

Teatre i oralitat

Accions per avivar l'ús del català a l'aula

Ramon Bacardit

Joan Martori



**Generalitat
de Catalunya**

Teatre i oralitat

Accions per avivar l'ús del català a l'aula

Atès el caràcter docent d'aquesta publicació, per a la citació de fragments de textos d'altri i la reproducció de fotografies procedents d'obres publicades (de les quals se cita adequadament la font i el nom de l'autor) ens acollim al dret de citació reconegut a l'article 32.1 del text refós de la Llei de propietat intel·lectual, aprovat pel Reial decret legislatiu 1/1996, de 12 d'abril, i a l'article 10.2 del Conveni de Berna per a la protecció de les obres literàries i artístiques, de 9 de setembre de 1886; i, per tant, aquest treball està exempta de la necessitat d'autorització i abonament dels drets d'autor.



Els continguts d'aquesta publicació estan subjectes a una llicència de Reconeixement-NoComercial- CompartirIgual 3.0 de Creative Commons. Se'n permet còpia, distribució i comunicació pública sense ús comercial, sempre que se n'esmenti l'autoria i la distribució de les possibles obres derivades es faci amb una llicència igual que la que regula l'obra original. La llicència completa es pot consultar [en aquest enllaç](#).

Elaboració:

Ramon Bacardit i Joan Martori

Coordinació:

Servei de Suports i Recursos Lingüístics
Departament d'Educació i Formació Professional

Publicació: setembre de 2024

Índex

Presentació.....	4
BLOC I. Aproximació al text dramàtic i al món de la dramaturgia	6
1. TEATRE I TEXT DRAMÀTIC	7
El text enunciat pels personatges	12
Les acotacions.....	14
L'estructura del text teatral.....	14
Els elements del text teatral	15
L'acció dramàtica	16
El text dramàtic.....	16
L'espai.....	16
Els personatges.....	17
2. GÈNERES I SUBGÈNERES DRAMÀTICS.....	18
La tragèdia.....	18
La comèdia	19
Altres gèneres	20
BLOC II. Activitats	21
Punt de partida.....	22
Treballem la veu i la dicció: materials de suport	23
"A cegues" per apreciar l'entonació i la prosòdia.....	26
La veu en el món de les cantants.....	28
La relaxació.....	29
Treballem la teatralitat del vers i la poesia escènica: activitats.....	32
Treballem a partir de contes: storytelling.....	38
Activitats a partir de dos contes.....	40
Treballem la improvisació i el drama: activitats	45

Treballem amb textos teatrals.....	54
Fragments per ser treballats a l'aula.....	54
Per a emprendre projectes més ambiciosos	64
Annex. Selecció d'embarbussaments	71
Bibliografia	73

Presentació

Com indica el títol, el dossier que us proposem té el doble objectiu d'apropar l'alumnat al fenomen teatral i, a través seu, de facilitar el treball de la llengua oral a l'aula. En una primera part hem volgut oferir un resum breu dels conceptes bàsics a l'hora d'acostar-nos al món de la dramaturgia, especialment, dels textos dramàtics, per tal d'entendre'ls millor i veure quines característiques defineixen el teatre com a gènere literari. En aquest sentit, alguns materials poden ser útils en diversos nivells, des de l'ESO al Batxillerat. Es tracta d'una primera aproximació que pot ser completada pel professor si té un major interès pel teatre i la seva didàctica. Hem pretès fixar unes idees bàsiques que puguin ser treballades de manera fàcil a l'aula a partir de textos dramàtics diversos.

D'altra banda, els materials que us presentem en l'apartat d'activitats ofereixen experiències o informacions útils per treballar aspectes relacionats amb l'expressió oral (exposada) en públic, com ara el pànic escènic, la fluïdesa, el llenguatge no verbal, etc. O aspectes propis de l'àrea de l'expressió corporal com ara la posició adequada del cos, la gestualitat i el moviment, així com de la didàctica de la veu i la dicció. També s'inclouen uns consells del poeta i rapsoda Josep Pedrals que seran molt útils a l'hora de llegir un text en veu alta. Llegir bé és necessari per apreciar i entendre en profunditat el sentit i els aspectes formals de qualsevol text, i llegir en veu alta fa que ens l'apropriem una mica més i, en el fons, estem teatralitzant. En aquest sentit, la poesia és la forma de text més adequada per treballar el ritme, les pauses i l'entonació. Tant la poesia com el conte, llegits o interpretats en veu alta, esdevenen unes eines molt eficaces per a l'escenificació i, d'acord amb els nostres propòsits, per a la pràctica de l'oralitat a l'aula.

També s'inclouen activitats basades en la improvisació i el drama que afegixen com a suport vídeos d'improvisacions fetes per alumnes d'ESO que poden servir de referència per al treball a l'aula a partir de les situacions proposades. Relacionades amb aquestes propostes hi ha les activitats sobre textos teatrals que pretenen exemplificar els conceptes bàsics de l'anàlisi del text teatral exposades a la primera part. El professor pot plantejar altres textos que li serveixin per arrodonir l'estudi dels aspectes formals de les obres teatrals i poden donar peu no només a lectures dramatitzades, sinó també a petits muntatges que suposin un treball transversal per àmbits. En aquest sentit el dossier inclou idees i propostes per a projectes més ambiciosos que parteixin del text teatral com, per exemple, el disseny d'una dramaturgia construïda a partir dels personatges femenins de l'obra d'Àngel Guimerà.

En definitiva, hem volgut aportar uns materials i unes propostes que fossin útils als docents, però que també interpel·lessin els alumnes i que, alhora que permeten l'estudi dels gèneres literaris i les tipologies textuais, servissin per a la pràctica de l'expressió oral en llengua catalana a l'aula.

El teatre és un instrument de valor pedagògic indiscutible. La ductilitat és una de les condicions que permet adaptar-lo a situacions i tipologies d'alumnat ben diverses. Col·lateralment, la familiarització amb les seves virtuts, a través de les diferents propostes d'activitats que presentem, pretén també encoratjar l'alumnat perquè transcendeixi l'aula tot assistint al teatre i, de passada, propiciar que es desperti el cuc del teatre en el consumidor que esdevindrà en el futur.

BLOC I.
Aproximació al text dramàtic
i al món de la dramaturgia

1. TEATRE I TEXT DRAMÀTIC

EL TEATRE I EL RITU

La representació escènica, com abans la cerimònia ritual, ajuda l'home a reduir el misteri del món i a mitigar la seva angoixa, i funciona com una mena d'exorcisme de la por inabastable. Les cerimònies màgico-religioses que generen la representació escènica tenen per finalitat no només garantir la subsistència material de l'home (aliment), ans també assegurar la seva subsistència espiritual i la seva continuïtat i cohesió social.

Història del teatre català, Francesc Massip Bonet

EL MÓN COM A ESCENARI

All The world's a stage, / And all the men and women merely players

As you like it (Acte 2, Escena 7), William Shakespeare

El text de Massip ens ajuda a entrar en la complexitat del fenomen teatral. Ritual, màgia, religió... L'origen de la representació té sempre aquest caràcter iniciàtic. Representar és mostrar situacions en les quals ens podem identificar i aquesta és la base de la catarsi postulada per Aristòtil. Quan els espectadors i, sobretot, les espectadores d'Atenes assistien a l'estrena de *Les Troianes* d'Eurípides estaven en plena guerra del Peloponès, i això vol dir que el destí de les dones de Troia, caure en mans dels aqueus, podia ser el de les atenenques, ser botí dels espartans. El que veien en escena les preparava per a un possible destí.

D'altra banda, actuar, representar, és un joc. Peter Brook a *The Empty Space* podia justament fer un joc de paraules dient que «*A play is play*». I en els jocs, els rols no estan fixats i, com sabem bé, en el joc podem ser qui vulguem. En el teatre el joc és un simulacre de la vida però, com apuntava l'antropòleg canadenc Erwin Goffman, en les situacions

quotidianes tots "representem". Tots ens posem la màscara que s'escau a cada situació i ens comportem com se suposa que cal fer-ho si som professors o metges o polítics. Tant és així que la distància entre la realitat i la representació és molt prima. Ens comportem segons una aparença apresada o adquirida (normalment d'una manera inconscient), però el resultat, la manera com ens comportem, és real i té efectes reals. Per això alguns dramaturgs (Shakespeare, Calderón...) ja ens advertien que el món és un escenari on tots representem un paper.

Però, per què ho fem així? Perquè necessitem aprendre com hem de reaccionar davant la perplexitat que ens provoca la realitat i, com les dones atenengues, ens podem preguntar: «què faria jo si em trobés en la situació de les dones troianes?» I, per tant, ens serveix per posar a prova els valors, l'ètica. Què és just? Antígona s'ho pregunta i fa una aposta que li costa la vida. Ho fa també Hamlet quan dubta sobre si ha de venjar-se o no, o els personatges del teatre de Jean-Paul Sartre, posats en la necessitat de triar, de fer exercici d'una llibertat a la qual, segons el pensador, estem condemnats.

Però hi ha alguna altra cosa, la necessitat de satisfer la nostra tafaneria, de ser *voyeurs*, de contemplar com se'n surten els altres de situacions que, encara, ens podem mirar a distància. Obtenim un plaer a través del consum de la ficció, sigui en la forma de la narració èpica o narrativa, sigui en la forma de presentació dels fets i els personatges que ens proposa el teatre i, de manera una mica diferent, el món audiovisual.

Tenim, doncs, una història a la qual volem assistir (en el teatre no hi ha narrador), que serà mostrada mitjançant la representació escènica i aquest fet ja ens porta a distingir entre allò que faran els

El **teatre** consisteix en la representació d'uns esdeveniments que protagonitzen uns personatges en un lloc i un temps concret i davant d'un públic.

personatges i allò que diran, entre l'espectacle amb tot el seu repertori semiòtic de signes de tota mena i el text

literari que li pot fer de suport. Per tant, **cal distingir entre espectacle i literatura dramàtica**. Centrant la qüestió, el teatre consisteix en la representació d'uns esdeveniments que protagonitzen uns personatges en un lloc i un temps concret i davant d'un públic.

espectacle

≠

**literatura
dramàtica**

El punt de partida de l'espectacle pot ser un text previ, sigui una obra teatral o bé un simple guió obert a la improvisació dels participants. El teatre és, sobretot, representació d'unes accions. Com a forma de comunicació, està adreçat a un conjunt ampli de receptors i utilitza signes lingüístics i no lingüístics. Pensem, a més, que el que en la comunicació quotidiana és només un indicatiu, un signe natural sense intencionalitat per part de l'emissor, en el teatre esdevé veritable signe deliberat. Una ganyota o un gest que pot passar inadvertit en una conversa de carrer té en el teatre una significació i caracteritza el personatge més que no ho fa fora de l'espectacle. Una al·lusió aparentment banal pren un sentit premonitori en el desplegament de la trama com passa en general en qualsevol text literari. D'altra banda, en determinades tradicions dramàtiques (les orientals especialment) hi ha una clara **codificació de la gestualitat i dels moviments de dansa**, de manera que si es desconeix el codi no es pot interpretar correctament l'acció proposada per l'actor. En són un bon exemple els vuit-cents signes interpretats amb les dues mans pels actors del drama indi Kathakali. La gestualitat, a més, permet substituir la paraula, no només acompanyar-la i, fins i tot, crear la il·lusió d'un objecte o una peça de roba (una canya de pescar, un barret...). De fet, les tècniques del mim poden ser molt complexes i altament codificades.

El teatre utilitza signes lingüístics i no lingüístics per construir significat.

Les teories sobre la pràctica actoral han anat variant al llarg dels segles fins a arribar a sistemes definits, com el mètode Stanislavski, que potencia la veracitat i el naturalisme interpretatiu o les que parteixen de l'actor com una mena de supertitella que actua sense mostrar una especial consciència d'allò que diu o fa (la concepció teoritzada per Gordon Craig, entre d'altres). Si, per exemple, la pràctica d'actors com Marlon Brando parteix essencialment del Mètode d'Accions Físiques de l'*Actors' Studio* (línia Stanislavski), altres intèrprets com Marlene Dietrich a *L'àngel blau* (1930) fan servir el model distanciat proper a les idees de Craig. En el fons, però, es tracta de trobar una tècnica que permeti expressar les emocions, invisibles, de manera física. Leonardo da Vinci, en el seu *Tractat sobre la Pintura*, es plantejava com representar pictòricament elements com el vent i arribava a la conclusió que calia representar-los a través de l'efecte que produïa sobre els objectes visibles. L'actor hauria de fer el mateix amb les emocions: visibilitzar-ne els efectes sobre l'expressió corporal i sobre el moviment.

Òbviament l'**entonació** i la **dicció** (especialment en els textos poètics) actuen també com a signes en l'espectacle com ho fan el **maquillatge** o el **pentinat** o el **vestuari** dels actors.

La gran tradició dels representants de la *Commedia dell'Arte* es basa justament en la codificació de la màscara, el vestit i el maquillatge. La representació proposa els actors o participants com a veritables màquines semiòtiques, tot en ells significa.



Scaramouche de Dagoll Dagom (2016)

Els elements que construeixen significat en la representació teatral són:

- Entonació
- Dicció
- Maquillatge
- Pentinat
- Vestuari
- Gestualitat
- Moviment actoral
- Il·luminació
- Música i efectes sonors
- Text dramàtic
- Paratextos

Com també ho significa, en l'espai escènic, la **il·luminació**, que permet delimitar zones de l'escena, focalitzar els personatges o crear espais amb els jocs d'ombres o afegir informació a través del simbolisme en l'ús del color. La **música** i els **efectes sonors** són uns altres aspectes de la posada en escena que tenen una funció significativa i que, com la il·luminació, han anat adquirint importància al llarg de la història. El pas del llum de torxes o espelmes al de gas ja va oferir noves possibilitats que varen marcar la dramaturgia romàntica, i el pas a l'electricitat a mitjan segle XIX suposaria un avenç definitiu. Pel que fa a la música i el so, cal recordar que sempre han acompanyat l'espectacle teatral però el **realisme** va treure partit dels diversos recursos sonors i la música, a partir del

romanticisme, tingué un caràcter cada vegada més dític i expressiu.

Ara bé, tot això ha d'estar formulat en un text. Habitualment, una obra literària pensada per a la representació, tot i que la forma i l'estructura del teatre pot ser plantejada per textos que no pretenen arribar a l'escena. Hi ha novel·les de Galdós o de Baroja que

contenen parts dialogades i presentades com un text teatral i formen part indissoluble amb la resta del text narratiu. Hi ha també textos dramàtics que per la seva complexitat o extensió reclamen ser llegits en la intimitat o, com a molt, presentats en lectures dramatitzades entre una colla de gent. És el cas de *La tragèdia de l'home* (1861) d'Imre Madâch i, en general, de textos més literaris que espectaculars, si se'ns permet fer aquesta distinció.

