

SARSOR, EL GRILL

Pep Martorell Coca

Índex

Sarsor el Grill. Versió teatral	2
Material per a l'alumnat	23
Presentació	24
Acte 1 Coneixements previs	25
Acte 2 El teatre àrab, un gran desconegut	26
Acte 3 Dramatúrgia	46
Acte 4 Treball dels actors i actrius	48
Acte 5 Espai i il·luminació	54
Acte 6 Vestuari i maquillatge	58
Acte 7 Banda sonora	59
Acte 8 Recepció	60
Orientacions per als professors i professores	61
Presentació	62
Sarsor el Grill, dramatització d'un conte àrab	63
Programació	65
Orientacions didàctiques	69
Orientacions de les activitats proposades	73
Bibliografia	83

Sarsor el Grill

Versió teatral

PERSONATGES:

HUSSEIN

SARSOR

ENCANTADOR

SOLDAT 1

SOLDAT 2

FATIMA

CAMBRER 1

CAMBRER 2

CAMBRER 3

MUHAMMAD

SENECAL

SÈQUIT REIAL i PERSONATGES DE LA PLAÇA

ACTE 1

ESCENA 1

La plaça Inà al-Fnà de Marràqueix, o una àgora que hi evoqui. Això ,sí, obligatori: tot d'encantadors de serps, contistes, gent fent rotllana al voltant d'aquests personatges. Molts colors, aromes i sons.

Arriba Sarsor. Prim, famèlic, esparracat. Porta un farcell a l'esquena. S'està dret escoltant una de les històries...

HUSSEIN.-

Que va deixant en punt àlgid un conte...

A casa del potentat, el pobre teixidor s'adonà que els homes més ben vestits eren també els més ben servits. Els tocaven els plats més exquisits i, com millor era el seu aspecte, l'amfitrió més estava per ells i més els afalagava. "Si canviés el meu ofici per un de menys fastigós i que em donés més guanys, acumularia riqueses, em compraria vestits luxosos i seria ben considerat", es deia el bon home, pensatiu.

Mentre rumiava això es fixà en un saltimbanqui que hi havia a la festa i observà com s'enfilava al capdamunt d'una paret, es llançava de cap al buit, i en arribar a terra, s'aixecava eixerit com si res. "Aquest ofici sí que és descansat, jo hauria de fer el mateix..."

El públic, que havia estat bocabadat, ara començarà a moure's i remugar per què no explica el final del conte.

Però per saber què li va passar al pobre teixidor, haureu d'esperar demà, perquè ara és tard i vol ploure..., i no hi ha res per coure... Així és que si sou tan amables de deixar algun dinar en aquesta plàtera... Demà continuarem amb aquesta meravellosa història del teixidor pobre...

Remor. Es va aixecant tothom i marxant...

A les set de la tarda, sentireu les trifulgues del teixidor pobre. Què farà?, se'n sortirà? Ho sabrem, demà...

Aplaudiments, mentre la gent se'n va...

SARSOR.-

Això sí que està bé!

HUSSEIN.-

Mentre recull els diners del plateret i els desa.

Sarsor, el petit Sarsor el Grill... (Agafant les monedes i fent-li ganyifes.) Ric, ric, ric...

SARSOR.-

Sí, riu-te'n, encara. Jo: ja ho veus, amb una mà davant i l'altra, darrere...

HUSSEIN.-

Què hi fas, aquí?

SARSOR.-

Fugir de la misèria de l'Atles... Treballo, treballo i no em faig ric... I no només això, que no en tinc ni cinc...No tinc res per menjar i els ossos em cruixen...

HUSSEIN

Vaja, hauràs de buscar-te un altre ofici... Això de fer de jornalier ja veig que no et compensa... Fes com el teixidor, però vigila, perquè al final...

SARSOR.-

Tot el matí que miro i miro i només veig que encantadors de serps, endevinaires, acròbates, malabaristes..., això sí que és viure bé... Perquè em dius això del teixidor?

HUSSEIN.-

Mentre va arplegant els seus estris.

S'ha de tenir vista..., i llengua... I anar amb compte...

SARSOR.-

Embolicar la troca, deus voler dir...

HUSSEIN.-

I vigilar. Ser viu, no com el teixidor... Tu també ho pots fer això d'explicar històries... Tots en sabem, a l'Atles... El teixidor...

SARSOR.-

I da-li amb el teixidor... No diguis bestieses, jo no sé fer res... Només cavar l'aixada...

ESCENA 2

Se sent remor de gent i hi ha més moviment que abans. Un encantador de serps s'acosta als nostres protagonistes...

ENCANTADOR.-

Hussein, ho saps?

HUSSEIN.-

Què teniu, què us passa?

ENCANTADOR.-

Ha desaparegut l'anell de robins de la princesa Fàtima... Hi ha molt de rebombori...

HUSSEIN.-

Ara sí que l'hem feta bona...

ENCANTADOR.-

Sembla que era al jardí i mentre jugava amb les seves serventes li ha desaparegut...

HUSSEIN.-

És l'anell que va heretar del seu pare, Mohammed..., l'anell de robins...

SARSOR.-

Algú de la seva corda li deu haver birlat...

ENCANTADOR.-

Els soldats busquen caps de turc, endevins que els treguin les castanyes del foc...

HUSSEIN.-

O sigui que aviat els tindrem aquí.

ENCANTADOR.-

Me'n vaig, abans que no em busquin les pessigolles... (*Surt.*)

HUSSEIN.-

Aquest Abdulà cada cop és més retret...

ESCENA 3

Entren dos soldats que van vigilant i sembla que busquin algú.

SOLDAT 1.-

Ep tu, (*A Hussein.*) no ets dels que fan màgia

SOLDAT 2.-

Que no ens sents?

HUSSEIN.-

Senyors, us agrada fer-vos notar, eh?

SOLDAT 1.-

Tenim molts problemes nosaltres, per anar perdent el temps...

HUSSEIN.-

Sí, esclar. En què us puc servir?

SOLDAT 2.-

Busquem un endeví...

SOLDAT 1.-

Algú que sàpiga recuperar l'anell de robins de la princesa Fatima

HUSSEIN.-

Doncs, ja l'heu trobat... (*Pausa. Agafa Sarsor pel braç.*) Sarsor. Sarsor el Grill, l'endevinador de l'Atles...

SARSOR.-

(*Esverat.*) Però què dius?

HUSSEIN.-

No en feu cas..., per passar despercebut vesteix com un pobre i fa veure que no sap res de res... Però sota aquesta pell de be, s'amaga el gran endevinador de l'Atles...

SARSOR.-

T'has tornat boig...

SOLDAT 1.-

Doncs el necessitem...

SOLDAT 2.-

Però tu no has vist quina pinta que fa? Si sembla escapat de la misèria...

HUSSEIN.-

Senyors no us confongueu... Rere aquesta crosta de brutícia s'hi amaga l'endeví més gran que mai hàgiu sentit...

SARSOR.-

No és veritat..., jo sóc un pobre jornalier...

HUSSEIN.-

La modèstia és la manera que té de passar despercebut... Això sí, per funcionar ha de menjar les millors viandes que hi hagi a la terra...

Sarsor fa uns ulls com dues taronges.

SOLDAT 1.-

Això no és cap problema. La casa és gran.

SOLDAT 2.-

A mi em sembla que ens estan aixecant la camisa...

HUSSEIN.-

Sarsor, no us feu pregar més... La vostra ciència visitarà tots els amagatalls possibles per trobar aquest anell... Les viandes us hi ajudaran...

Donant-li copets a l'espatlla.

SARSOR.-

No hauria d'haver sortit de l'Atles...

SOLDAT 1.-

Ara, senyor, si ens acompanyeu...

SOLDAT 2.-

Amb aquestes pintes..., i a palau...

A Sarsor se li obre el farcell i surten tot tipus d'andròmines que s'escampen pertot.

HUSSEIN.-

Ho veieu, tots els savis són despistats i desorganitzats...

Els soldats li comencen a agafar les coses.

SARSOR.-

Hauria d'aprofitar ara per anar-me'n i no posar-me en embolics... Què faig?
I si em puc aprofitar i viure el moment? Ai Sarsor, on t'has ficat?

HUSSEIN.-

Segur que no us en penediu. Això sí, recordeu, viandes ben exòtiques, li heu de dur...

SOLDAT 1.-

Ja en sou d'estrany els savis, ja.

SOLDAT 2.-

A tot li dius savi, tu!

SARSOR.-

Senyors, la companyia és molt grata, però jo me'n vaig. Jo no sóc ni endeví ni res que s'hi assembli...

HUSSEIN.-

No us el cregueu, és un home senzill, però de gran olfacte de futur. Avui mateix em deia que sabia que hauria de resoldre un assumpte molt i molt important... En coneixeu algun que ho sigui més que trobar l'anell de la reina?

SARSOR.-

Aquesta me la pagaràs...

SOLDAT 1.-

Senyor, no us hi podeu negar...

SOLDAT 2.-

No sabeu la que us espera...

Parla a Hussein.

SARSOR.-

No m'agrada gens tot plegat... Me'n torno a casa...

HUSSEIN.-

No volies tornar-te ric? Ara tens l'oportunitat que buscaves. Un cop siguis dins, ja t'espavilaràs, Sarsor l'endeví... Ric, ric, ric (*Li dona uns copets a l'esquena.*)

SOLDAT 1.-

Anem-hi doncs!

SARSOR.-

Quin remei em toca...

SOLDAT 2.-

Ara no tens alternativa... Ets endeví, no? Doncs segur que ja saps la que t'espera...

SARSOR.-

Això no fa cap gràcia...

HUSSEIN.-

Company, recorda els amics quan siguis ric...

Se'n van.

Fosc

ACTE 2

Han passat unes hores i Sarsor, tot net i ben vestit, seu en una sala plena de coixins i envoltat de riquesa. Fàtima, la reina, també hi és, amb el seu sèquit...

ESCENA 1

FATIMA.-

Suposo que tot plegat us complau...

SARSOR.-

No cal que us digui que aquí hi ha un gran malentès...

FATIMA.-

No sigueu tan modest. Sabem que sou endeví de l'Atles i que, per sort nostra, ara us tenim a Marràqueix... Segur que ens ajudareu a trobar l'anell...

SARSOR.-

Però...

FATIMA.-

Ni però, ni res... Hem fet tot el que havíeu demanat i ara us serviran els tres àpats... No cal que us digui que esperem el resultat de la vostra investigació...

SARSOR.-

Ai Sarsor, Sarsor...

FATIMA.-

Però, això sí, si no sou capaç d'endevinar on és l'anell, em veuré obligada a desposseir-vos de tot i fer-vos penjar..., per impostor!

SARSOR.-

Però si jo sóc...

FATIMA.-

Un endeví, no?

SARSOR.-

No sé què dir-vos...

FATIMA.-

Res. Fets volem.

La reina i el seu sèquit se'n van.

ESCENA 2

SARSOR.-

Pobre de mi. Volia ser ric, però no a aquest preu. I ara què faré. *(Pausa.)* No tinc res a pelar. Menjaré, m'ompliré l'estómac de viandes i, com a mínim, moriré amb la panxa plena. Quin consol! Ja m'ho deia el meu pare. Tens molts pardalets al cap! Ric, ric, ric per unes hores, però a quin preu *(Pausa. Entra el primer cambrer amb tot de viandes exuberants en una plàtera...)* Vet aquí el primer!
El cambrer resta estupefacte, fa una pausa i deixa el plat damunt de la taula.

CAMBRER 1.-

Si el senyor no desitja res mes...

SARSOR.-

Vet aquí el primer!
El cambrer resta una mica perplex.

CAMBRER 1.-

Senyor...

SARSOR.-

Ens tornarem a veure..., ja ho crec que ens tornarem a veure! Ara, ja se'n pot anar!

CAMBRER 1.-

(Va marxant una mica compungit.) Gràcies senyor...
Sarsor comença a menjar sense manies. Al cap d'una petita estona, entra un altre cambrer.

CAMBRER 2.-

Senyor, Shakrieh, la vianda més agraïda...

SARSOR.-

Vet aquí el segon! *(El cambrer resta estupefacte.)* Vet aquí el segon...

CAMBRER 2.-

Senyor, us el deixo aquí mateix...
Se'n va a carrera feta...

SARSOR.-

De petit me'n llepava els dits... feia anys que no en menjava... *(La tasta.)* Ummmm! Boníssima. Excel·lent... Sarsor aprofita que quan acabis de menjar les mentides hauràs de purgar... Amb la panxa plena, és clar! *(Riu desenfadat.)*
Pausa. Va menjant. Al cap de poc, entra un altre cambrer.

CAMBRER 3.-

Les postres, senyor...

SARSOR.-

I aquí tenim el tercer! No hi ha cap mena de dubte, després del primer, el segon, i ara el tercer...

CAMBRER 3.-

(També ha quedat absolutament perplex...) Si no desitgeu res més...

SARSOR.-

Ara ja ho he vist tot.

El cambrer 3 se'n va. Sarsor va menjant de tot. Tot just quan encara no ha acabat, es tornen a presentar els tres cambrers i es vincen al seu davant.

CAMBRER 1.-

Pietat, senyor...

CAMBRER 2.-

Ho havíem de fer...

CAMBRER 3.-

Senyor, sigueu benevolent

Silenci.

SARSOR.-

Ha quedat bocabadat.

Home ja començo a estar tip... No crec que pugui més...

CAMBRER 1.-

Ho entenem...

CAMBRER 3.-

Ens heu enxampat...

CAMBRER 2.-

Però tot té una explicació...

SARSOR.-

El que més m'ha convençut ha estat el primer..., el segon i el tercer, què voleu que us digui...

CAMBRER 2.-

No teníem alternativa...

CAMBRER 3.-

Us el retornarem...

