelona, en l'àmbit d'interpretació. Són uns cursos reglats i tenen equivalència a llicenciatura. També les acadèmies privades ofereixen aquesta possibilitat. I hauríem de trencar una llança a favor del teatre no professional com a bona plataforma.

7.- Bàsicament a l'Institut del Teatre.

8.- Resposta oberta.

9.- Resposta oberta. Hi pot haver el vessant artístic, d'entreteniment o social..., polític, també...

10.- Resposta oberta.

11.- Evidentment que sí.

12.- No hi ha massa dades en els manuals més habituals, per aquest motiu he inclòs un resum en els materials per al professorat.

13.- Remeto a aquest material.

Acte 2. Què és el teatre llatinoamericà?

Seria interessant de triar els elements que considereu més il·lustratius del teatre llatinoamericà, com és el vessant més popular i anterior a l'arribada dels conqueridors per fer entendre al nostre alumnat que aquest art ja existia abans d'aquest fet.

L'apartat és tan ampli que permet fer i desfer al gust de cadascú.

Acte 3. Dramatúrgia

1.- És de creació pròpia, a partir de diferents elements, entre els qual la llegenda d'Eldorado.

2.- Els conqueridors espanyols han pres una població dels muïssques i aquests volent revoltar-s'hi. Sipac, el seu cap, no sap què fer perquè Chavín, el seu fill, s'hi vol enfrontar amb les armes i hi té les de perdre. En canvi, Malinche, afillada per Sipac,, provinent de Guatavitá, creu que l'únic que cal fer és utilitzar el diàleg tal com ella està fent ja que és l'única que pot fer d'interpret dels dos pobles, per la qual cosa també és malvista pels seus.

Finalment, Malinche pren la iniciativa i explica a Gonzalo Jiménez, un militar, la llegenda d'Eldorado i li dóna mostres de l'or ensenyant-li una pedra suposadament part del tresor. Aquest fet fa que Jiménez convoqui Federmann , un comerciant alemany, i al pare Sebastián de Belalcázar. Els fa participants del tresor, però elimina primer Federmann i després Belalcázar per no tenir rivals. Inicia l'expedició, però un motí dels seus fa que quan arriben al llac mori i tots restin presoners de la pròpia natura perquè quan hi arriben estan ja moribunds. Tot això ho ha vist Itzamna, enviada pels indígenes, i torna amb els muïssques per explicar-ho. Just quan estan celebrant que els conqueridors són fora i no tornaran, n'arriben d'altres. Ja no poden tirar enrere.

3.- És una tragèdia.

4.- És important establir ja una idea que es té del text en una primera lectura. Preguntar-nos si respectarem la situació del text o la farem contemporània, si l'escurçarem o allargarem...

5.- Malinche provoca la cobdícia en els conqueridors, en Gonzalo Jiménez en concret.

6.- Aquest seria el principal. Després, el que s'estableix entre els tres conqueridors, en què cap dels quals diu la veritat. També hi ha un conflicte entre el diàleg i la guerra. I el motí que no veiem, però que se'ns explica també en seria un altre. Un altre seria el fet que Malinche és una nouvinguda en la comunitat i mal vista perquè s'ha apropiat als conqueridors.

7.- La resolució és aparent, perquè d'entrada sembla una, i al final n'és una altra de ben diferent.

8.- És a través de la paraula, que es produeix, però com que el fons cobdiciós hi és, es posa en marxa i Malinche ho sap.

9.- Malinche vol protegir els seus i utilitza aquesta estratègia per fer-ho. Però hi troba un terreny abonat, perquè el fons de Gonzalo Jiménez ja precipita els fets.

10.- Poden ser ben senzills com ara que una persona s'està afaitant i la seva parella l'empeny sense voler o volent i es talla...

11.- Els conflictes ja els hem indicat. Els personatges, sobretot Malinche és essencial, però també tot el que s'hi intueix del passat. Ha de ser interessant fer aflorar el que hi ha en el subtext. L'essencial és el text i el subtext, doncs. També la caracterització dels personatges, essencial que cadascú ocupi la casella que li pertoca. Els efectes sonors són importants, sobretot a final del segon acte.

12.- És oberta encara que el text és ben clar: 1545.

Acte 4. Treball dels actors i actrius

1-7.- Respostes d'acord amb els enunciats que són prou explícits.

8-12.- Respostes obertes.

13.- Es tracta de fer entendre que no tothom ha de fer d'interpret i que, per tant, s'han d'ocupar tots els llocs per assegurar que la representació teatral tirarà endavant. A no ser que els altres aspectes, més enllà de la interpretació, es treballin des d'altres àrees, però no creiem que sigui massa educatiu ni operatiu per la concepció d'arts escèniques que tenim.