Quan parlem, però, d'una obra teatral ens cal tenir en compte en primer lloc el que G. Genette ha anomenat **paratextos**. En una primera distinció hem de diferenciar elements com el títol i els possibles subtítols, la llista de personatges, les indicacions generals sobre l'època o sobre el lloc on transcorre l'acció. De vegades el pròleg o la introducció de l'autor formen part d'aquests altres textos com en formarien part les didascàlies o indicacions que acompanyen el diàleg dels personatges. Jean-Marie Thomasseau considera que els entreactes representen un text eludit que té la seva significació

en la mesura que l'autor ha decidit deixar en suspens l'obra per deixar que l'espectador reflexioni i, en les representacions, pugui comentar i parlar amb els altres de manera que es crea una mena d'interpretació que participa d'allò que cadascú hi ha vist. El silenci substitueix el text i, eventualment, dona lloc a la conversa sobre l'obra. En definitiva, l'autor cedeix el lloc a l'espectador o lector. Així doncs, no només es marquen les estructures temporals de l'obra sinó que es diu sense dir.

Si ens centrem en els paratextos més significatius cal tenir en compte la importància del **títol**. En el cas de gèneres com el melodrama aquesta part és crucial. Cal que digui el suficient per cridar l'atenció de l'espectador, però no prou com per desfer l'enjòlit sobre la trama i el seu final. Com en qualsevol text, l'encapçalament, el títol, ha d'obrir unes

En el text dramàtic hi ha dos nivells textuals:

- text enunciat pels personatges
- acotacions

expectatives que han de veure's contrastades al llarg de l'obra. Però un cop en el text podem destriar clarament **dos nivells textuals**, que la disposició tipogràfica permet distingir clarament, ja que les acotacions se'ns presenten entre parèntesis i sovint en cursiva: el text enunciat pels personatges i les acotacions.

Els paratextos d'una obra de teatre són:

- Títol (i subtítols)
- Llista de personatges
- Indicacions de lloc, temps i època
- Pròleg o introducció de l'autor
- Acotacions escèniques o didascàlies
- Entreactes

El text enunciat pels personatges

El text enunciat es presenta en forma de **diàleg**. En el teatre tot depèn d'aquest recurs: veiem com són els personatges, què senten, què pensen a través de la presentació que en fan els altres o del que diuen ells mateixos. Recordem, per exemple, que a obres com *Terra baixa* (1897) d'Àngel Guimerà sabem coses de la Marta o del Manelic a través del que se'ns diu d'ells i, un cop apareguts en escena, podem contrastar la informació que ens ha arribat amb la que ens donen ells mateixos. Hi ha una clara distància entre qui són realment els personatges i qui són per als altres, la construcció que n'ha fet la societat. I aquí ja hi apareix la base del conflicte. Ens cal tenir en compte les diverses formes del text enunciat.

El text enunciat pels personatges presenta formes diferents:

- Col·loqui
- Soliloqui
- Monòleg
- Apart
- Apel·lació
- Entreactes

- **col·loqui:** diversos interlocutors. És la forma més habitual en els textos teatrals: dos o més personatges dialoguen entre ells i estableixen unes relacions que estructurin el conflicte i mouen la trama.
- **soliloqui:** discurs del personatge amb si mateix. Són famosos els dels personatges shakespearians o, en general, en les tragèdies d'autors francesos. Guimerà en fa un ús habitual en les seves obres; pensem en el de la Marta al primer acte de *Terra baixa*, per exemple. En el soliloqui l'emissor es desdobra en receptor i assistim, en el fons, a la veu del seu pensament. De fet, pot resultar poc versemblant que algú s'adreci a si mateix en veu alta, però el teatre no disposa d'un narrador que focalitzi el pensament dels personatges com passa en la narrativa. Autors del segle xx com Eugene O'Neill van optar per fer sentir la veu en off dels personatges a través d'un altaveu perquè el recurs fos més versemblant (*Estrany Interludi*, 1928).
- **monòleg:** discurs d'una persona sola a un grup de personatges. En aquest cas es conserva la distinció emissor / receptor. Els altres personatges escolten el discurs o la intervenció d'un d'ells.
- **apart:** diàleg o petit monòleg que se sostreu convencionalment de la percepció dels altres personatges. És un recurs que permet a l'autor mostrar un doble nivell de discurs. Per exemple, entre el que es diu als personatges i el comentari sarcàstic o irònic als espectadors que nega la realitat del que s'està dient.

- **apel·lació:** discurs adreçat directament als espectadors. El teatre clàssic en feia un ús gairebé preceptiu en les presentacions o pròlegs de les obres d'autors del Renaixement com ara Ruzante (*La Mosqueta*, 1528), però ja el trobem en alguna farsa medieval. La seva evolució en el teatre costumista decimonònic l'ha portat a convertir-se en un gènere en ell mateix: el **monòleg humorístic**.

EXEMPLES. Treballem amb textos teatrals

3. Monòleg i soliloqui (pàg. 61-63 d'aquest document)

Funcions del diàleg

- **dramàtica:** una forma d'acció entre els personatges (*dir és fer*). El conflicte es construeix a través del diàleg i, en la dramaturgia contemporània (Beckett o Belbel a casa nostra), el diàleg mostra la incapacitat de comunicació, l'opacitat del discurs, de manera que el conflicte es trasllada a la possibilitat real de comunicar.
- **caracteritzadora:** serveix per presentar un personatge a través dels altres o perquè aquest es presenti a través del que diu.
- **diegètica:** el diàleg ofereix informació al públic sobre la part de la trama que transcorre fora d'escena. És molt característic del teatre neoclàssic que seguia de manera estricta les unitats i per una qüestió de decòrum no permetia que es produïssin morts en escena.
- **ideològica:** el diàleg és al servei de la transmissió d'idees (la veu de l'autor, per exemple en el Foraster a *Aigües encantades* (1908) de Puig i Ferrer).
- **poètica:** els personatges utilitzen convencionalment el vers per comunicar-se entre ells. O, en obres avantguardistes, el text focalitza la seva pròpia construcció, al marge de la possible trama. Un exemple extrem seria el teatre de Joan Brossa.

EXEMPLES. Treballem amb textos teatrals

2. Les característiques del diàleg teatral (pàg. 58-61 d'aquest document)

Les acotacions

Les acotacions o didascàlies no deixen de ser concrecions del paratext, però operen en un altre nivell de significació. Els diferents tipus d'acotacions que podem trobar en un text teatral són les següents:

- **acotacions escèniques:** delimiten i concreten l'espai escènic. A l'inici de cada acte hi sol aparèixer una relació detallada de l'espai escènic, especialment en el teatre romàntic i realista. En la dramàtúrgia del Renaixement o el Barroc o en la més estrictament contemporània la tendència és a minimitzar les explicacions o a eliminar-les. En alguns casos com en les obres de Shakespeare (*La Tempestat*, per exemple) la majoria de les indicacions escèniques provenen dels personatges.
- **acotacions dramàtiques:** indiquen les emocions dels personatges:
 - «(Rabiosa contra ella mateixa)», *Terra baixa* (1897).
- **acotacions diegètiques:** indiquen les accions que fan els personatges:
 - «(Buida el garbell i torna a omplir-lo)», *Terra baixa*.

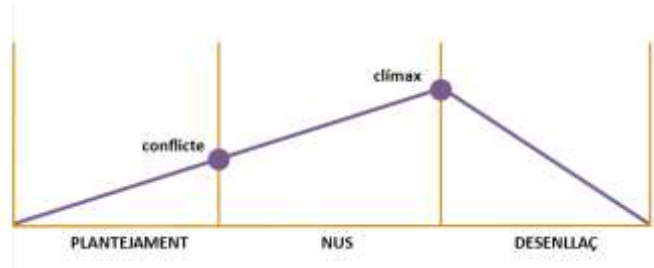
EXEMPLES. Treballem amb textos teatrals

1. Les característiques del paratext: les acotacions (pàg. 54-57 d'aquest

L'estructura del text teatral

La trama en les obres teatrals s'estructura en unitats narratives, les **escenes**, que configuren unitats majors, els **actes**. De vegades, les escenes se subdivideixen en **quadres**. El nombre d'escenes de què pot constar un acte és variable, però no sol superar la quinzena. El nombre d'actes també és variable, des dels cinc que caracteritzava la tragèdia clàssica, fins a un sol acte en les peces de teatre popular, com el sàinet o l'entremès. El pas d'una escena a una altra i, per tant, la progressió de la trama, ve marcada habitualment per les entrades o les sortides d'algun o alguns personatges, o per qualsevol fet que modifiqui la situació inicial.

A partir del segle XIX, es generalitzà l'**estructura** en tres actes, que es correspon al desplegament intern de la trama (el **plantejament**, el **nus** i el **desenllaç**). En aquesta estructura, el ritme de la trama es va incrementant fins



a arribar a un moment culminant cap al final d'acte, però procurant de mantenir l'interès de l'espectador en la continuació de l'acció dramàtica.

A partir del segle XX, es va tendir a formes més obertes. Es trencava l'ordre cronològic amb retrocessos i anticipacions en la presentació de la trama, i l'estructura consistia en fragments relativament autònoms que l'espectador havia de reordenar pel seu compte. Aquest procediment és habitual encara entre els dramaturgs contemporanis i recorda la tècnica del muntatge en el cinema.

Els elements del text teatral

El text dramàtic es caracteritza pel fet de ser un text pensat per ser declamat; això vol dir que els elements propis de la ficció es concreten d'una manera diferent a l'habitual en la narració. El tractament dels temps o de l'espai, per exemple, ha d'ajustar-se a les limitacions imposades per la representació.

Els elements del text teatral són:

- Acció
- Temps dramàtic
- Espai

La interacció entre el nivell diegètic (trama) i el nivell escènic dona lloc a l'àmbit dramàtic.

En la construcció del text teatral hi distingim el que la tradició anomenava les tres unitats: la d'acció, la de temps i la de lloc. En els tres casos trobem el nivell **diegètic** (o de la trama), i l'**escènic**. La interacció dels dos nivells té com a resultat l'**àmbit dramàtic**.

L'acció dramàtica

Diferenciem el conjunt total de les accions de la trama, d'allò que s'escenifica i de l'acció dramàtica que n'és la concreció. Així doncs, l'acció dramàtica està integrada per:

- **acció patent:** la realment representada.
- **acció latent:** l'enunciada per un personatge o suggerida indirectament.
- **acció absent:** la que no es realitza però queda sobreentesa.

En la construcció del text teatral distingim entre acció/temps/espai:

- Patent
- Latent
- Absent

El text dramàtic

Aquest mateix plantejament s'aplica també al *temps* i, per tant, podem fer-hi la mateixa distinció:

- **temps patent:** el que és realment representat.
- **temps latent:** això és, suggerit o enunciat.
- **temps absent:** és aquell que queda sobreentès. Per exemple, entre un acte i un altre sol passar un temps en què han transcorregut fets que ens seran enunciat o als quals s'al·ludirà al llarg de l'acte següent.

EXEMPLE. Treballem amb textos teatrals

4. El temps i l'espai a l'obra (pàg. 63 d'aquest document)

L'espai

De la mateixa manera, també pel que fa a la unitat de lloc, diferenciem entre:

- **espai patent:** on transcorre l'acció.
- **espai latent:** la terra baixa que envolta el lloc de l'acció a l'obra de Guimerà, per exemple.
- **espai absent:** la terra alta, en el cas anterior.

EXEMPLE. Treballem amb textos teatrals

4. El temps i l'espai a l'obra (pàg. 63-64 d'aquest document)

Els personatges

L'acció dramàtica, la trama o diegesi és construïda a partir de les relacions conflictives entre els personatges que són representats per uns atributs físics i psicològics.

1. Les **formes de caracterització dels personatges** poden ser:
 - **Explícites o implícites:** directament per allò que diu el mateix personatge o indirectament pel que fa.
 - **Verbals o extraverbals:** per les paraules o la gestualitat.
 - **En presència o en absència:** si el personatge es mostra ell mateix, o bé si el coneixem pel que expliquen d'altres personatges (el Foraster a *Aigües encantades*, o Pere Màrtir a *La filla del mar*, per exemple).
 - **Caracterització pel nom:** per exemple, Manelic ja remet al caràcter infantil, ingenu.
2. Pel que fa a la **quantitat i varietat d'atributs**, podem distingir entre personatges:
 - **simples**
 - **complexos**
3. Segons els **canvis en la caracterització**, els personatges poden ser:
 - **fixos:** possibilitats de variació limitades encara que no siguin del tot invariables.
 - **variables:** presenten variacions molt marcades. De vegades es tracta d'una veritable "conversió", com en les obres que presenten la vida d'un sant o en algunes tragèdies d'Eurípides.
 - **múltiples:** poc freqüent. Els personatges arriben a tenir caracteritzacions diferents, com en les obres de Pirandello, per exemple. A *Un, ningú i cent mil* es fa una reflexió sobre la identitat.
4. Cal distingir també els **tipus característics**:
 - **Tendència del teatre al personatge fix:** a diferència de la novel·la no disposa d'un abast temporal prou ampli per desplegar l'evolució dels personatges. De



la combinació entre personatge fix i simple en surt el **tipus** (característic en la comèdia i en el teatre costumista).

- **Tipificació:** psicològica (gelós), sociològica (el burgès), moral (el sàdic) o geogràfica (el mallorquí).

EXEMPLE. Per a emprendre projectes més ambiciosos

Activitat sobre els personatges femenins guimeranians (pàg. 64 d'aquest document)

2. GÈNERES I SUBGÈNERES DRAMÀTICS

La manera com s'ha concretat la literatura dramàtica al llarg de la història ha configurat uns gèneres i subgèneres que han mantingut una relació dialèctica amb la pràctica de la representació en cada moment. És a dir, darrere de cada varietat de literatura dramàtica s'hi entreveu la relació entre text i escenificació, des de les farses medievals o el teatre hagiogràfic fins a les obres contemporànies. Si observem, per exemple, la relació entre text dialogat i paratext o acotacions en general ens podem fer una idea de les condicions de la representació en cada moment. De fet, en el teatre occidental es produí una tendència a ampliar l'espai del paratext i de les explicacions en detriment del mateix text dialogat fins al punt que algunes propostes avantguardistes (Beckett, Brossa...) són pròpiament paratext, sense diàleg i, de vegades amb molt poca acció. D'altra banda, la relació amb els altres gèneres literaris (la narració, la poesia) també ha contribuït a transformar els textos teatrals.

En el teatre clàssic occidental destaquen dos grans gèneres: la **tragèdia** i la **comèdia**. Ambdós tenen el seu origen en la literatura grega, que els veia com a formes irreconciliables.

La tragèdia

Aquest gènere teatral situa l'acció entre divinitats o personatges nobles que han d'enfrontar-se a un destí advers que els acaba destruint. En el fons participa d'una visió

fatalista de l'existència, en la qual la llibertat humana és força reduïda. El llenguatge és elevat i en vers.