SARSOR.-

Home, tant com això! No sé si el meu cos ho resistiria. En tinc el pap massa ple...
Silenci.

CAMBRE 1.-

Senyor, la Reina mai ha de saber que hem estat nosaltres...

CAMBRE 2.-

Qui li vam agafar...

CAMBRE 3.-

L'anell de robins...

SARSOR.-

Es posa dret d'una revolada i entén tot el que fins ara no havia entès...

Sí, sí. És clar. *(Pausa.)* La meua capacitat d'endevinar ha fet el seu efecte... Ric, ric, ric...

CAMBRE 1.-

Què ens fareu?

CAMBRE 2.-

Ens delatareu?

CAMBRE 3.-

Ens empresonaran o mataran, senyor...

CAMBRE 1.-

Els nostres fills, sabeu...

CAMBRE 2.-

Fa temps que la gana

CAMBRE 3.-

I la mort els ronda...

CAMBRE 1.-

Havia estat una sortida...

CAMBRE 2.-

No volíem perjudicar ningú...

SARSOR.-

Està bé, està bé... No us faré res. Sé què significa passar gana...

CAMBRE 1.-

Gràcies, senyor endeví...

CAMBRE 2.-

Us venerarem tota la vida...

CAMBRE 3.-

Sarsor, l'endeví de l'Atles...

SARSOR.-

No em canvieu el nom, el Grill. Sarsor el Grill. Ric, ric ric... Només heu de fer una cosa...

CAMBRER 3.-

Demaneu...

SARSOR.-

Primer de tot, donar-me l'anell...

CAMBRER 1.-

(Se'l treu de la butxaca) Això està fet...

SARSOR.-

Carai! Molt bé... I ara aneu a buscar una oca...

Els cambrers es miren entre ells estranyats...

SARSOR.-

Apa, vinga. Què feu aquí, aturats?

Se'n van tots tres. Sarsor es mira l'anell i, en sentir soroll, se'l guarda a la butxaca.

ESCENA 3

Entra la FATIMA i el seu sèquit.

FATIMA.-

Benvolgut endeví... Heu gaudit de les tres viandes que m'havíeu demanat...

SARSOR.-

Efectivament. Tot molt complet. Extraordinàries...

FATIMA.-

Però ha arribat el moment de trobar l'anell. El meu anell...

SARSOR.-

Sí, sí. És clar. Però, abans, deixeu-me dir-vos una cosa...

FATIMA.-

Parleu. Us escolto...

SARSOR.-

Suposo que sou conscient de l'esforç que suposa per a un endeví arribar en un lloc i moldre... No ha estat fàcil... Espero, doncs, que la vostra recompensa estarà a l'alçada de les circumstàncies...

FATIMA.-

Naturalment... Us vaig dir que, si trobàveu l'anell, residiríeu en aquest palau i seríeu l'endeví oficial de la princesa Fàtima...

SARSOR.-

Bé, prou bé. Una altra cosa...

FATIMA.-

Demaneu...

SARSOR.-

Demà és el dia clau. Heu d'organitzar una desfilada de totes les aus de palau. I heu de convidar a tots els mags, endevins, equilibristes, malabaristes i contistes de la plaça a veure la desfilada i com l'anell de robins torna a les vostres mans...

FATIMA.-

D'acord..., però si no és així, i ara més que mai, us faré penjar...

SARSOR.-

No serà necessari...

FATIMA.-

Cap al migdia ho tindreu tot a punt...

SARSOR.-

Així serà...

La princesa i el seu sèquit se'n van.

ESCENA 4

Entren els tres cambrers i l'oca. Que no cal que sigui un animal de carn i ossos, és clar. La imaginació al poder.

CAMBRER 1.-

Aquí la teniu...

CAMBRER 2.-

És ben galdosa...

CAMBRER 3.-

I no ens explicareu què li voleu, a l'oca?

SARSOR.-

Hauríeu d'estar contents que no us acuso ni denuncio...

CAMBRER 1.-

Val més que callem i deixem els savis...

CAMBRER 2.-

Que facin la seva...

CAMBRER 3.-

Muts i a la gàbia, doncs...

Sarsor agafa l'oca i li entafora l'anell, o ho fa veure.

SARSOR.- Ja està. Ara porteu aquesta oca amb les altres i poseu-li aquesta cinta en una de les potes (*Treu una cinta roja.*) Demà tot s'haurà acabat...

CAMBRER 2.-

I què farem per recuperar l'anell, ara?

CAMBRER 3.-

Em sembla que serà evident...

CAMBRER 1.-

Si no m'equivoco, haurem de purgar l'oca...

SARSOR.-

Tu ho has dit, company... Apa, aneu i prepareu-ho tot, que no se'ns escapi res. Demà tindrem una bona feina...

Fosc.

ACTE TERCER

ESCENA 1

Al pati de palau. Hi ha una certa expectació. Sarsor ja hi és. També hi ha els personatges de la plaça que havíem vist al començament.

HUSSEIN.-

Si que hem progressat...

SARSOR.-

Tu en tens la culpa, de tot plegat.

HUSSEIN.-

I com t'ho has fet?

SARSOR.-

Però ara sí que podré dir-te que sóc ric, ric, ric...

HUSSEIN.-

Digues, com t'ho has empescat?

SARSOR.-

Ofici

Se'n va cap a un altre costat. El Contista i els personatges de la plaça continuen xerrant. S'anuncia l'arribada de la princesa Fàtima.

SENESCAL.-

Atenció a tothom. *(Silenci...)* Arriba la reina i el seu sèquit...

Entren. Hi ha reverències pertot...

FATIMA.-

I bé?

SARSOR.-

Senyora...

FATIMA.-

Deixeu-vos de compliments i anem al gra...

SARSOR.-

Primer de tot, la desfilada dels sospitosos...

Comencen a sortir aus diferents --que no han de ser de carn i ossos, tal com hem dit-- que van desfilant davant dels personatges...

SARSOR.-

No, no *(Mentre van passant les distintes aus.)*, no, no...

FATIMA.-

M'esteu prenent el pèl...

SARSOR.-

Aquí tenim el lladre. (*Quan ha arribat l'oca.*) Feu-la cagar i tindrem l'anell...
(*Els cambrers se l'emporten i tothom fa cara d'incrèdilitat.*)

FATIMA.-

Però com pot ser que una oca tingui el meu anell?

SARSOR.-

Senyora, aquest animal és noble. És també un bon guardià i segur que en veure la brillantor del vostre anell se'l va cruspí...

FATIMA.-

I vós, com ho heu endevinat?

SARSOR.-

Pel seu caminar...

FATIMA.-

Encara no hem rebut resposta del servei. Veurem si es confirma tot plegat...

SARSOR.-

Veurem...

Tot seguit hi ha un cert rebombori i entren els cambrers amb l'anell en un coixí...

FATIMA.-

És veritat! Sou realment un endeví...

HUSSEIN.-

Vaja, l'endevinador de l'Atles...

SARSOR.-

Senyora, senyors...

Tothom honora l'habilitat de Sarsor i mentres ho estan celebrant, entra el senescal.

SENESCAL.-

Ha arribat Muhammad, el príncep!

FATIMA.-

Oh, ha arribat el príncep. Sort n'hem tingut de Sarsor...

SARSOR.-

No ha estat gaire difícil...

ESCENA 2

Entra el príncep i saluda tothom...

FATIMA.-

Sigueu benvolgut, príncep.

MUHAMMAD.-

Havia arribat a les meves orelles que la princesa havia perdut l'anell, però veig que no és cert...

FATIMA.-

De fet, sí que era cert, però gràcies a Sarsor...

MUHAMMAD.-

Qui?

FATIMA.-

L'endeví de l'Atles. Ara us el presentaré...

MUHAMMAD.-

No puc marxar de casa que s'hi entaforen endevins, mags, contistes...

FATIMA.-

Aquest és diferent... Sarsor, el príncep us vol conèixer...

SARSOR.-

Senyor, la meva admiració...

MUHAMMAD.-

I així que sou endeví?

SARSOR.-

Bé, així és...

MUHAMMAD.-

No m'ho crec!

SARSOR.-

Bé. És que, és clar...

FATIMA.-

Però què dieu, ha trobat l'anell que m'havia desaparegut...

MUHAMMAD.-

No té cap mèrit...

HUSSEIN.-

Això s'embolica...

MUHAMMAD.-

Qui era el vostre pare?

SARSOR.-

Senyor, jo..., jo sóc un pobre...

MUHAMMAD.-

Us faré una prova ben senzilla...

HUSSEIN.-

Ara sí que hem arribat al cap del camí...

SARSOR.-

Com, com vulgueu, senyor... Ai, pobre de mi, i ara què faig?

MUHAMMAD.-

Veieu que duc un barret, no?

SARSOR.-

Sí, sí...

MUHAMMAD.-

Venint cap aquí, m'hi he posat alguna cosa...

SARSOR.-

Ja..., una cosa... Ummm!

MUHAMMAD.-

Si dieu que sou endeví, segur que no us costarà pas gaire encertar què hi ha sota el meu barret...

(Silenci)

SARSOR.-

Ai Sarsor... ric, ric, ric, veus.... Sarsor el Grill, i ara què faig... Pobre Sarsor el Grill

MUHAMMAD.-

Efectivament, un grill... *(Es treu el barret i se'n treu un grill.)*

SARSOR.-

Eh...

HUSSEIN.-

N'hi ha que tenen una flor al cul...

FATIMA.-

Ho veieu, ja us ho deia que era de fiar...

MUHAMMAD.-

Us heu guanyat la meua amistat i aquest palau serà la vostra residència...

SARSOR.-

Gràcies senyor..., uff, de quina me n'he lliurat... Senyor, de totes maneres, us voldria dir una cosa...

Silenci.

MUHAMMAD.-

Què diu el meu endeví...

SARSOR.-

No sóc endeví...

FATIMA.-

No us el cregueu, n'ha donat mostres...

HUSSEIN.-

Però què diu, ara?

MUHAMMAD.-

Què voleu dir?

Expectació general.

SARSOR.-

Doncs, això..., que no ho sóc, d'endeví.... Vaig arribar de l'Atles amb la intenció de fer fortuna... En passar per la plaça de Marràqueix vaig veure que podria menjar i viure més bé del que havia fet fins ara... Volia ser ric... Sí, ric... Ja ho veieu... Però la fortuna em va saludar quan vaig passar per aquí fora i vaig fer creure que era endeví i podia trobar l'anell que havia desaparegut... Res, casualitats de la vida, senyor. Vaig trobar l'anell i el vaig fer empassar a aquesta oca.. La resta, ha estat bufar i fer ampolles... I el grill, em direu? És que em diuen Sarsor el Grill. I sabeu per què? Perquè sempre anava dient en veu alta ric, ric, ric..., com un grill... Ara us he explicat la veritat i tan sols us demano que em deixeu marxar i que tot plegat resti com una anècdota més. Jo tornaré a l'Atles, la meva terra...

MUHAMMAD.-

De cap manera... Heu estat un pinxo, un mentider, si voleu... Però també heu mostrat la vostra honestedat. I això es mereix la meva admiració... Us quedareu a palau... No sou endeví, però sou un home honest... I el meu jardí necessita aquestes persones...

SARSOR.-

No voldria...

MUHAMMAD.-

Que no se'n parli més...

FATIMA.-

Teniu bon cor, príncep...

HUSSEIN.-

N'hi ha que neixen amb estrella...

MUHAMMAD.-

I, ara, per celebrar-ho tot plegat, feu que tota la ciutat es vesteixi de festa...

SENESCAL.-

Així serà senyor...

TELÓ

Material per a l'alumnat

Presentació

La història de *Sarsor el Grill* és una història ben simple, propera fins i tot, que podem trobar a la cantonada de qualsevol dels nostres pobles i ciutats. El fons és un canemàs que s'estén des del nord del Marroc fins a cultures ben distants com serien les germàniques, passant per la nostra en què també trobem aquest model narratiu en les rondalles i llegendes recollides pels folkloristes catalans.

El text és senzill, amè, carregat d'innocència i aquella saviesa popular pròpia de les rondalles de la cultura popular que formen part del nostre imaginari col·lectiu. La situació de l'espai i el temps ens evoquen una ciutat àrab, però té vocació universal, de manera semblant a *Les mil i una nits*, per exemple. L'objectiu és la representació d'un conte dramatitzat amb totes les estratègies que generen les arts escèniques, com a valor essencial per a la mútua integració. És, si voleu, una mirada a la cultura àrab des de la distància, però amb respecte i amb la intenció de no engrandir encara més els tòpics que ens l'ofusquen.

L'estructura de l'activitat té el perfil d'un crèdit per tal que es pugui treballar en un trimestre. L'objectiu final és la representació, però el procés és tan important com la finalitat. I en aquest procediment es va avançant a través de tots els elements del teatre que al final conflueixen en la posada en escena. No és, per tant, un treball només destinat a la interpretació, sinó un viatge a través de la dramaturgia --autoria--, escenografia, caracterització dels personatges --vestuari, maquillatge, pentinat--, banda sonora i, també, la recepció --el públic--.

Aquest art és una suma d'esforços, no tan sols de l'element literari i textual, per descomptat, essencials. I d'aquesta manera el plantejo en aquesta proposta on també es propicia el contacte entre les persones, el debat i el respecte, elements d'un valor inqüestionable per a l'ensenyament d'aquest inici del segle XXI.

ACTE 1 Coneixements previs

Estem a punt d'entrar en un món en què tot és possible perquè el teatre genera moltes inquietuds, històries, personatges, situacions... Un cúmul d'experiències que ens arriben des de diferents àmbits artístics.

Però abans d'endinsar-nos en la història de *Sarsor el Grill*, voldríem fer-te unes quantes preguntes per situar-nos tots plegats en el mateix punt de sortida d'aquest viatge de les arts escèniques.