14.- Resposta oberta, però que ha de mantenir una certa coherència amb el text. Per exemple, Gonzalo Jiménez és militar i cobdiciós, i enganya; Malinche és dialogant, però també és valenta i honesta; Chavín és lluitador, de sang calenta; Sipac és vell, racional, conciliador, però és el cap; Federmann és comerciant, interessat; Sebastián Belalcázar és capella i jesuïta, culte...

15.- Personatge principal; Malinche i Gonzalo Jiménez, encara que el protagonisme és bastant coral.

16.- Tots els personatges, llevat d'aquells que són més plans com Itzemna, evolucionen des de l'inici al final, com a mínim reaccionen segons la situació que es produeix.

17.- Resposta oberta, tenint en compte el que hem dit. El cert és que s'ha de fer l'esforç de definir cada personatge i que el defineixi l'alumnat, per veure com els veuen.

18.- Resposta oberta i d'aproximació exterior al personatge.

19.- La pregunta orienta el treball d'interpretació.

20.- Seguint els esquemes de la unitat, que són prou explícits. És un recordatori.

21.- És bo d'incorporar algun element si es decideix que l'ha de dur. Si Gonzalo ha de dur espasa o punyal, o barret de punxa, als assajos s'ha de provar si produeix l'efecte desitjat...

22.- S'ha de tenir en compte el que han dit els companys i companyes sobre els seus personatges per donar cohesió al muntatge.

23.- Resposta oberta. Però hi ha d'haver una certa comunicació i treball col·lectiu que afavoreix el procés i la implicació.

24.- Resposta oberta per tal de fer reflexionar l'interpret al voltant del seu personatge.

Acte 5. Vestuari i maquillatge

- 1.- Recordatori.
- 2.- Retrat físic del personatge, que pot ser prou subjectiu sempre que es respectin les acotacions al respecte i el perfil psicològic que hem comentat.
- 3.- Resposta oberta.
- 4.- És important de fer-ho.
- 5.- Hem de començar a valorar quin tipus d'espai i amb quins elements el configurem . És una primera aproximació que ha d'anar de bracet amb el vestuari i maquillatge.
- 6.- És interessant que es busquin referents: revistes de viatges, llibres d'història, films, altres peces de teatre...
- 7.- L'aspecte exterior dels personatges varia poc, per no dir gens.
- 8.- És important fer els dibuixos dels figurins. Si cadascú no té prou traça, segur que algú ens pot donar un cop de mà.
- 9.- seguim la pauta marcada.
- 10.- Hem de pensar ja com pentinarem cadascun dels personatges. No ho podem deixar per al final com a fet menor.
- 11.- Cadascú ha de fer una proposta. És bo.
- 12.- No cal dir que és important que el material es vagi reciclant i per això hi ha d'haver un espai determinat. Indispensable.

Acte 6. Espai i il·luminació

- 1.- És interessant de fer aquesta visita i que tothom prengui consciència que és un tema molt específic, el de la il·luminació, i perillós de fer-lo a la babalà. Una visita guiada en un teatre, una xerrada amb els tècnics i posar-nos en contacte amb el departament de tecnologia i electrònica i electricitat poden acabar de posar fil a l'agulla.

2.- El text les indica d'una forma molt oberta per tal de facilitar, sobretot, espais neutres o amb pocs elements evocadors. Amb poc n'hi ha prou.

3.- És interessant posar-se d'acord amb aquests temes abans d'iniciar qualsevol gesta estèril.

4.- Dibuixar va molt bé per fer-se una idea de les possibilitats. Sempre hi ha algú que té molta traça en aquests aspectes.

5.- Resposta oberta. ha de ser coherent amb el vestuari i la música, sobretot; també amb la il·luminació.

6.- La documentació pot generar idees.

7.- Seria convenient. Una caixa de sabates aniria bé.

8.- No podem dedicar-nos tots els dies a fer les escenografies. Si hi ha un grup de treball, millor. I si no, dues hores.

9.- És importantíssim de fer-ho, i ja no és una qüestió de medi ambient, sinó artística perquè d'aquest material se'n pot treure molt de benefici singular i original.

10.- Els colors i la seva coherència és important i tenir una paleta de colors, en aquests casos, pot ser molt útil. És clar que la imaginació no té límits.

11.- Importantíssim decidir-ho aviat si no hi ha teatre.

12.- És clar que al text hi ha poques indicacions clares pel que fa a la il·luminació, però és evident que aquest element pot subratllar l'acció, com ho fa, de fet, amb els foscors de finals d'escena, per exemple.

13.- L'espai condicionarà la representació. Ja hem donat possibilitats per tal que l'Institut o l'Escola es transformi en un teatre, salvant les distàncies, és clar.

14.- Més que pregunta, una reflexió. El cost acostuma a ser elevat.

15.- També una indicació important. El departament de tecnologia i l'elèctric us poden donar unes referències molt interessants sobre aquest tema. I si en teniu el suport pràctic, encara millor.