En la seva evolució la tragèdia ha anat relativitzant alguns aspectes, com el del poder inexorable del destí. També s'ha relaxat l'ús de les anomenades tres unitats (acció, lloc, temps) que el teatre neoclàssic havia portat gairebé a la caricatura en proposar l'esclat d'un conflicte, la seva evolució i la resolució en el marc de vint-i-quatre hores. En aquest punt es va tendir a confondre el caràcter descriptiu del text d'Aristòtil (la Poètica) amb un text prescriptiu. En la seva evolució a partir del romanticisme s'imposà per sobre de la temàtica o la condició social dels personatges la visió tràgica de l'existència que portava a un final inevitable. *La filla del mar* (1900) de Guimerà és un bon exemple d'aquesta visió en l'adaptació moderna. Una visió que trobem també des de perspectives diferents en d'altres autors com ara García Lorca o Eugen O'Neill.

La comèdia

La comèdia presenta personatges de la realitat immediata enfrontats a conflictes quotidians i, molt sovint, codificats com veiem en les comèdies de Plaute o de Terenci o en les anomenades comèdies atelanes, que estan a la base de les fórmules de la Commedia dell'Arte, amb personatges fixats (el vell, el banyut, el militar fanfarró, etc.) sobre els quals es projecten diverses combinacions de relació. El llenguatge és volgudament lleuger i participa d'una voluntat crítica i satírica. Allò que la distingeix de la tragèdia és que ha d'acabar bé. Habitualment comença amb una situació negativa que pateix el protagonista i que acaba avançant cap a una solució. Des del punt de vista de la recepció, aquesta convenció ens avisa sempre. Si comença bé i tot sembla positiu, la trama haurà de corregir-ho per mal. I a l'inrevés, si l'inici ens presenta algú amb problemes la trama haurà de corregir aquesta situació.

Segons la qualitat dels procediments còmics s'ha tendit a distingir l'alta comèdia de la baixa. En aquesta darrera hi preval la comicitat visual, l'humor de la farsa que cerca el riure fàcil, mentre que l'altra participa de la subtilitat dels jocs de paraules i les situacions esdevenen còmiques a partir d'una certa reflexió intel·lectual. Les comèdies d'Oscar Wilde en serien un bon exemple, mentre que el teatre de Dario Fo, que participa de les tradicions populars, seria una mostra del que les preceptives haurien anomenat baixa comèdia, però que la cultura contemporània ha revalorat des d'una perspectiva lúdico-política en el cas del dramaturg italià.

Altres gèneres

A partir del segle XVI, algunes dramaturgies, com la castellana o l'anglesa, van plantejar alternatives a la rígida distinció clàssica i van impulsar una forma nova que feia compatibles elements de la tragèdia i de la comèdia, la **tragicomèdia**.

Més endavant, el **drama** significà la modernització del conflicte tràgic en situar l'enfrontament entre l'individu i la societat. Una de les formes comercials que adquirí fou la de l'anomenat **melodrama**, equivalent dramàtic de la novel·la de fulletó, i que malgrat presentar situacions desesperades per als protagonistes, acabava bé. Originàriament el terme estava associat a la música i cal distingir els melodrames musicals que formen part de la tradició de l'**òpera**, dels textos sense música que presentaven històries dramàtiques basades en la injustícia contra el més feble. L'òpera al segle XIX es relacionà de fet amb algunes dels grans textos dramàtics del romanticisme (*Il Trovatore, La forza del destino...*) i la teorització i la pràctica d'autors com Wagner reivindicaren una obra d'art total en la qual participaven la poesia, la música, la dansa i les arts plàstiques. L'equivalent lleuger de l'òpera, proper a la comèdia era l'**opereta** que evolucionà de maneres diferents en cada tradició dramàtica, des de les operetes vieneses a les sarsueles en castellà o català i als musicals de Gilbert i Sullivan a la Gran Bretanya o les obres d'Offenbach en el teatre francès.

Entre els gèneres menors hi trobem formes de teatre breu com el **sainet** o l'**entremès**, de gran tradició en el context hispànic i que consolidaren una notable tradició en els països de parla catalana amb figures com Robreño al Principat, Escalante al País Valencià o Pere d'Alcàntara Penya a les Balears. Solien ser peces molt breus, sovint en un acte i prenen com a base el costumisme per acostar-se a un públic popular que es podia reconèixer en els seus personatges. En el Principat, gràcies a autors com Frederic Soler (Pitarra), aquestes fórmules evolucionaren cap a la comèdia o el drama rural i serviren de base per a bastir una tradició dramàtica que amb autors com Guimerà, Iglésias i Rusiñol fixà la tradició del teatre català que seria clarament operativa encara per a Josep Maria de Sagarra.

BLOC II.
Activitats

Punt de partida...

Iniciem l'apartat dedicat a les **activitats relacionades amb la pràctica i ús del català oral** a les aules mitjançant una bateria d'exercicis de drama. En primer lloc, encetem un seguit d'activitats que, allunyades de ser un mer joc, faciliten que l'alumnat prengui consciència de la importància d'aprendre a expressar-se en públic i en diferents situacions comunicatives.

Un seguit d'exercicis de veu, dicció i improvisació serviran a l'alumnat per adquirir destreses per a guanyar en seguretat i expressar-se adequadament en públic. Al mateix temps, però, i com qui no vol la cosa, els exercicis de relaxació, d'acord amb el que ens ha demostrat l'experiència, li serviran de coixí emocional i el predisposaran d'una manera positiva cap a la matèria i l'àmbit en què s'imparteix. És molt probable que comptem amb alumnat que reaccioni negativament a l'ús del català o bé de manera insegura a l'hora de fer el pas com a creador de discurs. Aquesta situació ens hauria de posicionar d'una manera positiva en valorar les passes que vagi fent en aquest camí d'aprenentatge.

Algunes activitats prèvies:

- Expressió oral
- Veu, dicció i improvisació
- Relaxació

Sense adonar-nos-en, us ho garantim, els exercicis de relaxació hauran facilitat d'una forma plaent que l'alumnat gaudeixi d'una experiència diferent de les que acostuma a viure en altres matèries i, sempre més, recordi aquestes pràctiques com una experiència iniciàtica en un itinerari de resultats més o menys imprevisibles. Probablement el component de sorpresa tingui molt de destacable en el desenvolupament i els resultats obtinguts a partir de les activitats que us proposem. Som davant d'una experiència, per a l'alumnat, però també per a vosaltres en el paper de docents. No espereu grans canvis; som davant d'un treball que demana molta paciència i fixar les expectatives a llarg termini. Penseu que el canvi d'actitud cap a la llengua vol temps i més temps.

Les moltes activitats que incloem pretenen facilitar-vos la feina per tal que trieu aquelles més adients als vostres objectius i a la tipologia de l'alumnat amb qui treballeu. Vol dir que podeu triar-ne i descartar-ne aquelles que no us vagin bé. Tampoc es tracta d'etzibar-les totes en el caparró del nostre alumnat de manera que acabi saturat d'informació. En tot cas, en suggerim moltes que poden desencadenar-ne d'altres fruit de la vostra imaginació i de la l'alumnat.

Treballem la veu i la dicció: materials de suport

Els tutorials del [programa de comunicació oral Tenim la paraula](#) del Departament d'Educació són una eina immillorable per treballar algunes qüestions prèvies amb l'alumnat.

D'entrada, podeu visualitzar [aquest tutorial](#) enregistrat per la Laura Grau, que portarà l'alumnat a qüestionar-se el **pànic escènic** que pot sentir a l'hora d'exposar-se en públic. Cal explicar que el pànic escènic és una sensació natural, que ningú neix ensenyat i que, precisament, el que pretenem es fonamenta, entre altres coses, a vèncer les inseguretats. Que és important prendre consciència del punt de partida i que, com a mínim, no ens angoixem excessivament a l'hora d'experimentar la por a ser escoltat i observat.

Una altra opció és aquest altre vídeo de [Lucía Bou](#), una estudiant de 1r d'ESO.



D'altra banda, l'alumnat hauria de conèixer la importància que té el **llenguatge no verbal** en qualsevol acte comunicatiu. Veiem-ho [en aquest tutorial](#) de la Laura Grau.

En [aquest altre](#) vídeo sobre la **fluïdesa verbal** se'ns parla de la importància del contacte visual amb el receptor, de la projecció de la veu i de la vocalització en una dicció adequada, així com del valor del silenci.

Finalment, en [aquest altre enregistrament](#) Marc Lesan ens comenta diferents qüestions que tenen a veure amb el **registre lingüístic** que s'haurà de fer servir adequadament en cada situació comunicativa.

Sobre el **diàleg**, podeu veure [aquest vídeo](#).

Per acabar, mireu aquest [altre enregistrament](#) sobre l'**edició de vídeos** que l'alumnat haurà de fer.



Tot seguit fixarem la mirada en què diu la veu de les expertes sobre totes aquestes qüestions.

A l'espai [web Veualta](#), un projecte del Grup Enciclopèdia Catalana que té la missió de promoure la literatura i la llengua per mitjà de la lectura compartida en veu alta, l'actriu Berta Giraut, en [cinc píndoles breus](#), ens ofereix alguns consells i tècniques per millorar la lectura en veu alta.



Primerament, en el vídeo «[Aspectes fonamentals](#)», recomana que una bona exposició d'un text oral ha d'estar determinada per la voluntat de **commoure** i convèncer. Commoure a partir de l'entusiasme de l'emissor i l'expressivitat en traslladar el text. I convèncer a través de tècniques de veu com ara la dicció clara, el volum i la projecció de la mateixa veu.

A continuació, en la píndola titulada «[La veu](#)», pararem atenció en la importància de la veu com a instrument de comunicació. Les exposicions en públic exigeixen una bona **projecció de la veu**, per tal d'atorgar-li tota la seva amplitud. La tècnica del sospir i del badall ajudaran a aconseguir-ho, a més d'imprimir en la dicció les característiques de la pròpia singularitat. D'altra banda, una subtil matisació de la veu permetrà caracteritzar la del personatge que s'interpreti.

En el vídeo «[La dicció](#)» sentirem parlar del tempo lent necessari per a una bona dicció, del caràcter que cal imprimir a les paraules, de l'expressivitat en la pronúncia dels sons vocàlics i de l'energia dels consonàntics. I de com la relaxació de la mandíbula i la tonicitat dels llavis esdevenen fonamentals per a una correcta articulació dels sons.



Per aprendre algunes pautes sobre la **posició del cos** adequada a l'hora de parlar en públic, consulteu l'enregistrament «[El cos](#)». S'haurà de mantenir la mirada oberta, la distància natural entre les orelles i les espatlles, els genolls lleugerament flexionats si s'està a peu dret, així com les mans i els braços relaxats. La

gestualitat i el moviment hauran de posar-se al servei de la dicció com una tria premeditada que la recolza.

Finalment, les reflexions de la Berta Giraut es tanquen amb unes sàvies precisions sobre «[L'organització del text](#)» que s'haurà d'exposar en públic. En l'itinerari que suposa tota l'exposició caldrà partir d'una paraula clau que contingui el seu punt de partida fins a tancar-lo d'una manera congruent amb tot el seu desenvolupament. Recursos com l'expressió d'onomatopeies, repeticions o l'expressió de moments emfàtics esdevenen ocasions d'or per a ésser remarcats amb la dicció. L'actriu ens porta a valorar el silenci en l'expressió del text. Les pauses, que s'han de saber mantenir en el temps, adquireixen valor expressiu i faciliten la separació d'emocions, si és el cas.

En l'[espai web Oralitat](#), dedicat al foment de les habilitats de parlar en públic per a estudiants i per a docents de secundària i d'universitat, el [poeta Josep Pedrals dona 10 consells](#) que serviran de síntesi de tot el que hem anat veient. Les seves reflexions sobre la comprensió del text, la puntuació, la vocalització, la versemblança en el recitat, la veu, l'expressivitat, l'assaig, la



posició del cos, la mirada i la "màgia" que l'alumnat serà capaç d'establir per arribar a qui l'escolta, esdevenen un valuós material de qui viatja per tot el món per difondre el valor de la poesia oral i el seu recitat.

A més a més, des d'[aquest enllaç al seu blog](#) podreu subscriure-us al seu butlletí.

En [aquest altre enregistrament](#) del mateix web, Gemma Reguant, professora d'Expressió oral de l'Institut del Teatre, parla del desig de comunicar i la importància de parar atenció al que diem i com ho diem. Suggereix que abans de parlar és convenient que l'alumnat experimenti la coherència que existeix entre el seu pensament, el cos i la veu. Tres exercicis, el del xarrupeig imaginat de la llimona, el de la fantasia que la boca és tan gran com l'espai de l'aula i un de senzill de respiració, el prepararan per a parlar en públic.



"A cegues" per apreciar l'entonació i la prosòdia

Les següents activitats que proposem tenen el seu origen en l'experiència com a conductors d'un taller de poesia amb alumnat cec a l'ONCE. Després de molts anys en què vàrem establir un vincle estret amb l'alumnat que encara perdura, ens vàrem quedar amb les ganes que algun dia ens toqués la cara. La imatge que de nosaltres es varen anar forjant els components del grup en tot moment va ser una imatge acústica en la qual la veu jugà un paper del tot rellevant. Érem nosaltres que no estàvem acostumats a prescindir de la imatge visual en les relacions personals.

Us proposem, doncs, que feu venir l'alumnat amb antifàços fets a casa. No els expliqueu el motiu. Deixeu-ho com una sorpresa.

D'entrada, farem un exercici que permet adonar-se de com el fet de tancar els ulls ens permet concentrar-nos millor, en un acte d'introspecció, a l'hora de narrar experiències personals del passat. L'alumnat anirà passant d'un a un al centre d'una rotllana que hauré format amb els components del grup-classe. Se situarà al mig, dempeus i amb l'antifaç posat. A poc a poc anirà explicant un record de la seva infantesa molt emotiu que s'haurà preparat a casa. L'haurà d'explicar en temps present, com si l'estigués vivint de nou. El professor ha de tenir cura que l'alumne no digui res en passat. Així mateix estarà atent que revisqui la història moment a moment, posant l'accent en les olors, les imatges i les diferents sensacions del record. Si cal, li farà repetir a poc a poc alguna seqüència.

A continuació explicarem com el fet de prescindir d'un sentit, en aquest cas el de la vista, incrementa la consciència de tots els altres, com si s'intensifiquessin. Els comentarem que, de vegades, quan sentim música o assaborim un dolç tanquem els ulls. D'aquí el mite que els invidents tenen més accentuat el sentit de l'oïda quan, de fet, es tracta d'una qüestió relacionada amb l'atenció auditiva.



L'activitat consistirà a demanar-los que, un cop a l'aula, es posin l'antifaç i s'alcin de la cadira. Per parelles triades per la professora i amb l'antifaç posat hauran de tocar la cara de l'altre component en silenci, i endevinar de qui es tracta. Si l'encerten podran treure's l'antifaç i retornar a la cadira.