1. Has estat mai en un teatre?
2. Per quin motiu? Què hi vas anar a fer?
3. Hi vas veure alguna obra de teatre? Quina? Què en recordes?
4. A la teva ciutat, hi ha algun teatre?
5. Creus que el teatre té alguna utilitat?
6. Has fet mai teatre?, què has fet?
7. Coneixes obres de teatre?, recordes algun títol?
8. Creus que existeix un teatre àrab?
9. Coneixes algun tipus de manifestació cultural o literària dels països àrabs? Quina? Comenta-la? Compareu-la amb algunes de les manifestacions del vostre poble o d'altres països i cultures.
10. Què és el teatre, per a tu?

A partir d'aquest moment ja ets membre de la Companyia de Teatre de l'Assalt i ara ja podem aixecar el teló per començar a treballar. Quan arribi al final de tot aquest viatge ja ens tornarem a veure i ens explicaràs com ha anat aquest periple per les arts escèniques de la mà de *Sarsor el Grill*.

ACTE 2 El teatre àrab, un gran desconegut

Ricard Salvat, un dels estudiosos més prestigiós de les arts escèniques, indicava amb motiu de la lliçó inaugural del curs 2001-2002 de la Universitat Rovira i Virgili, intitulada "Misteris i fascinacions del món de l'espectacle", que el teatre en sentit estricte s'ha de concebre com a representació en què convergeixen un conglomerat de formes artístiques. I no tan sols la literatura dramàtica. De fet, aquesta literatura cada cop més té en compte des de la seva essència aquells elements determinants per a l'acció teatral no únicament verbals. La conjunció de codis, més enllà de l'estrictament verbal, té en les arts escèniques un filó difícilment esgotat.

El mateix director, Ricard Salvat, indicava finalment que cal obrir els ulls a d'altres llenguatges teatrals diferents dels que descriu Aristòtil en la seva poètica --que, tot sigui dit, en la novel·la d'Umberto Eco, *El nom de la rosa*, és un inquisidor espanyol qui se la menja...--. I el teatre que ens ve d'Orient i d'Àfrica pot subvertir el cànon occidental. La norma artística del nostre occident és, en aquest sentit, vulnerable a les formes artístiques que ens arriben d'altres cultures que ens hem entestat a considerar menors.

Cal tenir present el concepte d'arts escèniques, que és d'on parteix aquesta proposta. Perquè el teatre ha estat sempre l'expressió d'una cultura: arrenca dels rituals, desembarca en els mites, les llegendes, els costums, les modes de vida i experiències històriques dels pobles i absorbeix totes les manifestacions artístiques i totes les formes de comunicació i d'expressió humanes. La comprensió dels pobles passa indefectiblement pel coneixement de les seves cultures i formes d'expressió, més enllà dels judicis de valor.

El teatre africà ha desconcertat sempre els estudiosos occidentals que hi han tret el nas. Desconcert promogut per una visió unívoca de les arts escèniques, que considera les formes africanes com a preteatrals o parateatrals.

Els moments de la teatralització africana s'insereixen en àmbits socials i culturals més vastos que els que entén la mentalitat occidental. Amb tot, cal dir que el teatre al continent africà descansa en una doble tradició: el de les formes que arriben des d'occident i el del seu substrat tradicional. Podríem dir que al segle XX es reinventa aquest teatre, bo i utilitzant mites, cants, relats, màscares i costums tradicionals i absorbint la tradició occidental. El teatre africà que es duu

a terme en llengües occidentals té tan sols un valor d'exercici pedagògic, perquè, fet i fet, el teatre de l'Àfrica negra, per exemple, té un component coreogràfic i musical que anul·la el verbal, però continua essent teatral.

L'entorn àrab

Des que l'any 1848 Marun Al-Naqqash (1817-1855), un negociant de Beirut, presentava a casa seva un espectacle anomenat *Al-Bakhil*, inspirat en *L'Avar* de Molière, amb la intenció d'abocar l'or d'Occident en un motlle àrab, o des que en la mateixa època Sheikh Abu Khadil Qabbani (1836-1902) comença a Damasc una aventura semblant, inspirant-se en el repertori de *Les mil i una nits*; o quan Abu Naddara --James Sauma-- (1839-1912) havia iniciat a Egipte una experiència de rescatar el fons tradicional per a les formes occidentals; des de tots aquests fets, doncs, podem dir que s'inicia el debat sobre l'existència o no del teatre àrab. De totes maneres, tota aquesta sèrie d'iniciatives, això sí, que confegiren una teatralitat de forma occidental i de fons àrab tingueren el seu principal bastió, motor i difusió a Egipte.

Als anys cinquanta del segle XX l'adaptació del repertori europeu en els teatres àrabs és una constant, com ho és el debat i controvèrsia d'aquestes propostes. Ghassam Maleh indica que "probablement hi havia aleshores al món àrab més teatres per nombre d'habitants que avui dia, i la vitalitat del gènere provocava encesos debats sobre la naturalesa i els objectius de l'art dramàtic." (Maleh 1997: 29).

Un autor clau en aquesta època és George Abyad (1880-1962), primer com a adaptador de clàssics francesos, i després dramaturg amb un repertori totalment àrab, que va atreure una assistència intel·lectual i culta, però, en canvi, va contribuir a fer que el públic popular s'allunyés del teatre.

A finals dels anys cinquanta, i més enllà de la figura extraordinària de Tewfik al-Hakim (1898- ...), el desenvolupament de les institucions universitàries i culturals és una constant a la recerca de la modernitat social. Després de la Guerra dels Sis Dies, en països com Egipte, Síria, Líban o Iraq es produeixen acords culturals que faciliten l'intercanvi de dramaturgs i espectacles escènics. Un període d'intensa activitat en tot el món àrab.

Iusuf Idrís busca, per exemple, retornar al *samer*, artista que actua sol --acompanyat per un altre actor o un ballari, també-- i que, atent a les reaccions

del públic, combina els papers de cor, recitador i bufó shakesperià. I, en aquesta mateixa línia, Saadalla Wanus (1940-1997) en el seu *Manifest per a un nou teatre àrab* insistia en la necessitat de fer desaparèixer la distància entre actors i espectadors fins a retornar a la plaça pública. Teatre total molt en la línia de Peter Brook, Peter Weis i també amb Al-Naqqash, Al-Qabbaní i Sannu.

Mitologia i religió

És difícil escatir fins a quin punt la presència de la mitologia és evident en la cultura àrab. Hi ha una mitologia inherent a l'entorn dels costums populars i de la religió. Però també és clar que no la podem concebre de la mateixa manera que la nostra cultura europea occidental l'ha articulada i concebut. La nostra mirada està determinada per una concepció de la mitologia des d'una tradició més iconoclasta i des d'un pensament alligador i estructurador que etiqueta qualsevol altra variació. Tinc la sensació que no coneixem de debò la mitologia àrab i se'ns fa difícil.

Els contes, les paraules, les notícies i les faules..., les històries que expliquen els fets, els mites. Les històries que expliquen d'on venim, què som, on anem, per què som aquí, què hi ha després de la mort s'han concebut majoritàriament com a mitologia, però de rerefons grec, amb la qual cosa hi ha un buit important pel que fa a l'acostament a d'altres entorns amb una intenció honesta i no de fer passar pel nostre sedàs aquells mites. El nostre acostament a la mitologia àrab serà mediatitzat per un desconeixement important dels valors humans i religiosos que han estat i són presents en aquesta cultura. I, és clar, és difícil accedir-hi sense conèixer-ne la llengua, vehicle de comunicació.

Existeixen materials interessants, però, que han desvetllat un interès pel tema i, sobretot, existeixen materials de la rondallística popular que situen els mites a flor de pell. El mite és l'element ordenador de qualsevol conflicte, pel que fa al material literari, de tradició oral o escrita.

La mitologia en el món àrab té un cicle condicionat, a partir d'un determinat moment, pel naixement de l'islamisme. Hom considera que existeix un material mitològic anterior i un de posterior al 570 dC, any del naixement de Mahoma. Abans de l'arribada de l'islam, els mites i llegendes es transmetien per tradició oral i els rastres són absolutament testimonials ja que la religió i la tradició islàmica els dona noves interpretacions. És el cas, per exemple, de la nissaga

d'Abraham, descendent de Noè, després del diluvi i la seva fundació de la Meca, amb Ismael. O els abundants relats sobre la idolatria del poble àrab, abans de l'arribada de l'islam. De totes maneres, l'imaginari simbòlic és ple d'arbres, estels, divinitats, roques, pous..., elements que amb l'hospitalitat, la misericòrdia, abnegació, la lleialtat o l'honor són constants. No ens ha de sorprendre que els grans temes de fons siguin universals i comuns entre zones del món aparentment allunyades, perquè mostren estadis molt primitius i una fantasia col·lectiva comuna. El que sí és cert és que cada poble els adapta al seu imaginari col·lectiu, familiar o cultural. Hem de pensar que en aquesta àrea concreta hi tenen molt a veure el patrimoni cultural semític, el fons preislàmic, el substrat magrebí i islàmic i l'adstrat colonitzador, que enriqueix i també contamina la tradició cultural i popular.

I, en aquest sentit, *Les mil i una nits* és el repertori narratològic més extens i curull d'aquesta tradició que arriba fins als nostres dies. És una mena d'enciclopèdia en forma de rondalles i contes populars, elaborats per la mà traçada de la literatura escrita, on la mitologia té un paper primordial.

Les mil i una nits, el mite popular

Aquest conjunt d'històries de la rica tradició narrativa d'Orient que s'ha convertit en un autèntic clàssic de la narrativa universal té una història de la seva redacció i difusió entre el món àrab i l'occidental molt llarga i envitricollada. Tal com ja indiquen Dolors Cinca i Margarida Castells (1995: IX) en la "Nota preliminar" de la traducció catalana d'aquest llibre, s'admet que la idea que té bona part del públic occidental de *Les mil i una nits* és conseqüència de la traducció francesa que féu Jean Antoine Galland (1646-1715), orientalista, home erudit i amant de col·leccionar antiguitats, que va residir cinc anys a Istambul, va tenir ocasió de viatjar pel món àrab i aprendre'n la llengua. L'any 1704 comença a publicar un aplec de contes amb el títol de *Les mil et une nuits, contes arabes traduits en français*. Dotze volums, el darrer dels quals va aparèixer l'any 1717.

La repercussió popular d'aquesta traducció francesa fou extraordinari, fins al punt d'haver-se de reeditar els primers volums quan encara els darrers no havien vist la llum. També es traduïren a l'anglès i generaren multitud de versions,

col·leccions, imitacions, prolongacions... Un èxit absolut motivat, en part, per l'exotisme de l'obra.

El nucli essencial d'aquests dotze volums és el manuscrit siríà (segles XIII o XIV), que avui es conserva a la BNP (ms. BN 3609-3611), que conté 282 nits i que fou editat per primer cop per Muhsin Mahdi l'any 1984. Fins a arribar a les 300 nits que conté la versió de Galland, sembla que hi tingué molt a veure la col·laboració de Yuhanna Diab (Hanna en el diari personal de Galland), que proporcionà el gruix d'històries d'Aladi i Ali Babà.

Les primeres informacions de l'existència d'aquestes històries daten d'entre el segle IX i X. En aquest darrer segle, un historiador i bibliòfil àrab, Muhammad b. Ishaq b. Al-Nadim va fer constar en la seva obra *Kitaf al-fihrist* (*Llibre de l'índex*) una informació al voltant de l'eix central dels contes, la història de Xahrazad, de fet la història marc de *Les mil i una nits* en totes les seves versions. I tot i que aquest bibliòfil fa referència a l'ascendència persa d'algunes de les composicions sembla, segons les traductores d'aquesta edició, que la història de Xahrazad és d'origen indi.

De fet, una divisió clàssica de les històries de *Les mil i una nits* distingeix, pel seu origen, contes de l'Índia, de Pèrsia, de l'Iraq dels abbàssides, de l'Egipte dels memelucs, de l'Aràbia preislàmica, de l'èpica mesopotàmica i de la literatura grega clàssica, segons l'època i la societat emissora o receptora. Fet i fet, l'arabització dels manuscrits és un procés paral·lel a la seva islamització ben palès en les fórmules religioses que apareixen en els manuscrits medievals.

El títol de "mil i una" obeeix, en el seu origen, a "moltes" i no fou fins als segles XVII i XVIII que s'adaptà l'estructura al nombre exacte del títol, quan es procura que l'etapa en què Xahrazad explica les històries és de mi i una nits. De fet, el nucli originari sempre havia estat inferior a tres-centes nits. Aquest fet demostra també que el recull no ha estat mai estàtic, sinó obert a nombroses modificacions fins al segle XIX.

La primera edició impresa en àrab de *Les mil i una nits* no es va dur a terme fins al 1814, a remolc de l'èxit que havia aconseguit a Europa. Fou a Calcuta on aparegué el primer volum i la major part es perdé en un naufragi. El segon, de l'any 1818 incloïa la història de Sindbad el marí. Posteriorment, entre els anys 1825 i 1843 s'editaren a Breslau i també a Calcuta altres edicions. Però fou a Egipte on es va imprimir per primera vegada la recensió del ZER (Zotenberg's

Egyptian Recension), versió d'una sèrie de redactors àrabs reunits al Caire amb la intenció d'incloure-hi mil i una nits. L'any 1835, a Bulaq, Abd Al-Rahman al-Safti al-Xarqawi en signa l'edició del que fins ara es considera el text estàndard àrab. Aquesta edició és la base de la majoria de les versions europees.