Acte 7. Banda sonora

1.- Exercici obert. Els finals d'escena són claus. Hi ha, també, indicacions de brogit a l'extraescena, que són importants. Una ambientació musical adequada al tema i al seu àmbit geogràfic pot ajudar l'espectador a entrar en matèria.

2.- Les noves músiques o músiques ètniques són un bon referent. Les bandes sonores aporten una identificació més radical en l'acció. *La misión* d'Ennio Morricone seria ja un clàssic d'aquesta línia.

3.- Les possibilitats que tenim a través d'internet són moltíssimes, d'entrar en webs que fan referència als pobles asteques, maies..., a les cultures precolombines.

4.- Sovint no s'hi pensa, però al centre, i entre els nostres alumnes que fan aquesta activitat, hi pot haver nois i noies que cursen estudis al conservatori o que, senzillament, dominen l'art d'un instrument. La música en directe sempre proporciona més vida a l'espectacle.

5.- És necessari tenir els aparells en condicions i no deixar-ho tot per a l'últim moment.

6.- Existeixen al mercat nombroses edicions de sorolls, d'efectes especials, que es poden utilitzar en els nostres muntatges. Un exemple seria la sèrie Sound Library, de Jean-Paul Bataille.

7.- La música d'ambient ja situa l'espectador en un espai i en un temps. No oblidem que abans d'aixecar-se el teló, podem crear una expectativa. Tènue, això sí.

Acte 8. Recepció

1.- L'organització i distribució de la feina en aquest sentit és important.

2.- Un dossier fa arribar les dades del muntatge a l'espectador i, sobretot, als mitjans de comunicació, si és el cas.

3.- Molt cops no es veu oportú, però després es troba a faltar. Gravar l'espectacle no és una frivolidat.

4.- Cal dedicar-hi una bona estona a pensar tots aquests detalls, claus en el moment en què s'inicia l'espectacle.

- 5.- El programa de mà no es pot obviar.
- 6.- Possibilitat.
- 7.- Potser cal fer arribar un convit a algú que ha tingut fe en el muntatge. No ens deixem ningú, però.
- 8.- Feines molt poc valorades, però essencials.
- 9.- Important tenir-los senyalitzats.
- 10.- Un dels moments més tràgics del món del teatre no professional: el desmuntatge. S'ha de preveure.
- 11.- És un bon exercici. Uns altres companys poden actuar com a crítics o crítiques i fer alguna crònica del muntatge.
- 12.- Si el tema s'ho val, podem tenir-ho en compte. És edificant i se'n treuen moltes conclusions, com ara la manera com hem plantejat el muntatge i com s'ha rebut...
- 13.- Ja ho hem dit: un document per al futur.

Bibliografia

AADD (2000): *El libro de los cuentos y leyendas de América Latina y España*, Barcelona, Ediciones B.

ARTÍS-GENER, Avel·lí (1981): *Mèxic. Una radiografia i un munt de diapositives*, Barcelona, Laia (Les Eines assaig, 70).

ARTÍS-GENER, Avel·lí (1992): *Obres completes de Tísner*. Novel·les, 2, Barcelona, Editorial Pòrtic.

BOAL, Augusto (1983): "El teatre com a llenguatge popular", *El correu de la Unesco*, núm. 60, p. 4-6.

BOAL, Augusto (1997): "El teatre de l'oprimit", *El correu de la Unesco*, núm. 228, p. 32-36.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen (sd.): *Cuentos populares en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Gaviota.

BUENAVENTURA, Enrique (1985): "Actor, creación y dramaturgia nacional", *Boletín Cultural y Bibliográfico de la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá*, núm. 4, vol. XXII.

DURÁN, Fray Diego (1967): *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, Mèxic, ed. A.M. Garibay.

FÀBREGAS, Xavier (1966): *Història del teatre universal*, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A. (Quaderns de Cultura).

GARCÍA GUTIÉRREZ, Armando (1995): "Sincretismo y evolución del espacio representacional popular en México", dins Francesc Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p.371-374.

GARCÍA VELLOSO, Enrique (1942): *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft.

GIFFORD, Douglas (1983): *Mitologia de l'Amèrica Central i del Sud. Guerrers, déus i esperits*, Barcelona, Barcanova.

HERNÁNDEZ, Prócoro (1992): *Els catalans i el món indígena americà*, Barcelona, Generalitat de Catalunya (Comissió Amèrica i Catalunya).

MÉNDEZ, Gabriel (1941): *Humanistas del siglo XVIII*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma.

SERRANO, Virtudes (1996): "Introducción", pròleg a José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, Madrid, Càtedra (Letras hispánicas, 376).

VERSÉNYI, Adam (1993): *El teatro en América Latina*, Cambridge, Cambridge University Press.

VIDAL VILLA, José M. (1992): *Amèrica Llatina, el Carib i Catalunya. Estructura i desenvolupament socioeconòmic*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.