Una altra activitat consistirà en l'audició de tres vídeos amb l'antifaç posat. Un cop escoltats tots tres hauran de fer una descripció oral del narrador o narradora, bo i indicant-ne gènere, edat, etc., i descriure la cara, si se l'han imaginat, i com podien anar vestits. Les descripcions s'han de compartir a l'aula, ben expressades en públic. Un cop s'hagi acabat amb la ronda de descripcions, s'haurien de projectar les imatges dels narradors o narradores. Es tracta que l'alumnat doni importància a les característiques personals que la imatge acústica facilita amb la veu. Si poguéssiu trobar narradors o narradores d'aspectes, alçades i mides diversos contribuiríem a eradicar en els adolescents més d'un prejudici i idealitzacions excessivament vius que es fonamenten en la imatge corporal de les persones.

Tot l'alumnat s'haurà preparat una breu narració, un conte, l'argument d'un llibre, d'una pel·lícula, etc. S'asseurà en rotllana amb l'antifaç posat. La professora anirà traient d'un a un cada alumne perquè, des del mig de la rotllana, faci el seu *speech*. Un cop acabat, seuran sense treure's l'antifaç per escoltar el següent. Un cop acabat, podran treure's l'antifaç i endevinar per escrit l'autor per ordre d'intervenció.

A partir de les anteriors activitats haurem tractat de sensibilitzar l'alumnat en les característiques de la veu. Ni que sigui una mica més.

A continuació proposem una activitat que consisteix a captar i interioritzar la prosòdia tan característica dels bons comunicadors. Visioneu els enregistraments següents i comenteu-los:



[Victor Küppers](#)



[Alicia Ro](#)



[Andreu Buenafuente](#)



[Òscar Dalmau](#)



[Can Putades](#)

Després l'alumnat haurà de preparar una improvisació en la qual remarcarà l'estil dels bons comunicadors, ja siguin presentadors, youtubers, conferenciants motivacionals o telepredicadors. Podran referir-se a marques, a gurús de les noves tecnologies com ara Byll Gates o Elon Mask, etc. S'acceptaran "miracles" que salvin de l'avorriment de la classe de Filosofia a última hora de divendres, de verdura i peix, d'aquell quadern de vacances per reforçar les llengües durant els mesos d'estiu o de qualsevol altra qüestió que neixi de la seva imaginació: les bondats de l'ipod d'última generació, o la cura de l'addicció que pateix un gamer o de l'avorriment que comporta passar-se tot el cap de setmana escarxofat al sofà o al llit.



Podríeu engrescar el professorat que compon l'equip docent, de manera que cadascun dels seus membres gravés un àudio de minut i mig de durada llegint part d'una lliçó que no correspongués a la matèria que imparteix. Es tractaria que l'alumnat els sentís i identificués qui és el/la docent que parla, bo i reconeixent, al marge del contingut, les característiques de veu i la prosòdia del docent.

La veu en el món de les cantants

Les tècniques de veu i interpretació són habilitats fonamentals en el treball de les cantants. Fixem-nos en el següent [vídeo](#) de Ruth Lorenzo. El 17 de març del 2023 cantava «Purple Rain» de Prince en el concurs televisiu Cover Night d'Antena 3, en una versió encara més madura de la que havia defensat amb molt bons resultats en el concurs britànic X Factor el 2008. Cal remarcar diferents qüestions:

1. el fet de cantar inicialment asseguda,
2. com s'incorpora per a canviar el volum, la intensitat de la veu i l'expressivitat del cos,
3. els canvis que també ha operat en la vocalització,
4. la gestualitat facial, de braços i mans posades al servei de la interpretació,
5. el manteniment del silenci i

6. la versió de la cantant adaptada a les condicions singulars de la seva veu (es pot comparar la seva versió amb l'[original de Prince](#), en la qual observarem com el cantant utilitza el silenci per a concentrar-se abans de començar a cantar.

La cantant, en acabar la seva interpretació, fa la sensació que tot plegat ha estat una actuació improvisada. El més important de tot es produeix quan segueix presentant el programa bo i comentant que després d'haver interpretat «Purple Rain» s'ha quedat alliberada, s'ha deixat anar, tot aconseguint un estat de relaxació només imputable al gran domini de les tècniques de veu que té (com la seva amiga, la catalana Mónica Naranjo, totes dues formades en el cant operístic).



Recordem quan parlàvem del desig de comunicar com a factor determinant del *què diem* i *com ho diem* abans de qualsevol acte d'expressió oral en públic. La mateixa Ruth Lorenzo canta pel veïnat, des del balcó de casa seva en un interior d'illa del seu estimat barri de l'Eixample de Barcelona, «Nessun dorma (Vincerò)» de l'òpera Turandot de Giacomo Puccini en l'entranyable enregistrament de l'[espontània actuació](#) durant el confinament de la Covid, que connecta amb un públic improvisat. Ruth Lorenzo hi desplega la potència de veu amb tota la seva amplitud gràcies a unes tècniques adquirides amb esforç i estudi que l'allunyen de fer cap nòdul en les cordes vocals.

La relaxació

Arribats aquí, o quan ho considereu oportú, introduïm dues activitats de relaxació que, de ben segur, complauran el vostre alumnat. Les viuran com una experiència gratificant, com un premi.

Aquest exercici el faran per parelles. Han de portar una pilota de tennis de casa. Un alumne assegut a la cadira es reclina lleugerament sobre la taula mentre l'altre fa ascendir dues pilotes de tennis a cantó i cantó de la columna vertebral de l'alumne assegut. Ho ha de fer pressionant les pilotes de tennis amb els palmells i fent-les girar fins arribar a les espatlles, les quals recorrerà de la mateixa manera, en aquest cas simultàniament a esquerra i dreta.

Un cop acabat el circuit descendirà per tornar a començar. Cada circuit de pujada i baixada s'haurà de fer uns cinc cops.

La següent activitat requereix més temps en el seu desenvolupament. L'alumnat, que haurà vingut amb roba còmoda, s'estira al terra de l'aula de panxa enlaire. És important que cap cos es toqui amb el de cap altre company o companya. Deixarem l'aula en penombra. O a les fosques, tant se val.



DESENVOLUPAMENT DE LA SESSIÓ

Iniciem les diferents indicacions que donarem d'una forma pausada:

Tanqueu els ulls. Poseu la barbata lleugerament inclinada cap a l'estèrnium. Els braços reposen estirats i paral·lels al cos. Els palmells miren el sostre, les cames separades i els peus relaxats.

Fem una inspiració lenta entrant l'aire pels narius mentre ens imaginem que entra dins nostre un aire pur de color blau. L'expulsem lentament per la boca. Repetim la inspiració i l'exhalació lenta, bo i imaginant l'aire pur i blau, unes cinc vegades.

A continuació, prenem consciència dels sons que ens arriben a l'aula. Si és el cas, la professora els comenta. Seguim respirant lentament amb la barbata en la posició anteriorment indicada.

Seguidament ens imaginem un punt al mig del front, un punt que s'anirà desplaçant per tot el nostre cos. El punt es desplaça molt lentament pel perfil del nas. Sentim com recorre el nariu esquerre i després el dret. Lentament. Torna pel mateix perfil del nas i segueix el contorn esquerre de l'ull i després, el dret. Sentim les parpelles relaxades. El punt se situa en el pavelló de l'orella esquerra. Va recorrent lentament el seu perfil. Es desplaça al de l'orella dreta i va recorrent la seva forma. Ara el punt ressegueix la forma dels llavis. Respirem molt lentament. El punt va recorrent el perímetre del nostre coll i es desplaça

lentament en forma d'espíral. Molt lentament. Fins arribar al pit. Es trasllada al braç esquerre pel qual es desplaça seguint una espíral molt lentament. Sentim tota la forma del braç. El colze.

El punt es desplaça pel canell de la mateixa manera. Sentim com el punt va recorrent els cinc dits, un a un. A continuació, fa el mateix amb el braç i la ma dreta. Seguim respirant lentament.

El punt es desplaça al bell mig del pit i segueix el tronc lentament, baixant en forma d'espíral. En arribar a la panxa es passeja pel contorn del melic. Sentim la cintura i la pressió del cinturó o la goma del pantaló. Sentim com les natges reposen a terra. El punt es desplaça a la cama esquerra i es disposa a resseguir la forma de la cuixa baixant en forma d'espíral. Sentim el genoll i com el punt segueix el contorn de la ròtula, el tou de la cama, el turmell. Lentament. Sentim el peu i els cinc dits del peu embotit en el calçat. Respirem molt lentament.

A continuació, el punt es desplaça a la cuixa de la cama dreta i segueix el mateix recorregut que ha seguit per la cama esquerra i el peu.

El punt el deixem reposar al mig del pit mentre respirem lentament.

Ara ens imaginen una paret completament blanca. Al bell mig d'aquesta paret blanca apareix un puntet de color negre que va creixent en forma de quadrat molt lentament. Molt lentament, fins acabar omplint la paret de negre. Al bell mig de la paret negra apareix un punt blanc que va creixent molt lentament en forma de quadrat fins que la paret s'omple de color blanc.

Seguirem el mateix procés amb un nou punt negre. Així successivament unes cinc vegades.

A continuació, molt pausament explicarem a l'alumnat que sentirà un fragment de l'àlbum "Tales of mystery and imagination" d'Allan Parson Project, basat en contes d'Edgar Allan Poe. Sentirà un crescendo en el qual percebrà els sons d'una tempesta amb el so de la pluja, el vent, rajos i trons, i com la mort truca a la porta d'Usher. Posem la [peça](#). L'audició la podem donar per acabada en el minut 9:40, abaixant el volum i demanant a l'alumnat que es vagi incorporant molt lentament.

Una altra qüestió ben diferent és que al final de la sessió els regalem les paraules del preludi d'Allan Parsons:

«Shadows of shadows passing. It is now 1831, and as always I am absorbed with a delicate thought. It is how poetry has indefinite sensations, to which end music is inessential. Since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception, music, when combined with a pleasurable idea, is poetry. Music without the idea is simply music. Without music or an intriguing idea, colour becomes pallor, man becomes carcass, home becomes catacomb, and the dead are but for a moment motionless.»

I que convidem el professorat de **Llengua Anglesa** que l'alumnat comenti la seva experiència d'introducció a l'obra de Poe a partir d'una peça mestra del rock simfònic i de la lectura del [conte de Poe](#) que fonamenta el preludi.

Treballem la teatralitat del vers i la poesia escènica: activitats

ACTIVITAT 1. Recitem el poema «L'Elionor», de Miquel Martí Pol.

Per iniciar l'alumnat en la **teatralitat del vers** i, en definitiva, en la **poesia escènica** proposem una primera activitat encaminada al recitat del [poema «L'Elionor»](#) de Miquel Martí i Pol. Trobareu la proposta completa a la [Guia didàctica sobre L'hèroe](#), de Santiago Rusiñol (pàg. 32 a 37).

No ens cansarem de difondre les virtuts didàctiques del poema. La seva simplicitat formal i de contingut, i l'estructura narrativa que el conforma, fan de «L'Elionor» una eina d'ensenyament-aprenentatge que ens ha funcionat en moltes ocasions.

Donades les característiques del poema, podem expandir la seva significació a través d'una activitat relacionada amb la gestió d'emocions. Us [enllacem un vídeo](#) en el qual Alexandra Ibáñez, experta en desenvolupament cognitiu, ens facilita dues eines per treballar el poema amb els alumnes des d'aquesta perspectiva: la identificació d'emocions i l'empatia.

Quant al **recitat** de «L'Elionor» que hauran de fer tots i cadascun dels alumnes davant de la resta del grup-classe o bé per parelles, tal com indiquem al final, cal que es tingui en compte que es tracta d'un poema narratiu i que moltes de les oracions s'encavallen en diferents versos.

Lectura en veu alta individual o per parelles davant la resta del grup-classe.

- Amb la vostra ajuda caldrà que els alumnes facin una pauta del poema que marqui les elisions, els encavalcaments, les pauses breus, les llargues i l'entonació. Quan sigui el cas les hauran de dir sense entretallar l'oració a l'acabament del vers i amb

Marquem al poema:

- Elisions → ●
- Encavalcaments →)
- Pauses breus → /
- Pauses llargues → //
- Corbes melòdiques i entonació adequada

la màxima naturalitat possible, com qui explica una història. Podeu servir-vos de signes com: una rodoneta per encerclar els contactes vocàlics,) per assenyalar un encavalcament, / per a una pausa breu, // per a una pausa llarga i d'altres que puguin remarcar les corbes melòdiques d'una entonació adequada.

- Recomaneu que assagin a casa, que recitin el poema de memòria a familiars o amics, que es gravin per esmenar aspectes de la seva interpretació que calgui corregir. Quan finalment estiguin en condicions de recitar-lo a l'aula, ho podran fer per parelles, asseguts en una cadira, l'un davant de l'altre, de perfil als companys que faran de públic. El fet que una persona el reciti a una altra que escolta la història que li explica atorgarà versemblança a la situació dramàtica, d'acord amb la intenció del poema.

Cal:

- Assajar a casa
- Recitar el poema davant de familiars i/o amics

L'Elionor

L'Elionor tenia

catorze anys i tres hores

quan va posar-se a treballar.

Aquestes coses queden

ni aquella irreprimible

sensació de solitud.

Les dones deien que el que li passava

era que es feia gran i que aquells mals

enregistrades a la sang per sempre.

Duia trenes encara

i deia: "sí, senyor" i "bones tardes".

La gent se l'estimava,

l'Elionor, tan tendra,

i ella cantava mentre

feia córrer l'escombra.

Els anys, però, a dins la fàbrica

es dilueixen en l'opaca

grisori de les finestres,

i al cap de poc l'Elionor no hauria

pas sabut dir d'on li venien

les ganes de plorar

es curaven casant-se i tenint criatures.

L'Elionor, d'acord amb la molt sàvia

predicció de les dones,

va créixer, es va casar i va tenir fills.

El gran, que era una noia,

feia tot just tres hores

que havia complert els catorze anys

quan va posar-se a treballar.

Encara duia trenes

i deia: "sí, senyor", i "bones tardes".

MARTÍ I POL, Miquel (1981): *La fàbrica*.

Barcelona: Edicions del Mall

ACTIVITAT 2. . Recitat coral dels poemes «Nova oració del Parenostre», de Miquel Martí Pol, i «Cançoneta lleu i blana», de Guillem de Berguedà



A continuació suggerim el recitat de dos poemes que implicarà tot l'alumnat. Primer «Nova oració del Parenostre», també de Miquel Martí i Pol. Tenint en compte que el poema és una mena d'oració, l'hauria de recitar tot el grup-classe a la vegada. Caldrà que es trobi el ritme adequat perquè el recitat s'aproximi a la sonsònia d'una sola veu.

Nova oració del Parenostre

Pare nostre que esteu en el cel,

sia augmentat sovint el nostre sou,

vingui a nosaltres la jornada de set hores,

faci's un xic la nostra voluntat

així com la d'aquells que sempre manen.
El nostre pa de cada dia
doneu-nos-el més fàcil que no pas el d'avui,
perdoneu els nostres pecats
així com nosaltres perdonem
els dels nostres encarregats
i no ens deixeu caure a les mans del director,
ans advertiu-nos si s'apropa,
amén.