Pel que fa a la riquesa de gèneres i temes, cal indicar quins són els més importants:

- a) Contes fantàstics i sobrenaturals: El pescador i el geni, Aladdín i la llàntia meravellosa...
- b) Novel·les de cavalleria, com seria Umar Annumam.
- c) Novel·les amoroses com Aziz i Aziza.
- d) Relats de caire detectivesc, com Les tres pomes.
- e) Relat d'aventures, com Sindbad el marí.
- f) Novel·les picaresques, com El barber de Bagdad.
- g) Contes didàctics, com ara L'esclava Tauaddud.
- h) Llegendes, com ara Iram de les columnes.

La relació de *Les mil i una nits* amb la literatura catalana és prou fecunda. Des de Ramon Llull que, per citar un exemple, basteix la faula de l'ase, el bou i el pagès en el capítol VI del seu *Llibre de les bèsties*, que també figura al pròleg del recull àrab. També en aquest mateix sentit, cal citar els paral·lelismes entre l'anònima *Història de Jacob Xalabín* (del segle XIV) amb la narració de Kàmar Azzaman, fill del rei Xahmman, o bé entre la novel·la de cavalleries *Umar Annuman* i el *Tirant lo Blanc*.

Ja serà al segle XX quan apareixen les versions i traduccions d'alguns dels contes, sobretot en l'àmbit infantil i juvenil. I Josep M. Lòpez Picó serà qui farà unes traduccions més reeixides. No ha estat fins a la dècada dels anys 90 que *Les mil i una nits* s'han traduït al català.

La importància del teatre àrab

Si la cultura àrab ens és un objectiu de coneixement ho és ara encara a les beceroles per a la nostra ment d'europèus, les arts escèniques d'aquest entorn són polèmiques, desconegudes i suggerents. I és que, d'entrada, el dubte que plana més en l'anàlisi de la creació escènica àrab és si realment ha existit el teatre en la tradició àrab. Les opinions van des de la negació absoluta fins a l'afirmació categòrica de la seva existència. Unes asseveracions que també es

prodiguen en qualsevol debat sobre l'origen de qualsevol corpus teatral, de qualsevol cultura, com la catalana mateixa, sense anar més lluny. Coneixem els rituals de Bali, i obviem la importància que per al nostre substrat teatral té una festa, un ball o una dansa que en algun indret recòndit de la nostra geografia es duu a terme, sense fer-ne massa escarafalls.

Però, tornant al tema que ens ocupa, de fet, el cordovès Abul-Waleed Muhammad Ibn Rushd (1126-1198), altrament dit Averroes, tot i que és el comentarista i traductor d'Aristòtil al món llatí, aquest fet, per contra, no implica que la tradició teatral àrab tingui elements del teatre grec com a essencials. Fet i fet, tampoc els llibres clàssics de viatgers àrabs fan referència als espais o arts escèniques.

Tawfiq El-Hakim (Saleh 1992) en el seu pròleg a *Èdip Rei* indica que els àrabs ignoraren la literatura grega, inclòs el teatre, per les dificultats de comprensió que els suposava, especialment, els mites que formen el drama grec. Aquest autor egipci també destaca el fet que els àrabs eren tribus nòmades i no comptaven amb uns edificis fixos i una infraestructura adequada.

Muhammad Aziza basa l'absència de l'art dramàtic en la cultura àrab en un dels conceptes essencials del drama: el conflicte. El teatre en general es basa en el conflicte que pren diverses formes. Per una banda, conflicte vertical, en què la llibertat humana s'enfronta amb la voluntat divina; conflicte horitzontal, en què l'individu s'enfronta amb les lleis de la comunitat i les condicions socials imposades; conflicte dinàmic, en què la innocència humana s'enfronta amb el destí, la història predestinada i viscuda dramàticament; i, finalment, el conflicte intern, el més precís i determinant. Aziza es planteja si l'home musulmà pot accedir a la creació dramàtica a través d'aquests quatre conflictes i entén que el teatre tingui tan poca presència en la cultura àrab de tradició islàmica. Amb tot, aquesta opinió és força discutible si tenim en compte la realitat i la història dels pobles àrabs.

Però potser l'element més acceptat de comú acord és la que diu que l'Islam prohibeix el teatre, basant-se en la prohibició que fa aquesta religió de l'adoració de les estàtues. Aquesta formulació absolutament discutible ha comportat anomenar totes les arts anteriors a l'any 1848 com a parateatral.

Existeix també l'afirmació feta per l'americà Jacob M. Landau (1958) que el "teatre àrab va néixer amb Maroun el-Naqqash l'any 1848", sentència que

condemna el teatre àrab a renunciar a la seva pròpia relectura històrica com bé afirma Lamice El-Amari (El-Amari 23). Una condemna que produïa un prejudici enorme en la cultura àrab pel fet que s'encobria allò que per a alguns significaria una mostra d'un suposat retard d'aquesta cultura.

Cal, en aquest sentit, fer valer els descobriments arqueològics que demostren que el model grec ja no és el model d'inici absolut de les arts escèniques. És evident que el model grec va romandre mort durant més de dos mil anys i que fou redescobert pel Renaixement; que durant aquests anys l'art escènic el van dur a terme els joglars, actors ambulants i altres artistes; i que l'església cristiana hi té un paper important. Aquests fets i el que situa la tradició occidental, com "la tradició" esdevenen els obstacles essencials per considerar que les formes del teatre àrab no necessàriament havien de seguir les gregues.

No obstant, sovint es parteix del fet que encara que la literatura dramàtica àrab no tingui una expressió dramàtica com l'occidental, el que sí que cal recordar és que existeixen espectacles que inclouen el llenguatge teatral, elements de representativitat (tamtili). Són formes, en la majoria dels casos, rebutjades com a teatre.

1. Teatre d'ombres (Jayal al-Zill) i guinyol (Qaraquz)

Es basen en la burla i la sàtira, aquestes dues arts. Autors com Ibn Daniyal al-Mawsili (1248-1311) tenen obres en aquests sentit. El teatre d'ombres es realitzava darrere d'una pantalla blanca amb guinyols fets de cartró i manipulats pel Mujayyil (l'artista).

El teatre de guinyol Qaraquz ("ulls negres") utilitzava tan sols titelles de fusta o escaiola manipulats amb fil per sota la figura.

2. La festa Ashura

Una representació de la matança entre Husayn Ibn' Ali i Yazid Ibn Mu'awiya a Karbala. Cavalls, armes, tendes de campanya, batalles quasi reals, so de tambors i altres instruments. I emoció en el públic que assistia a la representació.

El-Taazi és un ritual considerat en el domini estricte de la religió. Aquests rituals poden tenir la consideració de teatrals. Peter Brook va concebre'n un per a la figura del Sha de Pèrsia.

3. Al-Halqa, el cercle

És la disposició del públic que escolta les narracions orals a la plaça Yami al-Fana de Marràqueix. Hom creu que aquests narradors --que escriuen, composen,

narrenm i imiten-- han de ser considerats actors professionals perquè apliquen tot allò fonamental de les arts escèniques: imitar la veu i el gest; utilitzen maquillatge, vestuari; decoració en escena i actua per a un públic que paga.

4. Al-kurray

Estàtues de cavalls que es posaven per simular les curses i batalles.

5. Al-hikaya

Existien persones especialitzades en l'art d'imitar.

És evident, tal com afirma Pedro Martínez Montávez que la tradició teatral àrab existeix o no segons des de l'òptica que partim. Si analitzem aquest procés des del vessant occidental,

Si por tradición teatral entendemos tan sólo, reduciéndola a ella, la producida en la cultura occidental, resulta meridiano que la árabe - -más aún, la islámica-- carece de ese patrimonio, y en tales términos puede afirmarse sin vacilación alguna que "el teatro es una manifestación desconocida en el Islam". Ahora bien, si por el contrario entendemos que el teatro occidental es una de las posibles variantes --aunque resulte posiblemente la más concolidada y definida-- de la genérica manifestación representativa, esencialmente lúdica y de opción interlocutiva directa, con el mismo rigor habremos de afirmar rotundamente que no sólo la cultura árabe islámica conoce también las manifestaciones variantes análogas, sino que éstas sorprenden seguramente por su abundancia y originalidad. [...] Sólo el más rudimentario y macizo monolitismo conceptual seguiría oponiéndose a ello. (Martínez 2000: 83)

Una opinió abstracta que serveix també de fons per a Ahmed Badry (1991: 16) quan afirma que si acceptem una afirmació no restrictiva del terme, "la civilització musulmana coneix nombroses formes teatrals". El director de l'Institut Superior d'Art Dramàtic de Rabat hi veu una explicació d'ordre sociològic, més que no pas religiós.

El que demana la teatralitat àrab és prescindir de la nostra opinió habitual com a espectadors de teatre occidental. La teatralitat àrab concep una estructura narrativa semblant al del tradicional conta-contes, un actor distint, destrueix el

concepte de quarta paret, redueix el valor de la psicologia del personatge, trenca la continuïtat de l'acció, envaeix l'espai del públic, conforma un altre tipus de literatura. en definitiva, una manera de viure i veure diferent el teatre, però també teatre.

La llengua àrab i el teatre

El llenguatge és un dels codis més importants de la creació teatral. No l'únic, és clar, perquè el teatre és una amalgama de codis que es posen en marxa en el moment en què es produeix el fet, la representació. Ara bé, no cal dir que el llenguatge --la literatura dramàtica, el text, la idea, i la verbalització d'aquests conceptes--, són elements extraordinaris en la creació escènica.

El teatre àrab més contemporani ha tingut en el llenguatge la seva expressió essencial. Amb tot, no exempt d'una certa polèmica --potser la paraula és excessiva--. De fet, la tria entre vers i prosa i entre àrab pur o dialecte ha condicionat molts aspectes de la creació.

És evident que la utilització de l'àrab pur (al-fusha) és una mena de koiné per als països i les cultures d'aquesta ascendència i que permet la comunicació. I que la utilització del dialecte suposa una limitació important. Una tercera via seria la que promulgava l'eminent escriptor egipci Tawfiq El-Hakim, una tercera llengua. Un llenguatge a mig camí, que respecta les lleis de l'àrab clàssic i que es pot llegir en dialectal. Pren la forma, segons l'actor i la seva pronunciació. Els propòsits de l'autor eren dos: unificar les dues varietats --o establir-ne un nexa comú, un espais d'interrelació-- i aproximar les classes socials de cada poble en l'entorn àrab. Amb tot, aquesta proposta no es considera reeixida (Saleh 1992: 30).

Una peça escrita en àrab clàssic suposa una frontera de recepció per a molts ciutadans que no coneixen i entenen aquesta varietat. La dimensió social és molt reduïda, per tant. En canvi, una peça escrita en alguns dels dialectes, perd la seva dimensió literària. De totes maneres, el problema cada cop té una solució en la llengua que utilitzen els mitjans de comunicació que emeten per a distints països i que han creat una mena d'estàndard o llengua d'ús comú que també

comença a incidir en les representacions teatrals. Així i tot, les arts escèniques tenen un component visual, que supera molts cops la dificultat de recepció.

L'accés a la cultura de les persones, a l'aprenentatge de la llengua, és un element que cal considerar, sobretot, a les portes del segle XXI.

El teatre i l'islam

Hem de recordar que el teatre no ha tingut mai bones relacions amb la religió. És evident en el Cristianisme, per exemple. D'una manera general, tal com afirma Ahmed Badry (Director de l'Institut Superior d'Art Dramàtic del Marroc), l'ordre, sigui religiós, o polític, o ètic, desconfia de l'imaginari i la utopia. "Però l'islam no ha condemnat mai el teatre. La prohibició de la representació i la figuració apuntava contra la idolatria, i no contra les pràctiques artístiques" (Badry 1991: 16).

Tot i que tots els pobles que formen la comunitat islàmica tenen costums semblants, amb el temps han adoptat tradicions locals a normes o preceptes, que no tenen res a veure amb la religió musulmana, molts cops.

La música, el cant i la poesia han estat objecte de prohibicions diverses, com també la representació de la figura humana. Amb tot, només opinions molt rigoroses i minoritàries defensen aquestes actituds.

Es coneixen algunes actituds hostils cap a les arts escèniques com el llibre de l'alfaquí Ahmad Muhammad ben al-Siddiq, *Iqamat al-datil'ala hurmati al tamtil* (*Arguments que demostren que el teatre és pecat*), en què l'autor adverteix que els actors es convertiran en micos i porcs. Pensar, però que un llibre marca tota una concepció de les arts és un error com ja indica Louassini (s/d: 127). Cal dir, en aquest sentit, que molts religiosos veuen en el teatre una expressió per combatre el poder colonial o occidental.

El teatre marroquí

També, evidentment, un dels temes més polèmic del teatre marroquí és establir la data d'inici de les arts escèniques tal com les entenem a occident en aquests territoris del Magreb. Sembla de totes maneres, que és a inicis del segle

XX quan es dóna entrada a una teatralitat europea. Hom considera que la tradició anterior no ha estat el nucli d'on hagi sorgit el teatre actual, tal com ho indica Abdelouahed Ouzri: "hay que reconocer que el inicio del teatro marroquí no se hizo en absoluto bajo la influencia o la inspiración de es famosa tradición [antigua tradición del espectáculo]" (Ouzri 1996: 6).

El fet de no tenir una tradició clàssica --un concepte prou occidental-- no crea prejudicis en la dramaturgia marroquina. Saddiki, un dels creadors més importants, indica que tot el teatre adaptat del protectorat no ha estat adoptat, perquè era molt clar que podia conduir a una teatralitat buida. Per aquest motiu han intentat marroquinitzar les obres adaptades, que consisteix a edificar de nou en un teatre que era nou, perquè, afegeix Saddiki, "en el momento actual de la civilización arabigomusulmana, es imprescindible reinventarnos, y no sólo en el teatro" (Saddiki 1996: 17).