MARTÍ I POL, Miquel (1981): *La fàbrica*.
Barcelona: Edicions del Mall

Seguidament proposem una altra activitat de recitat coral. En aquest cas es tracta d'un poema de Guillem de Berguedà que requereix d'unes explicacions prèvies sobre el sirventès en la lírica trobadoresca i un comentari específic sobre la «Cançoneta lleu i blana». El trobareu comentat [en el següent enllaç](#).

El recitat s'hauria d'organitzar de manera que els dos versos que componen el refrany al final de cada cobla sigui dit per tot l'alumnat. La resta de cada cobla l'haurien de llegir individualment cadascun dels alumnes, de manera que tothom acabés participant encara que fes falta anar repetint la lectura com si es tractés d'un poema sense fi i s'acabés amb la lectura de l'últim alumne, reblada per la repetició del refrany per part de tots.

Cançoneta lleu i blana

Cançoneta lleu i blana,
lleugereta, sense ufana,
faré jo d'un cert marquès,
traïdor de Mataplana,
que de mil fraus porta el pes.
*Ai marquès, marquès, marquès,
de mil fraus porteu el pes.*

Oh, ben hagen les llosetes
de Melgurs, de viltat netes,

*Ai marquès, marquès, marquès,
de mil fraus porteu el pes.*

Marquès, qui de vós es fia,
si cerca amor, té falsia,
si bon goig, poc resta il·lès.
El qui amb vós ha anat de 35ía,
a la nit ja no us ha admès.

*Ai marquès, marquès, marquès,
de mil fraus porteu el pes.*

on perdéreu, de dents, tres.

En les llosetes, pobretes,

Tampoc no s'hi coneix res.

Ai marquès, marquès, marquès,

de mil fraus porteu el pes.

El braç no us val ni una figa,

que apar cabiró de biga,

arronsat sota l'arnès.

Potser, si el punxa una ortiga,

el podríeu posar estès.

De fer amb vós la migdiada

no es vana persona nada

que anheli costum cortès,

si no es posa, allixonada,

calces de cuir cordovès.

Ai marquès, marquès, marquès,

de mil fraus porteu el pes.

[Versió moderna a Lletra.UOC](#)

El treball amb poemes a l'aula no és un pur exercici memorístic sinó que pot ser un bon model i punt de partida per potenciar la creativitat. Podeu consultar el material didàctic «[Poesia dia a dia: una proposta didàctica de poesia i llengua oral per a ESO i Batxillerat](#)» i [Propostes i recursos per treballar la poesia a l'aula](#).

Emma Rodero, professora del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, ens introdueix en uns [exercicis senzills per a preparar la veu abans de parlar](#). Abans, però, s'haurà comentat la importància de la hidratació i de fer un seguit d'exercicis per a distendre la musculatura del coll. A continuació trobarem una explicació de l'aparell fonador, així com de les quatre **qualitats de la veu**: intensitat, durada o velocitat, to i timbre.



ACTIVITAT 3. Practiquem la vocalització llegint embarbussaments sense entrebancar-nos!



La mateixa Emma Rodero ens comenta com treballar amb embarbussaments esdevé una bona activitat per aprendre a articular bé. Aquí teniu l'[enllaç a un seguit d'embarbussaments](#) classificats per lletres. També en podeu consultar una selecció a l'annex del final del document. En [aquest enregistrament](#), uns joves Màrius Serra i Maria de la Pau Huguet ens introdueixen en el joc dels embarbussaments d'una forma divertida.

Com cal practicar...?

1. Lectura individual amb un llapis entre el llavi i el nas.
2. Recitat individual sense llapis.
3. Recitat coral.

Com que els exercicis de vocalització d'embarbussaments esdeven molt útils per als propòsits que pretenem, que, a més a més en català hi abunden, i que a l'alumnat els fan molta gràcia, proposem que primerament els facin individualment amb un llapis col·locat horitzontament entre el nas i el llavi superior, i després sense. A continuació els poden dir a partir d'una lectura coral.

ACTIVITAT 4. Creació d'un poema propi i muntatge de videopoemes



Finalment us suggerim una activitat que suposi la creació d'un poema per part de cadascun dels alumnes, que hauran de recitar en veu en off, amb música i imatges complementàries, i que caldrà que enregistrin en un vídeo d'una durada d'1:30 minuts aproximadament. Fins i tot podeu obrir una nova secció en el concurs dels Premis Sant Jordi del vostre centre, amb l'avantatge que els vídeos dels guardonats es podran projectar durant els actes de la celebració. Posem l'enllaç de dos videopoemes que serviran d'exemple:



[Petjades de setembre a la sorra](#)



[Les mil i una nits](#)

Treballem a partir de contes: storytelling

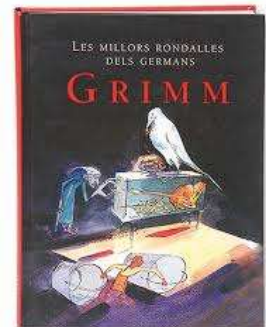
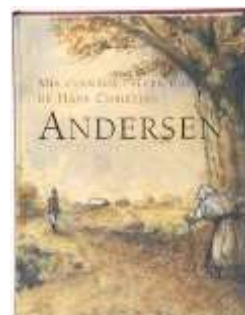
De la mateixa manera que la poesia és un recurs important per treballar a l'aula, el gènere narratiu i, més concretament, el conte, esdevé una eina per promoure l'expressió oral i la creativitat en l'alumnat.

Agnès Toda ens explica d'una manera succinta una activitat que, a partir de quatre sessions, porta a planificar l'**itinerari que va de la creació d'un conte a la seva narració en veu alta**. Es tracta d'una activitat pensada per a alumnat de 1r i 2n d'ESO, però fàcilment extrapolable a altres nivells superiors: [Siguem creatius! Endinsem-nos en la creació i explicació de contes](#).

L'**storytelling** consisteix a explicar allò que es necessita comunicar d'una forma atractiva a través d'un plantejament captivador perquè qui escolta hi connecti de manera efectiva. Això implica, sovint, l'**ús de recursos narratius**. Manel Jiménez, professor del Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, facilita un seguit de **pautes** per a dissenyar amb èxit un storytelling.

Després del visionat dels dos vídeos proposem una **activitat** que es compon de diverses etapes:

1. Explicarem individualment i en veu alta els contes de *La caputxeta vermella*, *Els tres porquets*, *el gat amb botes*, *En Patufet*, *Blancaneus*, *La cendrosa*, *La rateta que escombrava l'escaleta*, etc. O bé narrar el contingut de pel·lícules com ara *Dumbo*, *La Bella i la bèstia*, *Els 101 dàmats*, etc.



2. En grups de tres o quatre alumnes caldrà preparar el redactat del quadern de dramatúrgia d'uns nous contes que subverteixin el contingut dels tradicionals amb títols com «La caputxeta empoderada», «Els tres porquets de la Gürtel», «El gat de les Martins», «Dumbo ha deixat de plorar», «La Bella i el bèstia», «En Patufet s'ha fet gran», «Blancaneus i el moviment LGTBIQ+», «La cendrosa surt de nits», «La rumba de la rateta», «Els 101 gossos de la protectora», etc.

Cal que hi introdueixin el plantejament, nus i desenllaç corresponents, bo i utilitzant fórmules del conte tradicional per tal d'enfaticar el contrast amb els continguts de les noves versions.

A través de la construcció de diàlegs eficients es tractaria de subvertir-hi el relat sentimental de l'amor romàntic i la seva retòrica que ben sovint condueix a la submissió de la dona, els privilegis de figures legitimades a través d'ancestrals tradicions de domini, entre altres qüestions. Caldrà remetre a l'audiència al referent del conte que fonamenta les diferents transformacions per tal que en gaudeixi. D'altra banda els elements que s'hauran de posar al servei d'aquests petits muntatges s'han d'obrir a la imaginació de l'alumnat. Així es poden complementar amb activitats de dibuix, musicals, etc. El so, el vestuari, els objectes i la il·luminació acabaran per convertir l'aula en un escenari de petit format.

Activitats a partir de dos contes¹

Treball a partir d'un conte d'origen congolès:

EL COCODRIL I LA GALLINA

A les aigües del cabalós riu Zaire hi vivia un cocodril que sempre estava afamat. Cap dels animals del riu o de la riba era fora de l'abast de la seva boca, àvida i voraç.

Un dia la gallina grassona va anar a beure al riu.

- Mira que bé! -va exclamar el cocodril- menjar a la vista! Però quan el cocodril va treure el cap de l'aigua i obrí la seva boca enorme, la gallina se'l va mirar sense fer-n'hi gaire cas.

- Bon dia, germà -el saludà-.

El cocodril va tancar la boca fent espetegar la llengua. No li va semblar de bon gust menjar-se algú que l'anomenava "germà".

Així va anar passant el temps i el cocodril cada cop estava més delerós de menjar-se la gallina. Un dia no ho va poder suportar més i va decidir esbrinar quin parentiu hi podia haver entre ells dos. Així és que va baixar pel riu a buscar respostes. La primera criatura que va trobar va ser la sargantana, coneguda arreu per la seva gran saviesa.

- Sargantana -va dir el cocodril- Tinc un problema. Com saps molt bé, m'agrada menjar-me tot el que es mou al meu voltant, però quan la gallina se m'acosta i em diu "germà", sento que no m'és possible menjar-me-la. Com pot ser que ella i jo siguem parents si som tan diferents? Jo visc a l'aigua, ella viu a la terra. Jo tinc escates, ella té plomes. Jo tinc boca i ella té bec. Jo tinc quatre potes i ella dues ales.

- I ara, cocodril! -va somriure la sargantana-. No saps per què tu, jo, la gallina l'estruç i molts altres animals som de la mateixa família? Tot i que no ens assemblem, ni vivim al mateix lloc, ni pensem el mateix, tenim una cosa important en comú: tots ponem ous, i això ens converteix en germans.

¹ Activitats extretes de PUIG i SALVADOR, Elisenda, 2003, *La dramatització i el teatre a l'educació secundària*: 132-135. Disponible [en aquest enllaç](#). L'autora selecciona els dos contes de: BAXTER, N., 2002, *La volta al món en 80 contes*, Edicions Elfos, SL, Barcelona.

DESENVOLUPAMENT DE LES SESSIONS

1. Repartirem una fotocòpia del conte a cada alumne/a.
2. Els donarem uns minuts per llegir-lo. És interessant fer-ne una lectura en veu alta.
3. Comentarem l'estructura formal del conte (plantejament, nus i desenllaç).
4. Agrupats els alumnes de 4 en 4 pensaran quina és la lliçó del conte. Cada grup haurà de sintetitzar-la en una frase. De totes les frases resultants, entre tots n'hauran d'escollir una, o fer-ne una altra, que creguin que sintetitza millor aquesta lliçó.
5. Els alumnes s'agruparan de 4 en 4. Tindran 15 minuts per preparar una dramatització del conte. Hi haurà tres personatges (cocodril, gallina i sargantana) i un narrador. L'hauran de presentar estructurada en 3 actes, que correspondran a l'estructura del conte: plantejament, nus i desenllaç.
6. Veurem totes les dramatitzacions i les comentarem.
7. Els mateixos grups dedicaran la resta de la sessió a fer un treball per escrit.

Conservant l'estructura i el significat bàsics del text -només fent els canvis que es considerin necessaris-, hauran de reescriure el conte:

A. Canviant els tres personatges (cocodril, gallina i sargantana) per uns altres tres personatges (reals o imaginaris, humans o no). També podran canviar el lloc on es desenvolupa l'acció.

B. Caldrà que mantinguin el paràgraf final: «Tot i que no ens assemblem, ni vivim al mateix lloc, ni pensem el mateix, tenim una cosa important en comú: tots....., i això ens converteix en germans».

8. Demanarem a l'alumnat que acabi les versions dels contes per a la sessió següent i les escriguin.

En una sessió immediatament posterior a l'anterior:

1. Direm als grups que s'intercanviïn els contes que han escrit.
2. Els donarem 20 minuts per preparar una dramatització del conte que han rebut. Seguiran les pautes de la dramatització anterior.
3. Veurem totes les dramatitzacions.

Treball a partir d'un conte indi (dels indis dels EUA):

Al començament del món, quan encara no hi havia gaire gent, el Gran Esperit podia acostar-se a cada indi i donar-li allò que necessitava. Però quan sobre la terra ja hi havia molta gent i no podia escoltar-los a tots, va col·locar a la terra dels oglales una roca en forma d'home i els va dir:

-Hi ha indis per tota la terra, així és que jo he de viatjar per tot el món. Si algú de vosaltres necessita ajuda que vingui aquí i li demani a la roca. Aquesta roca té el poder de comunicar-se amb mi.

Llavors, els oglales es van acostumar a parlar amb aquella roca i quan escassejaven els bisons o hi havia molta sequera, li demanaven ajuda i la roca resolía els seus problemes.

Hi havia un indi anomenat Ratlla Trencada a qui no li agradava caçar i vivia molt pobrament. Un dia que no tenia res per menjar es va acostar a la roca i li va demanar:

-Sé que ets tan poderosa com el Gran Esperit, ja veus que soc pobre i desgraciat. Em podries ajudar?

La roca va contestar:

-Des que et conec no t'he vist caçar mai.

-És que tinc un arc molt dolent, la meva llança no té punxa i he perdut la meva destrat –va contestar Ratlla Trencada-. I a més, les meves cames són dèbils i no puc córrer darrere dels cérvols.

-I per què no vas a pescar? -va demanar la roca.

-La darrera vegada que vaig atrapar un peix se'm va escapar i s'endugué l'arpó. Un gos s'ha menjat els meus hams d'os i les formigues s'han instal·lat a les meves xarxes.

-Què vols, doncs? –va dir la roca.

-Voldria un cérvol, petit, petit. A canvi jo et taparia amb la meva manta de pell de bisó. A l'hivern les nits refresquen i deus tenir fred...

La roca li va dir que es guardés la manta, que ella miraria de concedir-li el seu desig.

-No, no, jo vull regalar-te-la -va dir Ratlla Trencada-. És segur que tu la necessites més que jo.

L'indi va tapar la roca amb la seva manta plena de forats i va marxar.

Quan l'indi tornava cap a la seva tenda, va ensopegar amb un cervató mort. El va agafar, li va treure la pell i el va posar al foc a coure.

Mentre el cérvol es torrava al foc, va començar a fer molt fred i Ratlla Trencada va pensar: "Per què li hauré donat la meva manta a una roca? Em sembla que he fet una estupidesa. Una roca tapada i jo passant fred."

Deixant el cérvol torrant-se al foc, l'indi va anar fins a la roca, li va agafar la manta i se la va posar sobre les espatlles. Va marxar cap al seu tipi, va menjar part del cervató i se n'anà a dormir.

Al cap d'uns quants dies va tornar a tenir gana i va pensar: "Tornaré a la roca i li demanaré que em doni menjar."

-Tinc gana, molta gana. Podries donar-me una mica de carn? –va dir l'indi-.

La roca li va respondre:

-Què n'has fet del cervató que et vaig donar?

-Era un animalet molt petit i m'ha durat molt poc temps.

-Encara no has arreglat els teus atuells de cacera? –va dir la roca-.

-La corda del meu arc s'ha espatllat. Necessito pell de bisó per fer-me'n una. Si em proporciones un bisó tindràs el meu agraïment.

La roca semblava dubtar i l'indi va dir:

-Agafa la meva manta. Aviat plourà i amb ella estaràs coberta.

L'indi tornà cap a la seva tenda i en arribar es va ensopegar amb un bisó. Ratlla Trencada va arrencar la pell de bisó, la va posar a assecat i a continuació va posar la carn a coure. Però l'indi havia agafat molt poca llenya i el foc no era suficient per coure un animal tan gros.

Al cap de poca estona va començar a ploure i a fer un temps molt fred. Calat fins al moll de l'os, l'indi va dir:

-Que estúpid que he estat en donar la meva manta a la roca! La roca pot aguantar el mal temps sense cap perill, mentre que jo puc morir de fred!

Amb aquest pensament, l'indi va anar cap a la roca i li va prendre la manta. Després va emprendre el camí de tornada amb la manta a les espatlles. En arribar al seu tipi, va veure que el bisó havia desaparegut. Al foc només hi quedava una mica de llenya i a l'ambient una agradable oloreta de bisó cuit.

Ratlla Trencada va comprendre que la roca l'havia castigat per no haver complert la seva paraula.

L'indi va tornar davant de la roca i va demanar i demanar que l'ajudés. La roca no va fer-li cas i no va fer aparèixer més menjar. Llavors Ratlla Trencada va aprimar-se molt.

Des d'aquell dia, Ratlla Trencada i els indis oglales han après que per merèixer els favors del Gran Esperit, cal guanyar-se'ls amb l'esforç personal i, si no, és millor no demanar res i, que, si per casualitat els regala alguna cosa, li ho han d'agrair.

DESENVOLUPAMENT DE LA SESSIÓ

1. Agruparem el grup d'alumnes per parelles. Penjarem diverses còpies del conte en diferents punts de l'aula i els donarem uns minuts per llegir-lo i per pensar quina és la lliçó que es desprèn del conte.
2. Després cada parella escriurà aquesta lliçó a la pissarra. Les comentarem entre tots i buscarem una frase que sintetitzi totes les idees. Aquesta frase quedarà apuntada.
3. Agruparem els alumnes de 4 en 4. Els donarem 20' per:
 - Construir un tipi o una cabana amb els elements que tinguin en aquell moment a l'aula.
 - Decidir un nom propi per a cadascú, tenint en compte que els noms indis eren molt significatius. Sovint els posaven en honor a un animal o per recordar un esdeveniment important en la vida de la tribu.
 - Decidir un nom per a la seva tribu.
 - Pintar-se la cara (hauran de portar pintures facials de casa) amb un motiu que identifiqui la seva tribu.
 - Presentar les tribus: cada grup explicarà com i per què ha triat els noms i el significat de les pintures de la cara.

L'**expressió oral** és una competència molt determinant en el currículum de l'alumnat; transcorre per tot el seu itinerari formatiu, i la seva adquisició té efectes i en tindrà en el món convivencial i professional.

Suggerim, doncs, una activitat interdisciplinària. Mireu de convèncer el professorat de Llengua Anglesa perquè us ajudi a desenvolupar una activitat consistent en el visionat de dos vídeos en anglès i que l'alumnat faci els corresponents exercicis de *listening* (resum, construcció de dues frases que continguin les idees principals del text, emplenament d'un qüestionari sobre el contingut, etc.). Amb aquesta activitat l'alumnat haurà pogut comprendre que l'expressió oral no és un caprici nascut únicament en el si de la matèria de Llengua Catalana; ans al contrari, es tracta d'una habilitat transversal en tota regla que interessa també al món professional.

El primer vídeo permetrà entendre com una persona que viu l'anglès com una L2 i/o estrangera, tal com viu el català part del nostre alumnat, pot arribar no només a ser-ne competent, sinó a esdevenir un *coach* reconegut en la matèria.

Danish Dhamani, nascut en el si d'una família d'origen paquistanès de primera generació d'immigrants, per a la qual l'anglès és una segona llengua, ens explica [com vèncer la por de parlar en públic](#).

El professor Matt Abrahams ens ofereix solucions pràctiques per aconseguir [gestionar l'ansietat](#) i no perdre els papers a l'hora d'exposar les nostres idees o explicar qualsevol qüestió en públic.

Treballem la improvisació i el drama: activitats

Utilitzem el concepte de **drama** per a designar l'ús de les tècniques teatrals aplicades en el nostre cas a l'aprenentatge i el foment de la llengua oral. La sèrie d'activitats que proposarem a continuació pretenen que tots els participants del grup parlin català a l'aula. A partir de coneixements, vivències personals i temes que puguin interessar l'alumnat, intentarem posar-los en un camí creatiu que els porti a l'aprenentatge de temes concrets com d'actituds que suposin un cert creixement personal.

Crearem diferents contextos dramàtics (ficticis, és clar) en els quals la llengua oral esdevingui una necessitat, un recurs per a trobar una sortida als conflictes humans que s'hauran anat plantejant. De manera que l'alumnat, a més d'expressar sentiments i emocions per mitjà de les tècniques de veu i corporals que hauran après, atorgui a la paraula un paper prioritari, instrumental. Com que les diferents activitats promouen l'ús de la llengua oral, l'alumnat anirà guanyant en el domini de les corresponents habilitats al compàs d'una creixent confiança en el seu ús. Com qui no vol la cosa haurem contribuït a restituir el desplaçament que la mateixa llengua pateix de resultes dels efectes d'una cultura hegemònica de la imatge, de la qual el nostre alumnat n'és víctima.

Partim de la idea que tothom és important en el grup i que tothom s'haurà d'implicar en el desenvolupament de les diferents sessions pràctiques. Per tant, haurem de prendre paciència per a comprendre que treballar en situacions que requereixen de l'ús de la llengua d'una manera "exposada" (en públic) no sempre serà fàcil per a persones tímides i/o que viuen el català com una llengua merament acadèmica.

Extraiem un seguit d'activitats que proposa Elisenda Puig en el treball referenciat a la bibliografia i d'altres que s'ofereixen a la xarxa.



Abans de preparar l'alumnat per fer una activitat d'**improvisació** esdevenen molt pertinents les reflexions de Joan Cusó, professor de l'Institut del Teatre i actor de la companyia Vol Ras, que trobareu en el següent [enllaç](#).

Parem atenció a algunes de les reflexions de l'expert en improvisació i mirem de traslladar a l'alumnat alguna de les idees fonamentals sobre la improvisació i les actituds que haurà d'adoptar:

- Donem la **benvinguda a l'inconscient com si fos un amic**: ens conduirà a llocs mai somniats i obtindrem resultats més "originals" que si busquem l'originalitat.
- La **por al fracàs** impedeix massa sovint els actors [i també a l'alumnat] a ser espontanis.
- Els improvisadors van creant la història des del moment present, desconeixen el futur i, per tant, les habilitats d'**atenció** i **intuïció** són essencials en l'acte d'improvisació.
- Hem de ser conscients que les improvisacions només seran reexides quan siguem **generosos** amb els altres. Quan massa sovint caiem en l'error de buscar el seu enfocament des d'una malentesa rivalitat, el que estem fent és matar la improvisació. Per tant, el que hem de fer és tenir cura dels altres i posar-nos al seu servei.

Per tal que l'alumnat perdi la por inicial es pot visionar el següent [vídeo](#) que inclou breus improvisacions fetes per alumnes de 1r ESO.

A continuació, plantejem diverses **situacions inicials** que requereixen una sortida improvisada al conflicte que es planteja:

- Dos veïns barallats perquè un té una casa fantàstica i l'altre, que viu a la casa del davant, és un brut i té gossos que es piken a la casa rica.
- Una mare i un fill adolescent. La mare no vol que el seu fill vagi als pubs perquè el pare del noi és alcohòlic i ella el vol protegir.
- Una mare gran i un fill o filla d'uns 50 anys, casat/da i amb fills. La mare viu sola i necessita ajuda. Cal plantejar-li d'anar a una residència.

Altres situacions:

- A la consulta del metge
Personatges: quatre pacients amb malalties diferents i una infermera
Circumstància: el metge no arriba.

Accessoris: és estiu, l'habitació no té finestres i no hi ha cadires.

○ En un refugi de muntanya

Tema: la por

Personatges: cinc alpinistes joves

Circumstàncies internes: tenen por de morir congelats. Esperen ser rescatats. Senten debilitat i cansament. S'aniran produint diferents crisis nervioses.

○ Venedor i client

El client no es vol deixar enganyar.

Vendes: d'un cotxe, un xalet, un aparell electrodomèstic, una loció per a les arrugues o la caiguda del cabell.

Al final, la resta del grup ha de decidir si el client compra l'estri. Si el compra, guanya el venedor, si no el compra, guanya el client.

○ En una barberia

L'escenari representa una perruqueria, amb una cadira al mig. Dos alumnes surten, un és el perruquer i l'altre, el client. A partir d'una situació inicial (per exemple, el client entra a la barberia) aniran creant tota una situació (un esquetx) a través del diàleg. El professor pot substituir quan vulgui un dels participants. El canvi, però, s'ha de fer de forma natural, sense interrupció del joc.

○ Sortida al zoo

Tema: visita al parc zoològic.

Personatges: Cinc joves: el noi que "es fa l'home", el/la noi/a "cursei", el noi /a sempre disposat a ajudar i el o la que no té mai ganes de fer res.

Circumstàncies internes: assistim a les reaccions de cadascun d'ells davant les incidències amb un dels animals del parc zoològic.

○ La ràdio

Es fan dos grups de set persones.

Un alumne fa de dial, els altres d'emissores. Les emissores es posen en fila i el dial es mou d'un extrem a l'altre de la fila, avançant i retrocedint o aturant-se davant d'alguna emissora. Quan el dial s'aturi davant d'una emissora, aquesta ha d'emetre el seu programa en veu alta. Però parerà quan el dial marxi. Tanmateix el programa l'ha de continuar emetent mentalment fins que el dial se li torni a parar al davant. Com si fos una ràdio normal. S'ha de començar a poc a poc perquè els alumnes s'acostumin al joc.

Creació de situacions:

Grup de quatre o cinc persones assegudes en un banc d'una església. El de la punta veu quelcom graciós i riu. El riure es va encomanant a poc a poc. Augmenta la intensitat fins a arribar al clímax. Un alumne, que fa de professor, esbronca els alumnes. Quan es queden sols es comencen a insultar entre ells. Augmenta la intensitat fins arribar al clímax final.

Uns personatges estan reunits comentant, força animats, el casament d'un d'ells que ja s'ha produït (parlen sobre els vestits, el dinar, la missa, el nuvi...). De sobte, a un d'ells li comença a agafar una crisi i això alterarà l'ambient i la conversa. La crisi se superarà i tot retornarà a la normalitat com si res hagués passat. La crisi no pot ser sobtada. A partir del senyal s'ha d'anar preparant i interpretant a poc a poc. Tothom anirà vivint la seva crisi personal:

- Mare: crisi de plors
- Pare: crisi de ràbia
- Nuvi: crisi de gelosia
- Núvia: crisi de por
- Amiga de la núvia: crisi de nerviosisme
- Germana del nuvi: ganes boges de ballar
- Tiet/a: crisi d'al·lucinació
- Cosí/na: crisi de picor
- Germà/na: crisi de son

Al llarg d'un discurs:

Problemes:

Cada alumne improvisarà un discurs, però li passarà quelcom que li pertorbarà el mateix discurs. Haurà de dissimular fins al final, com si no passés res per tal que el públic no s'adoni del seu problema.

- El micròfon no funciona bé, cosa que obliga el conferenciant a repetir el que acaba de dir. A poc a poc, anirà perdent la paciència.
- En un moment determinat, dona un cop sobre la taula i la mà del conferenciant se li queda aferrada a la taula i no la pot moure, intenta desferrar-la, però l'únic que aconsegueix és que se li aferri l'altra mà.
- El conferenciant rebrà un tret per l'espatlla. Sense perdre el somriure, anirà defallint fins a morir.

Diversos esquetxos:

- Es realitza un judici contra un noi que ha embrutat amb pintura una paret de la ciutat.

Personatges: noi/noia, advocat, testimonis, jutge, acusador.

- En un banc, el director de l'oficina es desviau per atendre uns clients, amb compliments excessius. Tot això queda tallat sobtadament per l'arribada d'uns atracadors.

Personatges: director, clients, atracadors, policies

Inventem desenllaços:

Donat un plantejament, s'han de fer improvisacions amb desenllaços diferents:

- Una persona s'ha quedat tancada en un ascensor amb una persona de l'altre sexe. L'ascensor s'ha quedat aturat entre dos pisos. Ningú el pot veure. L'avaria no la podran arreglar fins d'aquí a vint-i-quatre hores.
- Has caigut al carrer i una persona desconeguda t'ajuda a aixecar-te.
- Entres al teu pis i trobes un lladre.
- Vas en un avió i converses amb la persona que hi ha al teu costat. De cop i volta l'avió comença a perdre altura.

Construïm un monòleg:

Es divideix el següent monòleg en cinc parts de forma que se n'haurà de construir un de nou entre cinc persones.

Fragment de "La primera vegada" de Miquel Martí i Pol

1. Òndia si me'n recordo del primer dia, tu; i tant! Com si fos ara. Encara no havia tocat la sirena grossa que ja era a la porteria, jo, escolta! No es veia ni una ànima. Dos quarts de cinc amb prou feines, devien ser. La mare ja m'ho deia: «No veus que encara és d'hora?» Però jo, res. Ni una ànima, tu. Només una rata grossa com un conill vaig veure. Òndia, tu, quina por! Es va ficar en una escaleta i jo comes ajudeu-me, amb el cabàs i la bata. Sort que ja era a la vora i la rata es va ficar a l'escaleta, tu.

2. I arribo a la porteria i tot tancat. Una quietud... I jo: rrrriinnnggg! Estava nerviosa, t'ho juro. On vas a parar, en aquella hora de la nit! I, rriijnnggg! Doncs res, tu, com si sentissin ploure. Segur que dormia, el porter. Sempre dorm, en aquella hora: es veu que el director li té dit que no obri fins que hagi sonat la sirena grossa: un quart abans, m'entens? Sort que era pel juny i no feia fred. Faig els anys el dia 17, jo. Catorze en tenia aleshores, maco. Ets molt saberut. I, escolta, no es veia ningú, i jo no gosava tornar a trucar el timbre. I tot plegat, UUUUUUUUUUUU!!! la sirena.