Teatre de la resistència

En una primera etapa, cap als anys 20 i fins a la independència del país --anys 50-- el teatre era un discurs polític nacionalista. Un teatre tolerat, però no autoritzat, i que lluny de ser una expressió artística, era un combat dialectal continu contra la colonització del país. Una forma de desafiament polític. Fins i tot, les representacions anaven circumdades d'un cert estat de setge. L'activitat estava amarada de secret, l'escenografia era senzilla i transportable, o fins i tot n'era absent.

El 1923 va néixer la primera companyia teatral a Fes, influenciada per les companyies egípcies que visitaren el país. Amb tot, la ciutat de Tànger --sota domini colonial espanyol--, l'any 1912 ja comptava amb un teatre --el Cervantes-- que va permetre veure espectacles procedents d'Espanya, França i El Caire.

La companyia Fawq Fas, formada per antics alumnes de l'Escola Islàmica de Fes i Le collège de Moulay Idris, i per mitjà d'una sèrie de persones formades a redós de les companyies egípcies, hauria iniciat les seves activitats l'any 1923 com a arma per a crear una consciència nacional i poder-se enfrontar amb els colonitzadors (Louassini 117).

Traduccions d'obres de Molière (*L'Avare*, *Tartuf*, *Médecin malgré lui*) formaren el primer repertori escènic. I Muhammad al-Qurri (1897-1937) es considera el primer autor d'obres de temàtica marroquina, amb ascendents egipcis. Les seves peces tenien com a fons la història de l'islam i els successos polítics que succeïen al país, sempre amb un cert to de manifestar-se contra els colonitzadors, fet que li costà més d'una prohibició i alguna que d'altra forma d'exili i tortura. El dia que va morir va ser un dia de dol nacional.

El teatre a Tànger

El primer edifici teatral construït en aquesta ciutat és el Teatre Cervantes (1913), erigit per Manuel Peña i la seva muller Esperanza Orellana, d'origen basc. Sembla que amb anterioritat n'hi havia hagut un altre anomenat Rafael Calvo, posteriorment conegut com a Teatre de la Zarzuela. Entre companyies espanyoles --com la presència de María Guerrero i Díaz Mendoza, també hi feren estada companyies egípcies de Yusuf Wahbi i Fatima Rusdi.

Cal dir que el teatre en aquesta ciutat marroquina era un esdeveniment absolutament classista i que reflectia el nacionalisme espanyol en aquests territoris colonials. L'interès dels habitants nadius de la ciutat no anava més enllà del testimoni excepcional, el dia de la inauguració, de tan sols dos ciutadans àrabs en tot el teatre.

Amb tot, l'any 1925 es va constituir la companyia Al-Hilal, que es va presentar amb una traducció de *Talismà*, obra de Walter Scott, traduïda a l'àrab amb el nom de *Salah al-Din al-Ayyubi*. El seu repertori era bilingüe --àrab, francès o espanyol. Aquesta companyia va acostar a la població de Tànger el teatre de tradició occidental realitzat amb una mirada pròpia, amb una molt bona acceptació per part del públic. Va ser dissolta l'any 1934, entre d'altres motius, per utilitzar una cançó prohibida per la censura el dia de Al-Mulud (el naixement del profeta), que l'administració va interpretar com una proclama de lluita contra el poder colonial.

L'any 1923, un grup d'estudiants funden a Fes la companyia Yawq Fas, molt influenciats per les companyies egípcies. L'objectiu era utilitzar el teatre com a arma de consciència nacional.

Teatre d'entreteniment

Cap a la dècada dels anys cinquanta i fins als anys 70 el teatre es neutralitzà ideològicament i es va convertir en un art d'entreteniment. Els seus creadors, però, buscaven un equilibri. La constitució de l'administració marroquina féu que nasqués la primera companyia professional Troupe de Al Maâmora, hereva de l'antiga estructura del protectorat francès.

El teatre de la consciència

El treball constant de les arts escèniques aprofundí un exercici creatiu més estructurat i no deixat tan sols a l'atzar. L'entreteniment hi era però els propòsits eren també uns altres. D'aquesta manera el repertori busca en les faules de La Fontaine, per exemple, un recurs dramàtic. Es rebutja l'adaptació teatral amb models com ara de Molière, que abans havia tingut uns seguidors i s'inicien les mirades cap a autors com ara Bertold Brecht, Harold Pinter, Peter Weiss, Jean Genet, Luigi Pirandello, August Strindberg, Samuel Beckett, Piscator, Grotowsky... El discurs dramàtic ja no era directe. L'escriptura teatral és important.

Destaquen noms com Berrechid, també director, o Mohamed Kakhat, Mohamed Timoude. La companyia Al Maâmora concentrava l'estol de creadors més important. Quasi tots els grans actors i directors marroquins dels anys 50, 60 i 70 han passat per aquesta companyia estatal. L'any 1974 el Ministeri la dissol per crear una companyia nacional al voltant del Teatre Mohammed V, que és, per tant, pública.

A començaments dels anys 50, Tayyeb Saddiki (1934) irromp en el panorama teatral. L'any 1957 crea la companyia de Teatre Laborista a Casablanca, on s'hi instal·la per muntar la companyia del Teatre Municipal, que esdevindrà més tard la seva pròpia companyia, que passarà a anomenar-se Masrah Annass, el Teatre de la Gent. Saddiki va aconseguir crear un teatre panegíric amb format d'espectacle grandiosos per celebrar festes oficials i un altre tipus de teatralitat -- més esporàdica-- on va intentar distanciar-se de la línia oficial plantejant temes com la relació entre el poder i els intel·lectuals, al món àrab (Abou Hayyan Attawhidi).

Companyies independents

Abdelkader Badoui crea l'any 1952 una companyia que l'any 1956 s'arribarà a professionalitzar, sorgida del Moviment Nacional i de la resistència, amb un rerefons polític i social important. Un teatre de protesta i de defensa dels drets dels oprimits.

L'any 1987 Abdelouahed Ouzri i l'actriu Touria Jebrane creen el Teatre d'Avui a Casablanca. L'interès especial rau en la intenció de desvincular el teatre només del passat històric i buscar en la realitat més propera i present els elements dramàtics necessaris per crear muntatges. Practica la creació nòmada i viatja per ciutats marroquines a la recerca de públic. Ha apostat pel teatre fet per escriptor marroquins i àrabs.

Abdelhak Zerouali forma ell sol una companyia en què ell mateix és l'autor, el director i l'actor.

Altres companyies i teatre d'aficionats

Teatre de boulevard d'ascendència francesa, sobretot interpretat per les companyies teatrals de Casablanca.

Al Ouafaâ de Marrakech (Abdessalm Chraïbi, Mohammed Belkass i Abdeljebbar Laouzir). Creada l'any 1956 es dedicà sobretot al teatre popular cantat, a partir de la tradició dels poemes marroquins malhoun.

El teatre d'aficionats ha tingut el seu moment més àlgid a la dècada dels anys 70 i té dificultats des dels 90. És molt efímer, però s'exerceix des d'una passió difícil de trobar en el teatre més professional. Algunes companyies són: Els Aficionats del Teatre (Fes, dirigida per Mohamed al Kakhat, teatre experimental del gest i la imatge), Comèdia de Marràqueix, Anouar Souss (Agadir, animada per Abdelkader Ababou, que organitza una trobada de companyies de teatre d'aficionats)...

Altres formes teatrals

El teatre escrit i a la italiana és un fenomen modern en la cultura marroquina i fins i tot aliè. Hi ha un vessant de teatralitat popular que sí que és inherent a la cultura marroquina. De totes maneres, és un art ben difícil d'acceptar com a tal i es mou més en la concepció de parateatre o preteatre. Les narracions, la música, el cant i el ball són les formes en què es desenvolupa. Per exemple, els narradors d'epopeies i biografies (ruwat al-malachim wa-l-siyyar), o els poetes del cant bereber (Imidyazin).

Tayyeb Saddiki indica que el que cal és alliberar i rescatar les formes perdudes de l'expressió artística marroquina, apel·lant a la evidència que el teatre escrit, el text, és tan sols un dels aspectes de la creació dramàtica. I si ningú discuteix la vàlua de formes com el Nô o el Kabuki, s'han de considerar formes com ara les "maqames" (contes en prosa rimada amb un personatge principal que coneix una sèrie de peripècies que el condueixen d'un país a l'altre, i que té autors com Al-Hamadani (967-1007) o Al-Hariri (1054-1122)), les "muallaqat" (poemes seleccionats de l'època preislàmica inscrits en la muralla de la Kaaba de la Meca), el "malhun" (poema melodramàtic cantat i acompanyat de música, els textos més famosos del qual són al-Harraz --el gelós-- i jaljal Auixa --el braçalet d'Auixa--), el teatre de titelles i ombres xineses, teatre de carrer i de fira, trobadors, joglars, personatges públics que trobem a les places. La mitologia àrab --afirma Saddiki-- res no té a envejar a la mitologia grega, que sobreviu a l'islamisme en expressions populars.

Entre les formes més populars, cal destacar:

1.- Al-Halqa

Normalment és un contista (Hlayqi) que explica les històries en mig d'un cercle. S'acompanya d'un daff (pandero) per cridar l'atenció dels vianants. Són famoses les places de Marràqueix, Fes i Mequines.

Interpreta diferents personatges que han quedat immortalitzats com a arquetipus. Són, per exemple, el bujadi o pagès que emigra a la ciutat i no s'hi adapta, el mdini o ciutadà astut que sempre intenta enganyar el pagès, però que en rep les conseqüències, la dona ingènua o la que és molt llesta i dominant, el sheij, vanitós que es creu la màxima autoritat en tot...

2.- Al-bsat o al-bisat

Etimològicament pot tenir diferents significats, però seria un tapis (on s'exposen tots els problemes), fins i tot un habitacle del primer pis d'una casa o fer broma, fer riure, que seria l'accepció més adient a la tipologia escènica. Per tant, sembla que l'origen seria la paraula al-bast, que significa alegria.

Tot fa pensar que és ja al segle XVIII existeix aquesta forma primitiva de teatre, que alguns estudiosos han situat en l'univers de la commedia dell'arte. Sobretot pel que fa a la capacitat d'improvisació que s'hi demana i a les respostes enginyoses i sortides airoses de situacions absolutament tancades.

L'actor s'anomena Buhu al nord i al-Msih. al sud. Els seus moviments recorden els del pallasso. L'època més important la situariem a començaments del segle XX. Una de les formes que s'ha desenvolupat a partir d'aquest gènere és Sidi al-Katfi, exclusivament a Rabat. Era una mena de trobada en què l'objecte de l'actuació --d'uns dotze personatges-- era la crítica social. Això sí, abans s'havia pregat.

3.- Sultan al-Talaba

Aquest espectacle té el seu origen en uns fets que varen succeir al propi monarca de la dinastia alawi Sultà Mulay al-Rasid, el seu fundador. En agraïment a l'ajut dels estudiants de Fes, cada primavera s'organitzen unes festes en què es commemoren els fets que ajudaren a aquest monarca a governar. Un jove actua durant set dies com a rei amb un sèquit que l'acompanya.

La importància del conte

La tradició oral és en la cultura àrab essencial. Habitualment el conte, la narració oral, incorpora els rols d'actor i espectadors. Un contista és home o dona segons la història i el lloc on s'explicarà. En un entorn familiars, la dona explica els contes fantàstics dirigits a un audotori femení o infantil. L'home explica els relats sagrats i històrics, amb un protagonisme importants dels guerrers.

La figura del narrador a apareix en qualsevol lloc, però. A la ràdio, en una reunió, al mercat, a la plaça o en aglomeracions. És famosa, en aquest sentit, la plaça Yamaa al Fnà de Marràqueix com el mateix Juan Goytisolo reproduceix a *Makbara*:

Servir a un público siempre hambriento de historias de tema conocido: entretener su suspenso con sostenida imaginación: recurrir si conviene a las tretas y artimañas del mimo: alterar los registros tonales des de bajo a tenor. Los oyentes forman un semicírculo en torno al vendedor de sueños, absorben sus frases con atención hipnótica, se abandonan de lleno al espectáculo de su variada, mimética actividad: onomatopeya de cascos, rugido de fieras, chillido de sordos, falsete de viejos, vozarrón de gigantes, llanto de mujeres, susurro de enanos...

Tot i que la classificació de la narratologia sempre és dificultosa, hom ha fet diferents propostes sobre el tema. Tot i que la majoria de contes contenen elements que els farien aptes per a una tipologia o altra, algunes antòlegs perceben dues grans àrees. Per una banda, els contes meravellosos --en què intervenen elements sobrenaturals, màgics i imaginaris, fenòmens inexplicables o fets extraordinaris-- i els contes populars --en què els éssers humans són protagonistes, amb els seus defectes i virtuts, i sense que cap prodigi hi intervingui (López 2000: 25). Els temes, religiosos i profans, són comuns a la tradició universal.

Alguns altres autors fan una classificació més extensa. Per una banda, el conte meravellós --amb éssers fantàstics--, el conte hagiogràfic --que explica la vida de sants--, el conte d'animals --amb un component de faula moralitzant molt important-- i el burlesc --amb personatges com el bufó, la dona infidel i el fals ruc, com l'entranyable Yeha-- (Guardione 1996: 269).

La relació del teatre àrab amb Catalunya

Tal com hem anat comentant, hom ha tingut la sensació que el teatre àrab no existia com a tal i que és l'occident qui el crea, mentre l'orient el copia. Ja hem desmitificat alguns dels elements relacionats amb l'islam i a què sovint se'ls

adjudicava un paper inquisitorial, per la qual cosa les representacions en quedaries excloses. I si bé Borges o el mateix Averrois presenten una cultura islàmica desconixedora de la tradició teatral. Però diversos estudis i articles recents demostren que Averrois només intentava aplicar la metodologia aristotèlica a la poètica àrab, fet que no vol dir que ignorés les arts teatrals. En tot cas, i així hi indica Francesc Massip (2001: 43):

És evident que el món musulmà no compartia una idea forta de teatre com la que es formula a l'antiguitat clàssica com a procés complex, com a institució organitzada i activitat estructurada. la qüestió és que l'Europa cristiana medieval tampoc no coneix per a res aquest tipus de teatre en sentit fort. Les religions del Llibre (jueva, cristiana i àrab) condemnaven el teatre. D'aquesta manera, al llarg de la dilatada edat mitjana es desenvolupa una teatralitat que té poc a veure amb la codificada per Aristòtil i que presenta formes més semblants del que podríem sospitar tant a occident com a l'Islam.