3. Òndia, tu, quin espant! mig minut, toca, però jo no l'havia sentida mai en aquella hora. Fa impressió la primera vegada, tu, t'ho asseguro. I torno a tocar el timbre i ve el porter a obrir. I jo dic: «Bon dia tingui.» I ell, que em penso que és de Vilanova i fa una cara d'ensopit que espanta, em diu: «Nena...» t'ho asseguro que ho va dir, d'allò, nena, no t'estàs de res: i em va dir que m'assegués en un banc que hi ha davant de la bàscula, perquè es veu que el director els té prohibit de deixar entrar gent a la porteria. Ui, de prohibicions! De res hi ha tant.

4. I jo no sabia pas què fer, tu. I ja em tens asseguda amb el cabàs a la falda, vinga a contemplar el d'allò dels avisos que jo aleshores no ho sabia que ho fos, és clar. Sort que de seguida va començar a venir gent. Dones la majoria, és clar. Moltes ja duïen la bata posada, i jo vinga plegar-la... la bata, és clar, la d'uniforme, vull dir, que amb les corredisses per culpa de la rata se m'havia emmatxucat. Òndia, tu, que bo, quan hi penso. I amb prou feines coneixia ningú... No, que és gran el poble, però com que la majoria eren dones velles...

5. I aleshores em vaig adonar del rellotge. Que bo, tu! És elèctric i salta cada mig minut. Fa un sorollet, crec! I salta, tu... la broca, és clar, maco. I quan va arribar la Montse... Maïans, es diu... ah! No sé si la coneixes... doncs, la Montse diu: «Òndia, nena, que d'hora que t'has llevat!» Ja t'ho he dit, Maïans: escolta, maco, si vols te la presento el dia que vinguis a Roda. Doncs la Montse em diu, d'allò, nena, i ja em tens cap a la fàbrica...

Improvisacions grupals dirigides:

En aquesta classe d'improvisacions el professor narrarà des de fora una situació determinada i els alumnes aniran efectuant les accions al mateix temps. Aquesta ha d'incloure un espai, moment del dia i una sèrie de successos o circumstàncies que aniran fent més complexa la situació. Una dada important és que cada alumne actuarà amb

llibertat i sense premeditació, adoptant el rol que li toqui assumir, i és lliure de canviar-lo d'un moment a un altre si és necessari.

Exemple: El professor explica: «...És de nit; som en un vaixell. Per algun motiu estem tots dormint a terra. Es comencen a sentir els sons de l'alba, la frescor de les gotes de mar ens esquitxa la cara, s'humitegen els peus. El cos està cada vegada més mullat. Està entrant aigua al vaixell, i, si no la treuen, s'enfonsa!»

Exemples de circumstàncies: no hi ha bots salvavides, tota la tripulació marxa amb una barqueta, s'aproxima un altre vaixell, una embarassada comença a parir, tempesta amb onades gegants, a l'aigua hi ha taurons...

Altres situacions per dramatitzar poden donar-se en: un viatge a la muntanya, en una fàbrica abandonada, en una illa on hem anat a parar després d'un naufragi, en un aterratge forçós, en una guerra, en una fira d'antiguitats persa, en un museu d'art egipci on ens trobem tancats mentre tots els objectes cobren vida.

Improvisacions sobre la base d'una història:

El professor primer explicarà una història i després, entre tots, la representaran.

Exemples: «Un grup d'amics va a un bosc, però comencen a succeir coses estranyes i a veure fantasmes. Entren en una casa on troben éssers estranys que els atrapen per menjar-se'ls. Després, quan estan a punt de ser devorats, s'adonen que tot és una al·lucinació a causa d'uns fongs que van menjar per accident.»

«Dues famílies que estan barallades es reuneixen a casa d'una per discutir sobre un tema important: tallar o no tallar un arbre fruïter que deixa moltes fulles caigudes a casa de l'altra. Enmig de la situació entren uns lladres a robar. Llavors els veïns treballen junts per detenir-los.»

Improvisacions lliures amb plantejament, nus i desenllaç:

Els exercicis han de consistir en improvisacions lliures.

L'alumnat disposarà de cinc minuts per posar-se d'acord sobre els rols que assumirà cadascun dels actors i l'estructura de l'escena. Alguns exemples de situacions:

- Parella de nois descoberta pels seus pares
- Perduts en un lloc X
- Notícia d'embaràs a la família
- Assabentar-se que la sopa estava enverinada
- Trobar la teva parella amb l'amant
- Discussió sobre l'avortament
- Un casament
- Una separació
- La mort d'un ésser estimat
- Primera experiència d'amor
- Ecologistes defensant un arbre
- Dins d'un camió on tots van atapeïts
- Picada d'una serp verinosa
- Un judici
- Assalt en un restaurant
- Baralla per l'herència
- Robot descompost
- Arriba un visitant que parla un altre idioma
- Amics que es troben després de molt de temps i s'assabenten de secrets del passat

Més exercicis d'improvisació:

Història encadenada. En cercle.

Algú a l'atzar comença a explicar una història completament fictícia. El director de la sessió diu «canvi», i la història ha de ser continuada per l'alumne de la dreta des del punt on ha estat interrompuda. S'han de respectar els personatges, llocs i accions ja relatades, encara que es poden modificar en narrar el fragment propi.

L'objecte. Improvisació amb els objectes, l'espai i la significació.

Es demana als participats que portin algun objecte lligat a una emoció. Els objectes es posen en un lloc al costat de l'escenari. Es crea al centre un "espai escènic" (una taula, una roba negra, un cercle fet amb cinta...). Es demana a una persona que vagi a buscar un

objecte (lligant-lo a una emoció i que no sigui el que ha portat) i el col·loqui en una part d'aquest espai escènic. Ho van fent altres persones, però sempre després d'observar bé el que ja hi ha a l'escenari (fins a set o vuit).

El telenotícies. Per a grups de tres.

Un noticiari on hi ha tres presentadors. Un serà el principal que s'encarregui de les notícies generals i els altres dos seran d'alguna altra secció del programa (temps, esports, trànsit, economia, espectacles, medi ambient, etc.). Com si li parlessin a la càmera, començaran a fer les notícies, amb la consigna que l'última paraula que digui un serà la primera paraula amb la que iniciï l'altre (es pot modificar una mica).

Per exemple:

Actor 1: ...i així és com el president va arribar a les Illes Maries.

Actor 2: Maria la del Barrio farà una nova producció a Hollywood amb Johnny Depp. La pel·lícula serà d'acció.

Actor 3: Acció forta i frenètica s'ha viscut aquest matí a la cruïlla del riu Santa Caterina quan dos policies i una velleta amb bicicleta van tenir un altercat. Els testimonis diuen que no van veure res.

Actor 1: No té res d'important...

Un altre telenotícies

L'estructura d'aquest exercici és la següent: en primer pla, dos periodistes asseguts estan mirant el públic; darrere seu i als seus laterals hi ha dos subgrups, un a la dreta i l'altre a l'esquerra. Els periodistes aniran relatant notícies de qualsevol tipus; ara un, ara l'altre. En concloure cada notícia, el periodista dirà «connectem amb exteriors»; d'aquesta manera, habilitarà el grup de la dreta, que llavors representarà el succés. Ara, quan en finalitzar la notícia digui «connectem amb el lloc dels fets», llavors estarà habilitant el grup de l'esquerra.

Ventrílocs

Actuen dues parelles. Cada parella ha d'escollir qui farà d'1 i qui de 2. Els que faran d'1 es limitaran a improvisar, però sense parlar. Seran els que fan de 2, que col·locats a un metre

d'ells, els donaran veu des del seu lloc. L'1 ha de moure els llavis i reaccionar d'acord amb el que diu el 2. En acabar la improvisació, s'invertiran els rols.

Relacionades amb aquestes propostes hi ha les activitats sobre textos teatrals que pretenen exemplificar els conceptes bàsics de l'anàlisi del text teatral exposades a la primera part. El professor pot plantejar altres textos que li serveixin per arrodonir l'estudi dels aspectes formals de les obres teatrals i poden donar peu no només a lectures dramatitzades, sinó també a petits muntatges que suposin un treball transversal per àmbits.

Treballem amb textos teatrals

A continuació hem seleccionat diversos textos teatrals que pretenen complementar els conceptes fonamentals de l'anàlisi teatral que s'han desenvolupat en el marc teòric exposat a l'inici del dossier. Aquests fragments permetran que, a partir d'un seguit d'orientacions, l'alumnat aprecii d'una manera raonada exemples de totes aquelles qüestions que s'han apuntat a l'inici.

Fragments per ser treballats a l'aula

1. Les característiques del paratext: les acotacions


Text 1

ACCIÓ ESPECTACLE

El públic entra en una habitació plena de seients de tota mena d'estils i mides; els del mig estan ocupats per dos personatges que tenen oberta una guia de ferrocarrils i parlen d'horaris de trens. El públic s'asseu. Pausa. Sona un timbre. Els personatges callen i se'n van per on ha entrat el públic, que s'ha d'aixecar per donar-los pas. Torna a sonar el timbre. Entra una criada i, fent veure que s'adreça a algú invisible, diu: «Ja és aquí». Se'n torna. Per una porta, al fons de l'habitació, entra una noia, en vestit de carrer senzill, que arrossega una mànega de jardí. El públic s'ha aixecat de nou. La noia travessa dificultosament i se'n va per la porta de sortida. Pausa. La criada entra amb un fanal japonès, travessa -amb la consegüent molèstia del públic- i se'n va per la porta del fons. Pausa. Es torna a obrir la porta i entra un mosso amb un carretó carregat de caixes de cava; s'obre pas, com pot, entre els assistents i se'n va per l'altra porta.

El públic esperarà que ocorri un altre fet, però serà deixat en aquesta espera. A mesura que passi el temps es convencerà per ell de tot el contrari.

Joan BROSSA. *Postteatre* (1947-1961)

 **Orientacions per treballar a l'aula:** El text consisteix únicament en acotacions i no hi ha diàleg. L'acció que s'espera no acaba de tenir lloc i, en canvi, es repeteixen uns fets com el so del timbre o els personatges que entren i surten sense fer cas dels espectadors i sense acabar de crear pròpiament una acció dramàtica. Podrien provenir d'una obra de teatre burgès (hi ha la criada, el mosso que porta el cava, la mànega per regar un hipotètic jardí...). El sentit de l'espectacle és, de fet, negar la possibilitat d'acció i conflicte que el públic espera que aparegui quan assisteix al teatre. D'altra banda, és incomodat pel pas dels personatges que l'ignoren. Permet reflexionar amb els alumnes sobre allò que cal que aparegui en un text teatral a partir de la sostracció que aquí se'n fa. A més, els fets simples i quotidians són presentats com si haguessin de tenir un significat en el context d'una trama que acaba sent inexistent.

Text 2

(Un silenci molt llarg.)

Però tu tens amics.

(Un silenci llarg.)

Tu tens un munt d'amics.

Què ofereixes als teus amics perquè et donin tant de suport?

(Un silenci llarg.)

Què ofereixes als teus amics perquè et donin tant de suport?

(Un silenci llarg.)

Què ofereixes?

(Silenci.)

Sarah KANE. *La psicosis de les 4:48* (2000)

➔ **Orientacions per treballar a l'aula:** Aquí el paratext es redueix a una **acotació dramàtica**. Cal que qui parla faci uns silencis llargs que han de donar densitat a la mena de queixa/interrogació reiterada. L'autora no ens forneix cap mena d'informació sobre la identitat o el gènere de qui parla, però genera una expectativa angoixant. Cal fixar-se en com el text funciona com una partitura musical que es basa en silencis i repeticions, exactament igual que en la música. Ens presenta també un exemple de **soliloqui**. Cal comparar-lo amb textos dramàtics on se'ns informa de tot com, per exemple, el text 3:

Text 3

L'escena primera del primer acte de *La filla del mar* (1900) de Guimerà.

➔ **Orientacions per treballar a l'aula:** Permet veure la distinció entre els diferents tipus d'acotacions (escèniques, diegètiques, dramàtiques...). L'activitat consisteix que els alumnes les sàpiguen reconèixer i de passada facin un breu resum del que saben de Pere Màrtir a partir del que en diuen. Respon a la figura del D. Joan? Cal que els alumnes es documentin sobre el mite i el relacionin amb Pere Màrtir.

Text 4

ACTE PRIMER

Primavera

Interior d'un *living room* o saleta d'estar de remarcad estil isabelí, molt luxosa. Al fons, vidriera amb porta de sortida que dona al jardí; portes també als laterals dret i esquerre. Al centre de l'escena, un elegant braser vora el qual està asseguda, en una confortable butaca, donya Laura. Dreta, unes passes enrere, Balbina, la minyona.

És un matí del mes de febrer, fred, però clar i lluminós, com si fos un herald de la Primavera que s'apropa.

En escena donya Laura, una dama elegantíssima, d'uns seixanta anys, quelcom decaiguda, però que conserva vestigis d'una bonica joventut. Vesteix seriosa i elegant. Té tots els cabells blancs. Balbina, la minyona, en representa uns quaranta; aspra de caràcter, neguitosa i rondinaire. Sempre parla en una entonació agra.

COMENÇA

Cecília A. MÀNTUA. *Ha passat una oreneta...* (1936)

Text 5

(A l'obscuritat se sent el timbre d'un telèfon unes quantes vegades, després hi ha un moment de silenci i a continuació se sent el soroll d'un interruptor alhora que s'il·lumina la cara d'un home que potser està assegut en una butaca.)

HOME. Sí?

(Pausa.)

Hola... com estàs...?

Lluïsa CUNILLÉ. *Vacants* (2000)

➔ **Orientacions per treballar a l'aula:** cal adonar-se de la diferència entre la quantitat d'informació que ens dona el text 4 en relació amb la que ens forneix el 5. De fet, en el segon text només ens apareix la paraula *Home* per referir-se al personatge. Si en l'inici del text 4 sabem força coses dels personatges en la del 5 a penes se'ns donen referències ni sobre el lloc ni sobre el temps ni sobre la persona que apareix. Els alumnes poden imaginar a partir de la mínima informació que ens dona el text 5 qui és l'home i amb qui parla, i així intentar cobrir els buits del text que estan pensats per generar unes expectatives diferents de les que desvetllava el text 4. En tots dos casos es tracta de textos d'obertura que ens preparen per al que anirem veient, però el segon recorda el món de l'audiovisual, l'inici d'una pel·lícula o de l'episodi d'una sèrie. No hi ha cap preocupació per delimitar les característiques de l'espai escènic. Serà el diàleg el que construirà alhora l'espai escènic i el dramàtic com en el teatre antic. La diferència amb les obres del teatre clàssic és que el llenguatge és més elíptic i que es juga amb el ritme de la dicció a través de les pauses.

2. Les característiques del diàleg teatral:

Text 1

(Silenci.)

SARA. Ha estat una sorpresa...

DAVID: Què?

SARA. No m'esperava...No t'hi havia vist abans.

DAVID. No, clar.

SARA. I tu?

DAVID. Jo?

SARA. M'hi has vist abans?

DAVID. Sí.

SARA. Sí?

DAVID. Sí.

SARA. I per què no m'has dit res?