Les batalles de ficció (li'b al -Habasta) en què se simulen enfrontaments anaven acompanyats amb músics, ballarins, cantors i actors en uns karraj o cavalls postissos. Un representació primitiva que trobarem a Sevilla i, en general a Anadalusia. Molt paral·lela amb la presència ja al segle XIV de jocs de cavallets a les processons de Corpus des del segle XIV, com la de Barcelona, al so d'un tabal. Simulaven una batalla entre moros i cristians, que més tard, ja al segle XV amb l'entrada d'Alfons el Magnànim a Nàpols esdevindria el ball de Turcs i els Cavallets, que avui encara podem retrobar a Berga --la Patum-- o en seguicis populars com el de Santa Tecla de Tarragona. Cavalls cotoners a Vilafranca del Penedès, de les Illes Balears, que s'estenen per la major part del món medieval i que encara avui formen part del patrimoni festiu de moltes localitats.

Els nombrosos professionals de la diversió que circulaven tant al món àrab com en l'Europa cristiana medieval tenien nomenclatures molt diverses. Samaja, actor, amb una màscara còmica era freqüent al segle IX i XI, a Egipte i Iraq. Al segle XIX, muharrijun li agafa el relleu i avui a damasc, muharrij és una mena d'arlequí o còmic que fa riure, que trobem també com a moharrache hispà,

transformat en homarrache --per aproximació a home--, que és sinònim de bufó emmascarat --i que també donarà momarrache o mamarracho. De fet, un dels vocables més interessants que confegeix més lligams amb l'àrab és màscara, de máshara (joglar, bufó, pallaso, personatge ridícul), com bé afirma Coromines (1993: 514-516).

Ja hem comentat també altres gèneres considerats com a parateatral que tenen possibilitats espectaculars, que serien els hikaya --imitació, relat, història--, maqama, risala --diàlegs, entreteniments dramàtics com els que descriu Al-Shaqundi (mort l'any 1229), jocs de mans, jocs d'espases, actuacions amb màscares...-- i khayal al-zill --teatre d'ombres--.

Però no hem de tenir tan sols la mirada en els possibles textos i representacions teatrals que arriben a la nostra cultura de la mà dels àrabs. Hi ha una tecnologia a partir del segle XIII que proporciona il·lusió escènica i que té una incidència important en la tradició teatral europea, com indica Massip (2001: 49). És el cas dels autòmats, o els mecanismes orològics, paral·lels als ginys de maquinària aèria que trobem, per exemple, al Misteri d'Elx.

En tot cas, és evident que la cultura àrab té una teatralitat difusa i que és clar que existeix i que fins i tot ha tingut una influència més latent del que pot semblar a primer cop d'ull en el teatre europeu.

ACTE 3 Dramatúrgia

La dramatúrgia de *Sarsor el Grill* establirà el pas del text literari --en aquest cas, no hem d'oblidar que es tracta d'una adaptació d'un conte popular-- al llenguatge teatral, que és un conglomerat de mirades artístiques. La posada en escena serà el punt culminant i el director d'escena en serà el responsable final.

El treball de dramatúrgia servirà perquè l'espectacle no neixi coix. És, en definitiva, una lectura en profunditat i anàlisi de diversos punts de vista per extreure'n el màxim d'informació possible.

Entenc que hi hauria d'haver tres fases en aquesta peça:

- a) Estudi de l'autor, l'obra i l'època
- b) Estudi del text:

Estructura externa (Gènere, acotacions, registre lingüístic...)

Estructura interna (Argument, temes, conflicte dramàtic, personatges i característiques...)

- c) Anàlisi de la informació i del material i presa de decisions.

ACTIVITATS

Per tal de fer efectiu aquest procés, us recomanem que resoleu aquestes qüestions:

- 1.- Què en saps, de l'autoria del text dramàtic?
- 2.- En quin període històricoartístic emmarquem aquest text?
- 3.- De què tracta el text? Quin argument té?
- 4.- Pots classificar aquest text en un gènere concret?
- 5.- Què explica aquest text?, quin tema té?, n'hi ha un de principal i d'altres de secundaris?, comenta'ls.
- 6.- En quina època històrica situaries l'acció?
- 7.- Completa aquesta fitxa dramatúrgica:

Fitxa dramaturgica

Títol: Sarsor el Grill

Autor: Adaptació teatral d'un conte popular

Argument:

Tema principal: La capacitat de superació que pot arribar a tenir una persona, ni que sigui amb mitjans poc adequats.

Temes secundaris: L'atzar, la mentida, la pobresa,

Conflicte dramàtic: La pèrdua de l'anell de la princesa i la possibilitat d'esdevenir ric que té Sarsor. per mitjà de la mentida.

Personatges i característiques:

Sarsor:

Contista, Hussein:

Encantador:

Soldat 1:

Soldat 2:

Fàtima:

Cambrer 1:

Cambrer 2:

Cambrer 3:

Muhammad:

ACTE 4 Treball dels actors i actrius

El cos i la veu són els dos elements essencials de l'actor, que ha de transmetre, mitjançant les eines que li són pròpies, els missatges de l'obra dramàtica. Per tal d'utilitzar-los bé cal tenir en compte una sèrie d'indicacions. La importància, en aquest sentit, que té la distensió del cos i la respiració i relaxació són claus.

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 distendir-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.

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.

ACTIVITATS

1.- “Relaxació a terra a partir de visualitzacions”

Estirats al terra, imagineu-vos que esteu a la platja gaudint d'un dia fantàstic. Us heu banyat i esteu estirats damunt la tovallola eixugant-vos. Noteu com les gotes d'aigua llisquen suaument per damunt la vostra pell. Poc a poc el sol va eixugant el vostre cos i sentiu una enorme sensació de benestar. Fa una mica d'airet que enlloc de molestar-vos, us resulta agradable i impedeix que tingueu calor. Imagineu-vos que aquest aire càlid, us arriba als vostres peus, penetra al vostre interior i us va pujant cames amunt. Noteu com llisca per cadascun dels racons del vostre cos: peus, tornells, cames, genolls, cuixes, cintura, panxa, pit, mans, braços, espatlles, coll, cara, front, cabells. Ara, tot el vostre cos està acarolat per aquest aire càlid. Us sentiu molt bé, com feia temps que no us sentíeu. El cap us pesa i el deixeu caure. La resta del cos i les extremitats s'han deixat anar. Gaudiu d'aquesta sensació!

Aquest exercici el podeu acompanyar de música, sempre que sigui suau i

gens estrident.

2.- “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

3.- Segur que mai has dibuixat res amb la veu. Ara ho podràs fer i, si t'hi esforces, el dibuix serà únic. Posa't al davant d'un company o companya i, amb els sons vocàlics, intenta dibuixar el seu perfil, en la posició que està.

4.- Sense fer ganyotes, exercita els llavis i les mandíbules, en pronunciar aquests exemples:

all, bull, fill	llamp, llum, llim	ball, bull, grill
call, cull, trill	cant, un , crin	ram, rumb, prim
calç, urbs, dins	any, lluny, brill	mà, lluu, dir
mat, gust, pit	fan, punt, nin	sang, turc, tinc

5.- Amb la mandíbula relaxada, practica l'obertura de la boca:

bé, cel	serp, bec	tret, terç
té, vern	plet, menys	grec, zel
he, preu	fem, ple	més tel
cot, jocs	crom, jo	són, sol
jóc, lloc	ros, cor	moix, post
boa, bo	boc, bloc	ós, nord

6.- A continuació, tens paraules de la mateixa família. Pronuncia-les i intenta articular correctament els sons vocàlics àtons i tòpics, segons el canvi d'accent:

pera, perera, pereta

cistell, cistellot, cistellet

terra, terrós, terròs, terreny, terreja

clar, claret, clarejar

pla, planer, planell, planés

7.- Ara ets un robot, i per tant, estàs acostumat a obeir unes ordres clares i precises. Imagina't que ets un robot simple i només saps fer tres accions. Quan el professor digui 1, alça el braç esquerra. Quan digui 2, alça la cama dreta. I quan digui 3, alçareu el braç dret i la cama esquerra. Primer ho fareu a poc a poc i després...

8.- Posa't dret i en cercle. Has 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 et marqui el professor (ex: cop de palmell 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 fixeis molt bé amb les persones que teniu al davant i al darrera. Presteu-hi atenció perquè el professor pot introduir alguna sorpresa!

9.- Has de passejar-te lliurement per l'espai, observant-vos els uns amb els

altres. De tant en tant, el professor et donarà una motivació que t'obligarà a mirar-te de manera diferent durant una estona, sense parar de caminar i així successivament. Cal que facis l'exercici en silenci. Una única condició: No s'hi val riure!

10.- Per iniciar aquesta seqüència d'exercicis, val la pena que potenciïem 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.

11.- 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 diverses parelles alhora. Després comenteu l'experiència.

12.- Ja una mica més centrats en l'obra de *Sarsor el Grill*, estàs molt interessat a fer d'actor o actriu? O prefereixes realitzar algun dels treballs de la posada en escena? Si sou molts els que voleu actuar, caldrà fer una tria --càsting-- per veure qui s'adapta millor a les característiques dels personatges.

13.- Analitza ja les característiques del teu personatge. Quins elements el caracteritzen: trets físics, caràcter, ocupació, classe social?

14.- Quin paper fa el teu personatge en l'obra? És protagonista o secundari? Té un paper important o no? Com es relaciona amb els altres?

15.- El teu personatge, canvia en el transcurs de l'obra? Si canvia, com ho faràs per mostrar aquesta transformació?

16.- Què destacaries del personatge? Què creus que s'ha de mostrar d'ell? Hi ha algun element que destacaries per sobre dels altres? Com te l'imagines?

17.- Com ha de parlar? Quins gestos el caracteritzen? Com s'ha de moure?

18.- T'hi identifiqués? S'assembla a tu en alguna cosa? Has viscut alguna situació semblant?

19.- Creus important modificar alguna cosa del teu aspecte per interpretar-lo millor?

20.- Tens en compte els exercicis de relaxació i preparació de veu abans d'iniciar els assajos?

21.- Com prepares la veu i el cos?

22.- En els assajos, incorpores alguns elements de vestuari i/o et serveixes d'objectes per entrar en situació?

23.- tens en compte els altres personatges quan actues?

24.- Aportes tot el que pots als assajos? Fas suggeriments al director? Estàs prou motivat i concentrat?

25.- Et sents còmode a l'hora d'interpretar el personatge? Per què?

ACTE 5 Espai i il·luminació

El teatre és la representació d'un fet fictici davant d'un públic en un espai determinat. Aquest espai físic on s'esdevé la representació és el lloc teatral, que pot ser a l'aire lliure o bé en un espai tancat.

En aquest espai, l'escenografia inclouria els decorats, l'utillatge, la il·luminació i també d'altres aspectes relacionats amb la banda sonora. En l'actualitat, l'escenografia pot ser corpòria --tridimensional-- o decorat --bidimensional--. L'utillatge també s'anomena atrezzo i pot ser d'escena o de personatge

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 objectius que perseguim en aquesta activitat. 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 tinguem 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 dramaturgic. 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 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 dimer 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.- Quines són les indicacions que es fan al text pel que fa a l'espai?
- 2.- Com veus tu l'obra? Com t'imagines l'espai?
- 3.- Tens clar si el muntatge necessita una escenografia més imitadora de la realitat o més estilitzadora? Preveus la possibilitat d'un espai neutre? I la possibilitat d'un espai simbòlic?
- 4.- T'has documentat a bastament sobre l'època en què se situa l'acció? Has consultat llibres d'art, pel·lícules...?
- 5.- Has fet esbossos o la maqueta de l'escenografia?
- 6.- De quant temps disposes per realitzar l'escenografia?
- 7.- Contemples la possibilitat d'utilitzar material reciclable?
- 8.- Has pensat si aquesta escenografia ha de ser fàcil de muntar i si ha de servir només una vegada o bé s'ha d'utilitzar més cops? Has pensat on s'emmagatzemarà?

9.- Has pensat quin paper i possibilitats pot tenir la il·luminació a l'hora de crear espai i transformar-los? Tens en compte que el color de la il·luminació pot transformar el color de l'escenografia?

10.- Quins elements d'atrezzo han de configurar l'espai?

ACTE 6 Vestuari i maquillatge

La transformació que du a terme l'actor en diem caracterització. Tal com hem afirmat, la veu, el gest i el moviment són essencials, però també cal tenir en compte un nivell físic de transformació que ens dóna el vestuari i el maquillatge, amb els complements respectius, que serien sovint elements de maquillatge afegits al cos (postissos), màscares i pentinats.

ACTIVITATS

1.- Cal que facis una anàlisi de les característiques de cadascun dels personatges. De cadascun d'ells, hauries d'extreure'n les característiques físiques (edat, sexe, ètnia, constitució física...), psicològiques (caràcter, tret psíquic, habilitat...), context històric i social (època històrica, àrea geogràfica, ofici, estatus social...), discurs del personatge (el que el personatge en dirà, el seu comportament i el que en diran la resta de personatges).

2.- Què destacaries del personatge? Quina imatge creus que ha de donar? Hi ha algun element que destaca per sobre dels altres?

3.- En quina espai es mouran els personatges? Quina estètica té?

4.- T'has documentat sobre l'època en què se situa l'acció?

5.- En cas que el personatge evolucioni, com ho faràs notar?

6.- Has fet els figurins dels personatges?

7.- Quins elements de maquillatge utilitzaràs?

8.- Has pensat en els complements de vestuari i en els objectes dels personatges?

9.- Has tingut en compte com pot anar el pentinat dels personatges?

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.

ACTIVITATS

- 1.- Has analitzat el text? Has indicat on hi ha referències a la banda sonora?
- 2.- Has pensat d'utilitzar alguna música concreta per crear un determinat tipus d'atmosfera?
- 3.- Has tingut en compte en quina època situes l'acció pel que fa als referents musicals?

ACTE 8 Recepció

El moment més important d'una obra de teatre arriba amb la seva representació. El teatre, sense públic, no existeix.

És el moment que tots els elements que hem tingut en compte en el procés es posin a funcionar. Dos elements paral·lels a la creació artística que s'està duent a terme són prou importants, la distribució i la publicitat; donar a conèixer l'espectacle, en definitiva. La representació real també comporta una sèrie d'elements que cal tenir presents, que són bàsicament al relació que s'estableix entre intèrprets i públic. Després de l'espectacle, hi ha una sèrie de fets que giren al voltant de l'estrena i que, sobretot, es manifesten a través dels mitjans de comunicació, com serien les cròniques i crítiques teatrals.

ACTIVITATS

- 1.- Heu pensat que quedi constància del vostre treball i la vostra representació?
- 2.- Teniu clar per on entrarà el públic? La disposició de l'escenari, els camerinos?
- 3.- Com fareu la publicitat de l'espectacle?
- 4.- Qui farà el programa de mà? Els cartells?
- 5.- A qui convidareu? Qui l'atendrà?
- 6.- Qui farà les entrades?
- 7.- Qui farà de regidor/a?
- 8.- Qui farà les tasques de desmuntatge?

Orientacions per als professors i professores

Presentació

El material que presento a continuació conté una sèrie d'informacions que considero que poden ser interessants a l'hora de dur a terme les activitats proposades als alumnes, tot tenint en compte que el professor o la professora que dirigeixi aquestes activitats es transformarà, d'una manera o altra, en director/a de l'espectacle final.

Primer de tot, incloc una sèrie de documents per explicar quin ha estat el procés de dramatització d'un conte àrab, que he titulat *Sarsor, el Grill*. Es tracta, com veurem, d'una dramatització simple que intenta ser adequada per als nois i noies d'entre 12 i 14 anys. Hi indico tota una sèrie de dades que mostren com aquesta narració té una implantació molt general i que la nostra cultura també en té mostres, fet, aquest darrer, que demostraria la importància del repertori folklòric per al treball de la mútua integració, coneixe'ns i conèixer, en definitiva.

Tot seguit hi incloc els aspectes de la programació, amb els objectius didàctics, els continguts, les orientacions didàctiques més importants, els possibles criteris d'avaluació, una orientació de les activitats proposades i una bibliografia bàsica per a aprofundir sobre el tema. Tot plegat, un material útil per als professors i professores que decideixin llençar-se a l'arena amb aquesta representació.

Sarsor el grill, dramatització d'un conte àrab

La idea de dramatitzar un material narratiu prové de l'objectiu de voler divulgar la importància que tenen els contes per al món àrab. No cal dir, tal i com hem pogut veure en l'apartat dedicat a *Les mil i una nits* i al conte, que es tracta d'un repertori que sovint té una amplitud universal.

La troballa de Sarsor el grill la vaig fer a través d'una publicació d'una reconeguda especialista en aquest tipus de literatura, Teresa Duran. *Quinzemons. Recull de contes interculturals per a l'escola*, que conté "rondalles que vénen de molt lluny" (Duran 2001: 5). Sarsor és un conte que Duran situa al Marroc i n'explica la divulgació d'on ella ha tret la seva versió. Ahmed Benchaga havia escoltat aquesta història a les places de Marràqueix i la va explicar al seu amic escriptor anglès, uns anys més tard, anomenat Tony Barton, que la va divulgar en un recull intítulat *The storyteller of Marrakesh*, publicat el 1980 (Duran 2001: 35). Se'ns indica també l'existència d'aquesta història a les Balears, recollida per mossèn Alcover.

Aquesta dada és essencial perquè m'ha permès estirar el fil d'una història que té un desenvolupament extraordinari, com, de fet, molts altres contes. I com ja assenyalava Duran (2001: 36), podem relacionar Sarsor amb la rondalla d'En Pere Gri, recollida per Alcover al volum III de les seves *Rondaies*, versió sintètica de diversos informants, l'any 1897. Ara bé, d'acord amb l'Índex Aarne-Thompson seria del tipus AaTh 1641 *El metge extraordinari*, del qual, en català, hi ha fitxades sis versions, inclosa la d'Alcover. Serra Boldú la recollí l'any 1922 i la publicà amb el títol *En Peret i el rei golafre*, en el seu *Aplec de rondalles*. Alcover en recollí una altra variació, *Es metge Guinyot*, l'any 1926, al volum IX de les seves *Rondaies*. Per la seva banda, Roure Torrent publicà també una versió titulada *S'endevinador* en el seu aplec *Contes d'Eivissa*, a Ciutat de Mèxic, l'any 1948. Molt semblant, fet i fet, al que feu conèixer Castelló Guasch el 1961 amb el títol *S'endevineta* en el volum 2 de l'aplec *Rondaies i contes d'Eivissa*, número 2. I, finalment, el Col·lectiu folklòric de Ciutadella publicà en el seu *Recull de rondalles populars menorquines*, l'any 1981, *En Pere Pelegrí*. Amades també donà a conèixer *El metge butxaques*, una versió copiada d'*Es metge Guinyot* d'Alcover.

D'acord amb les dades de l'índex Aarne-Thomson aquesta trama es troba a tota Europa (tradició cèltica, romànica, germànica, eslava, finoúgria, grega, lapona), Nord i Sudamèrica i, fora de l'àrea indoeuropea, a Turquia, l'Índia, Indonèsia, la Xina i, també entre els berbers del Marroc.

Aquest conte multiepisòdic és anàleg al del sastre valent (AaTh 1640), al dels germans que fan fortuna (AaTh 1650) o al de l'hereu que hereta un gat (AaTh 1651).

Aquests materials han servit per fer una síntesi i buscar-hi unes possibilitats dramàtiques que el mateix conte ja tenia d'entrada.

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.

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

Història social del teatre àrab

Els orígens

Les formes teatrals mínimes

L'àrab i el teatre.

L'islam i el teatre.

Europa i el teatre àrab.

El teatre marroquí.

El conte i el teatre.

Les mil i una nits.

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.

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. Això sí, volem potenciar el funcionament com a col·lectiu, el respecte i el coneixement de la cultura àrab 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 a primer cycle (1r i 2n d'ESO), i tot el segon cycle (3r i 4t d'ESO); sempre que hi hagi una selecció del material. Per exemple, és evident que l'apartat d'història social del teatre àrab hi havia de ser, però que és una pinzellada adequada més a un segon cycle que a un primer. 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. 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 àrab --bàsicament continguts i coneixements-- i els altres sis aspectes més relacionats amb la peça en concret).

Cada apartat --llevat de la introducció al teatre àrab-- 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 àrab?	2 hores
Acte 3: Dramatúrgia	2 hores
Acte 4: Treball dels actors i actrius	2 hores
Acte 5: Espai i il·luminació	3 hores
Acte 6: Vestuari i maquillatge	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 específiques de cada grup classe.

Orientacions de les activitats proposades

ACTE 1. Coneixements previs

Aquesta és una unitat prèvia que ens ha de permetre conèixer els nostres alumnes per tal de poder veure quin és el punt de sortida. La proposta inclou una sèrie de qüestions que poden adaptar-se en funció dels objectius que es marqui el professorat.

1-3.- Es tracta de veure quin és el contacte que han tingut amb el teatre.

4.- Cultura general.

5.- Resposta oberta que ens ha de donar idea d'on partim per conduir, al final, aquest tema.

6.- Podrem veure quina és l'experiència de l'alumnat en aquest sentit.

7.- Resposta oberta.

8-9.- Interessa que aquest crèdit també prodigui l'atenció envers la cultura àrab i, sobretot, el teatre. No només en els alumnes que no procedeixen d'aquest món cultural, sinó en aquells que també hi són, perquè hi ha un desconeixement força general sobre el concepte d'arts escèniques i el seu valor en la cultura àrab, islàmica o no. Per tant, aquesta pregunta situa l'alumnat en un punt de sortida idèntic. És important, també, tenir a la ment algunes manifestacions culturals de caire popular dels països catalans per establir-hi algun tipus de lligam, que segur que hi és. Sigui per la utilització de l'espai, pels personatges... En l'apartat de descripció del teatre àrab he inclòs un aspecte que pot ser útil: El teatre àrab a Catalunya.

10.- Cal veure què entenen per teatre. D'aquesta manera, podrem treballar aquest concepte com a procés, que és el que interessa.

ACTE 2. Què és el teatre àrab?

Tot aquest apartat és un viatge a través de la teatralitat àrab des de diferents perspectives per tal de donar uns punts de referència que poden ser útils en aquest objectiu d'afavorir una mútua integració.

D'entrada, hi ha un posicionament inicial. La relació amb la mitologia és interessant, així com la importància de *Les mil i una nits*, com a material dramàtic. Des d'un punt de vista més diacrònic, s'exposa la importància del teatre àrab, la tipologia d'espectacles populars i les seves derivacions teatrals, els condicionants lingüístics i religiosos d'aquesta teatralitat. Però, sobretot, m'he centrat en el teatre marroquí, zona d'on procedeixen la majoria d'alumnes del magreb. Finalment, he recollit la importància que té el conte com a entreteniment i possibilitat dramàtica i un apartat del teatre àrab a Catalunya, una reflexió històrica interessant i que segur que és un punt de sortida vàlid per a incentivar la reflexió en el futur.

ACTE 3. Dramàtica

Per tal de facilitar l'estudi dramàtic del text *Sarsor el Grill*, he preparat una sèrie d'activitats que aniran duent a bon camí la posada en escena. Es tracta d'un treball previ important.

1.- Aquest text dramàtic és de creació pròpia a partir del conte Sarsor, editat per Teresa Duran, amb la incorporació d'elements dels contes recollits per Alcover, Boldú i altres que tenen el mateix canemàs dramàtic.

2.- El text és de creació actual, però els contes són de tradició oral, recopilats i divulgats pels folkloristes a partir del segle XIX, ja.

3.- Sarsor és un jove escanyolit de l'Atles que ha fugit d'aquesta zona per buscar remei al seu afany de riquesa. Arriba a Marràqueix i descobreix el seu antic amic Hussein fent de contacontes i guanyant-se bé la vida. Mentre estant parlant apareix la guàrdia real que busca algú que trobi l'anell de robins que ha desaparegut de mans de la princesa. Hussein indica que Sarsor és un endeví i, sense més ni més, Sarsor es veu a palau.

Fàtima, la princesa a qui ha desaparegut l'anell, li demana la seva intervenció. Sarsor segur que no se'n sortirà pensa que més val morir amb la panxa plena i demana tres àpats copiosos. Els tres cambrers, en servir-li els tres àpats, veuen com Sarsor, sempre donat a exclamar-se en veu alta, per una malentès, indica que han arribat el primer, el segon i el tercer (ell diu àpats, i els cambrers entenen lladres). Se senten descoberts i declaren la seva culpabilitat al nostre

endeví que, quan s'adona, utilitza aquest fet per preparar la troballa de l'anell sense delatar els lladres. En donar-li l'anell, els demana una oca, entafora l'anell al cul de l'oca i l'endemà organitza una desfilada d'ocells davant de la reina per tal de demostrar-li les seves habilitats. Efectivament treu l'anell de l'oca.

Però llavors arriba el príncep i no es creu les habilitats de Sarsor. Li fa una prova que consisteix a endevinar què duu sota el barret. Hi duu un grill. Sarsor s'exclama en veu alta amb el seu renom i efectivament l'encerta. Podrà viure a palau, però Sarsor reconeix l'engany que ha dut a terme. Per aquest motiu, el príncep li demana que es quedi de jardiner.

4.- Podíem dir que es tracta d'una faula de to moral, amb elements de comèdia.

5.- Tema principal: la cobdícia. Temes secundaris: l'honestat, l'engany, l'atzar...

6.- Podríem situar la història en una època simbòlica i una mica tòpica, si voleu. El referent de *Les mil i una nits*, per exemple. Com que es tracta d'un canemàs a partir d'un conte, resultaria una mica estranya una adaptació contemporània. L'època medieval àrab, per exemple seria una bona solució. O bé l'època del precolonialisme, també --segles XVIII i XIX, per exemple--.

7.- Fitxa dramàtica

Títol: Sarsor el Grill

Autor: Adaptació teatral d'un conte popular

Argument: (activitat 3)

Tema principal: La capacitat de superació que pot arribar a tenir una persona, ni que sigui amb mitjans poc adequats.

Temes secundaris: L'atzar, la mentida, la pobresa,

Conflicte dramàtic: La pèrdua de l'anell de la princesa i la possibilitat d'esdevenir ric que té Sarsor. per mitjà de la mentida.

personatges i característiques:

Sarsor: Jove de l'Atles. Escanyolit, pobre, xerraire, extrovertit. Cobdiciós. Té sort, també.

Contista, Hussein: Narrador oral. Xerraire, diligent. De mitjana edat.

Encantador: També de mitjana edat. Duu una flauta i una panera amb serps.

Soldat 1: Militar. Obeeix al peu de la lletra.

Soldat 2: Militar. Dubta sempre de tot.

Fàtima: Princesa. No sap com fer-ho si arriba el príncep i no troba l'anell. Manaïre, però dolça.

Cambrer 1: Home espantadís. Són tres germans. Tenen família i tot el que fan és donar-los menjar.

Cambrer 2: També espantadís.

Cambrer 3: I encara més espantadís.

Muhammad: Príncep. Autoritat. Sever. Incredul.

ACTE 4. Treball dels actors i actrius

Les activitats de l'1 a l'11 són genèriques.

12.- Per tal d'efectuar un càsting seria bo, després de decidir qui vol interpretar i qui no, establir uns barems que ens permetessin triar els protagonistes. El gest, la veu, el moviment són elements claus.

13.- És un exercici bastant obert perquè les traces que es poden resseguir al text també ho són.

14.- Resposta bastant oberta, tenint en compte que Sarsor és el protagonista. La relació que té és d'amistat (Hussein), respecte i por (Fàtima i Muhammad), perdó (Cambrers). Canvia en el sentit que es veu atrapat en alguns moments i torna a respirar. Són detalls que s'haurien de notar.

15.- A banda dels canvis físics, de vestuari. El personatge principal, per exemple, adopta un posat més segur a mesura que va descobrint què ha passat.

16.- És viu, ha de saber superar les situacions adverses. Pregunta força oberta.

17.- En relació a la pregunta anterior, es tracta de fer un perfil gestual. Hem de pensar que el fet de fer-se passar per endeví pot condicionar un tipus de gest determinat.

18.-Resposta oberta.

19.- Resposta oberta.

20.- S'han de tenir presents encara que semblin inoperatius. No és veritat i el que fan és preparar el cos i la ment per al teatre.

21.- Segons els exercicis indicats.

22.- És bo que en cas que decidim d'utilitzar algun element d'atrezzo de personatge s'utilitzi al més aviat millor.

23.- S'ha de tenir en compte la relació d'amistat o no amb els altres personatges.

24.- Resposta oberta. Però és important l'actitud.

25.- Resposta oberta.

ACTE 5. Espai i il·luminació

1.- Al text es fa referència a la plaça Inà al-Fnà de Marràqueix en l'escena 1 de l'acte 1. Seria bo buscar documentació visual i, encara que fos, d'una part, evidentment, fer-ne una evocació simbòlica. L'acte 2 se situa en una sala de palau que ha de suggerir riquesa. L'acte 3 se situa en un pati de palau. Seria interessant de buscar elements de l'arquitectura àrab per fer notar que l'acció se situa en aquesta ciutat o en qualsevol altra, de magrebina, però. No cal dir que hom pot fer una valoració més subjectiva de l'espai marcat i que una dramatúrgia contemporània pot desenvolupar aquest fet.

2.- Aquesta activitat tracta de fer una posada en comú per veure què en surt de dins el grup. Sempre que hi hagi hagut un treball de recerca poden sortir idees brillants.

3.- Aquests conceptes marquen el to de la representació. Realista o simbòlica, a grans trets. Cal que la definim.

4.- Resposta oberta.

5.- Es tractaria de fer esbossos, dibuixos de l'escenografia. No cal dir que seria ideal construir una maqueta, però sóc conscient de les dificultats.

6.- L'organització del temps i la distribució de la feina és cabdal en aquests casos.

7.- L'ús de material reciclable hauria de ser habitual en un centre d'ensenyament, i més quan els pressupostos per a aquest tema són els que són...

8.- Es tracta de preveure-ho tot amb temps.

9.- Si bé és difícil utilitzar il·luminació quan no tenim una mínima estructura per fer fosc o mesura la intensitat, seria bo que el centre es dotés d'una mínima disposició de focus i barres, que, en casos de centres en què existeix una especialitat afí, el mateix centre pot aprofitar sovint.

10.- Hem de pensar en l'atrezzo de l'escena i l'atrezzo personal. De l'escena, per exemple, en l'acte 1, necessitarem un tamboret, en el 2, coixins... Podem anar resseguint el text i prenent nota de tot el que fa falta.

ACTE 6. Vestuari i maquillatge

1.- Cadascun dels personatges hauria de tenir una mena de fitxa per esbrinar tots aquests elements.

Sarsor:

Característiques físiques: prim, jove... Primer vestit de pobre, després ric.

Característiques psicològiques: extrovertit, parla en veu alta sol, cobdiciós, però honest...

Context històric i social: ens trobem en l'època anterior a la colonització francesa del Marroc. Una època difícil per a la gent que viu a la ruralia.

Discurs del personatge: Sarsor no es mou amb molta seguretat, però s'arrisca

Hussein o Contista:

Característiques físiques: De mitjana edat.

Característiques psicològiques: Diligent.

Context social i històric: ens trobem en l'època anterior a la colonització francesa del Marroc. Una època difícil per a la gent que viu a la ruralia.

Discurs del personatge: És un narrador oral, per tant és la seva arma, la paraula.

Encantador:

Característiques físiques: Escanyolit.

Característiques psicològiques: No tan diligent com Hussein.

Context social i històric: el mateix.

Discurs del personatge: Home de poques paraules i molta música.

Soldat 1:

Característiques físiques: S'ha de notar que té autoritat.

Característiques psicològiques: Segur.

Context social i històric: El mateix.

Discurs del personatge: Autoritari.

Soldat 2:

Característiques físiques: Que té autoritat.

Característiques psicològiques: Insegur.

Context social i històric: El mateix.

Discurs del personatge: Autoritari amb esquerdes.

Fàtima o princesa:

Característiques físiques: Princesa ostentosa.

Característiques psicològiques: Una mica bleda, però ostenta el poder.

Context social i històric: El mateix.

Discurs del personatge: Carinyós, però autoritari.

Cambrer 1, cambrer 2 i cambrer 3:

Característiques físiques: Tres cambrers, que són germans.

Característiques psicològiques: Poca diferència entre ells.

Context social i històric: El Mateix. Fugen de la misèria com poden.

Discurs del personatge: Tots tres estan avergonyits quan se'ls descobreix.

Muhammad:

Característiques físiques: Príncep.

Característiques psicològiques: Mana, però no imposa.

Context social i històric: El mateix.

Discurs del personatge: Força culte.

2.- Sarsor: És honest, però ofuscat per l'afany de riquesa

Hussein o contista: Està acostumat a tot.

Encantador: Passavolant.

Soldat 1: Segur en tot.

Soldat 2: Insegur en tot.

Fàtima o princesa: Preocupada i alliberada en trobar-se el seu anell.

Muhammad: Molt segur de tot.

Cambrers: Victimes de tot un sistema.

3.- Pregunta oberta.

4.- Segurament ja haurem treballat aquesta pregunta.

5.- En aquest cas, els personatges principals, i sobretot Sarsor evoluciona a partir dels fets que li succeeixen, per tant tindrà variabilitat de caràcter psicològic.

6.- És bo dibuixar els figurins dels personatges amb tot els seus elements, fins i tot els d'atrezzo personal. El dibuix, de totes maneres, ha d'anar d'acord amb la proposta dramàtica de l'època en què situem l'acció, i les possibilitats de l'elenc, és clar.

7.- Els elements de maquillatge essencials són:

Material per a maquillar

- a) Crema netejadora hidratant.
- b) Crema base.
- c) Colors de fons: molt clar, clar, natural, intens i molt intens.
- d) Esponja per escampar el color.
- e) Barres de color: blanc, negre, blau, vermell, verd, groc, rosa, marró, lila...
- f) Llapis perfiladors de diferents colors.
- g) Coloret de diferents tons.
- h) Pinzells per perfilar.
- i) Crema desmaquilladora.
- j) Tovallols.
- k) Tovallolletes humides.
- l) Pinta i raspall.

8.- Cal anar destriant tots els elements d'atrezzo dels personatges:

Sarsor: Un farcell.

Hussein o contista: Llibre.

Encantador: Gralla i panera de la serp.

Soldat 1: Espasa.

Soldat 2: Espasa.

Fàtima o princesa: Vestuari ostentós.

Muhammad: Capell de príncep.

Senescal: Com un joglar.

Cambriers: Cullera, forquilla i barret de ciuners.

9.- No tan sols el pentinat, sinó la barreteria, podríem dir, ja que podem pensar en l'abillament habitual en els països del magreb pel que fa al cap.

ACTE 7 Banda sonora

1.- No cal dir que abans, entre actes i al final hem de buscar una melodia que s'adigui amb la proposta dramàtica. També hi pot ser a l'inici del primer acte i al moment de la desfilada final. De totes maneres, el text és prou obert en aquest sentit.

2.- L'estat d'ànim del protagonista, Sarsor pot determinar-se a partir d'una atmosfera musical, també, però tampoc no la necessita obligatòriament.

3.- Si situem l'acció a l'època precolonial, haurem de tenir en compte els referents musicals del moment.

ACTE 8. Recepció

Totes les activitats d'aquesta unitat fan referència a qüestions del dia de la representació. Us recomanem, a més, que graveu el muntatge en vídeo i en feu fotografies. també tingueu cura de guardar tots els elements que han esdevingut essencials per a la posada en escena: decorats, cartells, vestuari... És una feina poc agraïda d'immediat, però efectiva.

Bibliografia

- AD (2001): "En el nombre de Alá", *El País* (14 octubre de 2001), p. 1-21.
- ACTIS, Walter; Carlos PEREDA; Miguel A. DE PRADA (1994): *Marroquins a Catalunya*, Barcelona, Institut Català d'Estudis Mediterranis.
- AL-MENEI, Hassan (1999): "El teatro en Marruecos", *Primer Acto*, núm. 281 (Novembre-deseembre de 1999), p. 86-100.
- AL-SALEH, Khairat (1985): *Mitologia àrab*, Barcelona, Editorial Barcanova.
- BADRY, Ahmed (1991): "Teatro y Islam", *Primer Acto*, núm. 237 (Gener-febrer de 1991), p. 16-19.
- CEMBRERO, Ignacio (2001): "El islam, ante el desafío de la modernidad", *El País* (14 octubre de 2001), p.3-5.
- CINCA, Dolors; Margarida CASTELLS (1995): "Nota preliminar", dins AADD, *Les mil i una nits*, Barcelona, Proa.
- COROMINES, Joan (1993): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana (V)*, Barcelona, Curial & Fundació de La Caixa de Pensions La Caixa.
- DE EPALZA, Mikel (ed.) (1994): *L'islam d'avui, de demà i de sempre*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana i Centre d'Estudis de Temes Contemporanis.
- DE VITARY MEYEROVITCH, Eva. (1999): *75 cuentos sufíes. Los caminos de la luz*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, editor (Biblioteca de Cuentos Maravillosos, 27).
- DURAN, Teresa (2001): *Quinzemons. Recull de contes interculturals per a l'escola*, Barcelona, Graó (Biblioteca de Guix, 127).
- EL GAMOUN, Ahmed (1996): "Tayyed Saddiki. El perfil de un artista", *Primer Acto*, núm. 266 (novembre-deseembre de 1996), p. 14-23.
- GUARDIONE, Yolanda (1996): *Tierra del sol poniente. Marruecos, gentes, tradiciones y creencias*, Barcelona, Alianza Editorial.
- JAMAL, Salah. (1999): *Aroma árabe. Recetas y relatos*, Barcelona, Editorial Zenderera Zariquiey.

LIROLA DELGADO, Pilar (1996): *Yúsuf Idrís y su obra teatral El Payaso*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

LÓPEZ ENAMORADO, Dolores (2000): *Cuentos populares marroquíes*, Madrid, Alderabán (Colección Sileno, 9).

LOUASSINI, Zouhir (s.d.): "Los comienzos del teatro en Marruecos", dins *Teatro Árabe. Teatros Árabes*, Motril, Ayuntamiento de Motril.

MALEH, Ghassan (1997): "Un lloc d'òsmosi", *El correu de la Unesco*, núm. 228, p.6-37.

MASSIP, Francesc (2001): "Formes teatrals d'Al-Andalus: restes del memoradici", *Revista de Catalunya*.

MONLEÓN, José (1993): "Fadhel Jaibi y Jawad Al Assadi, dos grandes del teatro árabe", *Primer Acto*, núm. 250 (Setembre-octubre de 1993), p. 46-61.

MOREH, Samuel (1992): *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*, Edimburg.

OUZRI, Abdelouahed (1996): "La evolución del teatro marroquí", dins *Primer Acto* (266), Madrid.

ROMA, Ramon; Lluís PINYOT (1995): *É wò Afrika. Vine a l'Àfrica. Contes i més coses per apropar-nos a l'Àfrica de l'Oest*, Moià, Edicions Raima (Col·lecció Paideia, 29).

ROQUE, Maria-Àngels (ed) (1994): *Les cultures del Magreb*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana (Col·lecció Mare Nostrum, 3).

RUIZ BRAVO, Carmen (1991): "La otra orilla mediterránea", *Primer Acto*, núm. 237 (Gener-febrer de 1991), p.5-9.

SADDIKI, Tayyed (1996): "Teatro y Cultura Popular", dins *Primer acto*, núm.166.

SALEH, Waleed (1992): "La polémica del lenguaje en el teatro árabe", *Primer Acto*, núm. 245.

SALEH, Waleed (1991): "Personajes andalusíes en el teatro árabe contemporáneo", *Primer Acto*, núm. 237 (Gener-febrer de 1993), p. 11-15.

SALEH, Waleed (2000): *Siglo y medio de teatro árabe: contenido tradicional y teatro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

SARHAN, Adnan (1993): *Cuentos sufis*, Viveiro, Solis Editor.

MARTÍNEZ. Victor i altres (2000): *Islam y Sufismo*, Tarragona, Arola Editors (La Puerta, 57).

WASSEF, Magda (1983): "Continuïtat i innovació", *El Correu de la Unesco*, núm. 60 (maig de 1983), p. 21.