DAVID. Perquè...perquè no tenia res a dir-te...

SARA, I ara?

DAVID. Ara?

SARA, Ara vols dir-me alguna cosa? (Silenci.) M'esperaves?

DAVID. Què?

SARA. M'estaves esperant?

DAVID. No,,,No; en realitat, no.

SARA. No?

(Pausa.)

Manuel MOLINS. *Monopatins (Skaters)* (2006)

Text 2

AMEDEO: Espera que prenga un glop de cafè.

FEDERICO: Jo ja l'he pres. (Mirant AMALIA, amb segona intenció) En ca Vicenza... Senyora Amalia, allí és mitja lira més barat.

AMALIA: Doncs vés i pren-lo a Vicenza!

FEDERICO: Però el seu cafè és més bo, eh! També li ho he dit a ella. (Notant un ambient fred al voltant, li parla a GENNARO per trencar el gel.) Senyor Gennaro s'està afaitant?

GENNARO: No. (Fred.) M'estic traient les durícies! O és que no veus com m'afaito? Cal fer eixes preguntes? Preguntes inútils. Guarda't l'alè per contestar quan t'interroguen!

FEDERICO: Vaja, ja he clavat la pota (Bromejant, fent referència a la situació bèl·lica.) Senyor Gennaro, què li pareix el que està passant? S'arreglarà o no s'arreglarà?

GENNARO: Estàs de xauxa? Et dic que si fora ministre de... no sé quin ministeri pertany, jo apanyaria la situació de seguida...

FEDERICO (Seguint-li el joc.): Segons vostè, per què falta menjar?

Eduardo DE FILIPPO. *Nàpols milionària* (1945)

Text 3

FERRAN.

Però, seriosament, per vós, com s'ha de viure?

ARNAU.

Servint la veritat sense fer-li cap tort

i no amollant ni un mot que no surti del cor.

FERRAN.

Quan algú ve a abraçar-vos amb aquella alegria,

bé caldrà correspondre a la falaguera,

pagar com millor es pugui tanta amabilitat,

i els mots plaents que un rebi, tornar-los de bon grat.

ARNAU.

No, mai! No puc sofrir la moda maleïda

que avui segueix la gent que es té per distingida,

i les contorsions m'arriben a fer horror

d'aquests grans fabricants de protestes d'amor:

dadors de besos frívols i d'abraçades fútils,

servicials garlares de paraules inútils,

que tothom aclaparen amb compliments balders
i tracten l'home honrat igual que el que no ho és.
¿Quin avantatge té que un home us acaroni
i cent proves de zel i de tendresa us doni
i que faci de vós un elogi esclatant,
si també fa el mateix amb qualsevol bergant?

MOLIÈRE. *El misantrop* (1666) (trad. de Joan Oliver)

➔ **Orientacions per al treball a l'aula:** Els tres textos presenten formes de diàleg clarament diferents. Caldria plantejar als alumnes què els ha sorprès de cada text. Es tracta de veure com troben les diferències entre ells i encetar un debat que porti a concloure com en el **text 1** la dramaticitat consisteix en el diàleg tallat i amb repeticions que ens pot resultar una mica irreal. La prudència, el temor amb què Sara i David articulen les seves paraules ens indica la distància entre allò que diuen i el que, potser, no s'atreveixen a dir. Es tracta d'una professora de secundària i el seu alumne que té problemes a l'escola i estableix una relació estranya amb ella, sola i dolguda per un fracàs amorós, que la fa propera a la soledat del noi amb una situació de desestructuració familiar.

És una obra aconsellable per llegir i treballar a classe encara que ara potser la moda dels monopatins hagi baixat una mica. El text de De Filippo respon a les expectatives d'un diàleg realista en què les intervencions dels personatges es veuen contrapuntades per les acotacions (fixem-nos que en els altres dos textos no n'hi ha). L'acció transcorre en el Nàpols dels darrers anys de la Segona Guerra Mundial i l'autor ens vol transmetre la veritat, la versemblança dels seus personatges. La figuració realista és, doncs, més clara i deliberada. El diàleg vol dir el que diu.

En el **text 3** trobem una obra en vers i el diàleg respon a unes pautes molt racionalistes. L'objectiu és mostrar-nos la manera de pensar del protagonista que argumenta contra el costum hipòcrita dels afalacs a gent poc coneguda. En els tres casos el text representa una forma d'acció, però podem veure l'evolució de la història del teatre en la forma en què està escrit el diàleg.

En el **text 1** estem de ple en la concepció crítica del llenguatge i de les possibilitats de comunicació mentre que els altres dos textos, de maneres diferents, mostren

encara una fe en el valor de la paraula. En el cas de Molière això es veu reforçat per l'ús del vers i la musicalitat que imprimeix en el text. A partir de les reflexions del debat a l'aula es pot proposar un treball d'escriptura que pot ser en equip i que consisteixi a crear una escena dramàtica amb uns personatges que dialoguen.

3. Monòleg i soliloqui

Text 1

PRÒLEG:

Déu us guardi, benignes auditors,
car sembla provenir
tanta benignitat de ser-vos grat.
Si continueu així, sense remors,
volem fer-vos sentir
un cas recent aquí mateix passat.
Vegeu tot l'aparat
tal com ara se us mostra:
la Florència vostra,
que un altre cop serà Roma o bé Pisa,
cosa amb la qual un hom per riure frisa.
La porta que a mà dreta es pot trobar
la cosa és d'un doctor
que en Boeci en lleis es va instruir
el carrer que és allà, just en tombar,
d'Amor és el racó,
on qui cau ja mai més no torna en si.
[...]

N. MAQUIAVEL. *La Mandràgora* (1518)

Text 2

FORASTER: Escolteu, tingueu paciència. No em feu la contra abans de parlar. Procuraré ser ben clar. Jo coneixia el vostre país i les vostres necessitats, sabia que molts anys la secada us feia perdre les collites. Però la secada, que per a vosaltres és un càstig de Déu, una venjança del cel..., obeeix a causes naturals i sols per medis naturals heu de buscar remei. Aquí teniu una creença, una llegenda religiosa que pesa sobre vosaltres com una llosa de sepulcre. [...]

J. PUIG I FERRETER. *Aigües encantades* (1908)

Text 3

HAMLET: Ser o no ser, aquest és la qüestió:
si pensa amb més noblesa qui suporta
dards i fonades d'ultratjant fortuna,
o aquell que s'arma contra una mar de penes
i amb les armes s'hi oposa per finir-les.
Morir, dormir: res més. I dir que acaben
amb un son les tristos i els mil encontres
dels quals la carn és natural hereva,
és una fi que desitjar caldria
devotament. Morir, dormir. Dormir!...
[...]

W. SHAKESPEARE. *Hamlet* (1602)

- ➔ **Orientacions per treballar a l'aula:** Cal que els alumnes s'adonin de qui és el receptor del discurs en cada cas. Si en el **text 1** es tracta del típic monòleg *ad spectatores* característic del teatre clàssic i de l'edat moderna, en el **text 2** és un monòleg adreçat als altres personatges de l'obra i en el tòpic exemple de Shakespeare ens trobem amb el que pròpiament és el soliloqui en què el personatge pensa en veu alta i es desdobla en emissor i receptor. Guimerà utilitzava sovint aquest recurs per presentar la interioritat dels personatges. El fet que en el teatre no hi hagi cap veu narrativa que faci de

mediadora obliga a forçar la versemblança i mostrar algú que parla sol amb ell mateix. L'estètica realista va tendir a eliminar aquest recurs i a presentar el pensament dels personatges de manera indirecta o només a les seves accions. Autors com Eugene O'Neill acostaren el soliloqui al monòleg interior de la narrativa com el de Joyce i li donaren una forma més entretallada, amb un discurs menys racional (pensem, també en el teatre de Samuel Beckett). Es pot proposar als alumnes un exercici que passi per identificar els soliloquis en alguna obra de Guimerà (*Terra baixa*, *Maria Rosa*, *Mar i cel*).

4. El temps i l'espai a l'obra

A partir de *La filla del mar* de Guimerà es pot treballar el pas del temps en l'obra: Quants dies passen entre cada acte? També es poden anotar les referències temporals en les acotacions inicials de cada acte. A partir dels resultats es pot plantejar fins a quin punt es respecta la unitat de temps.

➡ **Orientacions per treballar a l'aula:** En el fons, com més a prop és el temps de la representació del temps de l'acció més teatral és l'obra i, en canvi, si transcorre més temps entre els actes és més narrativa i la tensió dramàtica queda més diluïda.

A propòsit de *Terra baixa*, també de Guimerà, hom pot tenir en compte els tres espais que actuen dramàticament: el de la terra baixa on passa l'acció (patent), el de Barcelona d'on prové Marta (absent) i el de la terra alta (latent) als quals s'associa una simbologia (l'aigua de la mar, Marta i la neu, Manelic). Mentre que l'espai on es troben queda tematitzat pel molí on transcorre tota l'acció i que, al darrer acte, acaba tenint un efecte claustrofòbic.

➡ **Orientacions per treballar a l'aula:** cal que els alumnes resseguixin el text localitzant les referències als diferents espais i que comparin l'espai obert del primer acte amb l'espai asfixiant del tercer. També es pot remarcar la diferència entre el lloc on es desenvolupa l'acció i els altres dos on l'acció que hi ha passat ens és narrada pels protagonistes. La trobada a la terra alta entre Sebastià, l'ermità i Manelic i la vida que ell hi feia, com ens explica a l'acte primer i el món urbà on vivia Marta i l'acció que hi passa i que ella narra en el segon acte.

Per a emprendre projectes més ambiciosos

Les tècniques d'improvització i el drama són estratègies d'aprenentatge que tenen uns objectius concrets, però alhora són també eines d'aprenentatge que poden encaminar l'alumnat cap a experiències amb el TEATRE en majúscules. Per aquest motiu, proposem un seguit d'idees adreçades als docents interessats a donar més projecció a aquesta proposta. Ho farem a partir de l'experiència de muntatges que hem dirigit i ens han funcionat. Però no ens estarem d'assenyalar-ne d'altres que puguin fer servei o siguin un exemple per esperonar a muntar-ne d'altres.

ACTIVITAT sobre els personatges femenins guimeranians

Tenint en compte que el 2024 es commemoren els cent anys de la mort d'Àngel Guimerà, és una bona ocasió per desenvolupar un muntatge elaborat a l'aula que suposi la trobada de la Maria Rosa de l'obra homònima, la Marta de *Terra baixa* i l'Àgata de *La filla del mar*, els tres personatges femenins de l'obra de l'etapa de plenitud del dramaturg.

Els aspectes que l'alumnat podria considerar a partir d'una lectura guiada de les tres obres i de debats i treball en grup posteriors poden ser els següents:

La Marta de *Terra baixa* és una dona sotmesa i maltractada per l'abús d'un cacic més gran que ella. Acostumada al maltractament psicològic a través de l'amor que sent per Manelic descobrirà la via que la portarà a ser conscient de la seva situació i a la cerca d'un camí d'emancipació i alliberament personal.

El debat sobre el desig i la fidelitat a la memòria del seu marit que experimenta Maria Rosa és propi de la concepció romàntica de l'amor del segle XIX? S'adiu amb la moral actual?

Les maledicències del col·lectiu femení que envolta l'Àgata de *La filla del mar* victimitzaran el personatge, perquè prové de fora i desitja l'home cobejat per totes. Sigui com sigui aquestes actituds de rebuig són vigents?

DESENVOLUPAMENT DE LES SESSIONS

Lectura a l'aula, anàlisi i interpretació dels fragments següents, a càrrec de la Marta (*Terra baixa*), Maria Rosa (*Maria Rosa*) i l'Àgata (*La filla del mar*):

- *Terra baixa*, escena IV de l'acte primer; escena III de l'acte segon i l'escena VIII de l'acte tercer.
 - *Maria Rosa*, escena IV de l'acte primer, el parlament de la Maria Rosa; el soliloqui de Marçal a l'escena VII del mateix acte; el diàleg entre Maria Rosa i Quirze a l'escena II de l'acte segon i l'escena V del mateix acte en què Marçal dicta la carta a Maria Rosa. Escena X de l'acte tercer entre Marçal i Maria Rosa.
 - *La filla del mar*, escena VII de l'acte primer; la narració que fa la protagonista de la història dels dos peixos i les reaccions dels altres. El diàleg entre Àgata i Pere Màrtir a l'escena X de l'acte segon i el que tenen també a l'escena IX de l'acte tercer.
- ➔ Cal delimitar a partir del que diuen els personatges quin és el caràcter de cadascuna de les protagonistes i establir un quadre de semblances i diferències. També cal comparar els tres personatges masculins (Sebastià, Marçal i Pere Màrtir). Un cop definits els atributs que caracteritzen les tres noies podem plantejar com es lliuren al seu objecte de desig i quines resistències ofereixen. Per exemple, la Marta tindrà l'amor redemptor de Manelic que es presenta com la personalitat contrària a la de Sebastià. Maria Rosa lluita contra un desig que creu que no és bo i intenta preservar el record del marit mort per protegir-se'n. L'Àgata descobreix el pòsit de soledat que hi ha darrere de Pere Màrtir i creu que l'amor l'acabarà integrant al grup com les altres noies del poble. En aquest cas, hi trobem el problema de l'acceptació de l'altre, del nouvingut, per part de la col·lectivitat.

Plantejament d'una situació dramàtica sobre el tema del desig i l'amor tòxic/redemptor en Guimerà:

- Presentació de tres soliloquis contrapuntats en què cadascuna de les protagonistes s'expliquin com si estiguessin en un tribunal que les jutgés per la mort d'ells (recordem que només la Marta no mata l'home que la fa patir, ho delega a en Manelic, però en el fons ho acaba desitjant).
- Una trobada de les tres, que no es coneixen però que es fan amigues i s'expliquen la seva història. **El tema de la sororitat.** Juntes són més fortes.
- Algun personatge masculí que assumeixi característiques dels tres homes ha de poder exposar fins a quin punt tots tres són també víctimes del desig i del seu passat. **El tema del determinisme.** Sebastià no sap estimar d'una altra manera i acaba morint per la Marta. Marçal està dominat pel desig cap a Maria Rosa (que no pot evitar desitjar-lo). Pere Màrtir, com Àgata, és víctima d'una col·lectivitat que no l'accepta. La seva actitud de Don Joan és una fugida endavant. La confusió final d'Àgata fa impossible la redempció que ell buscava a través del seu amor.
- ➔ En definitiva, de maneres diferents tots són víctimes del seu desig i, en el cas de les dones, d'una societat que no les respecta prou, que els impedeix realitzar-se a través de l'amor perquè el desig d'alguns homes és absorbent i dominant. Davant d'això, Manelic i el Pere Màrtir transformats per l'amor poden representar una masculinitat respectuosa i alternativa al caràcter dominant de Sebastià i Marçal.
- Podria representar-se en dos personatges: un que representés un tipus de masculinitat i l'altre, la segona. Podria plantejar-se com dos soliloquis en una escena o acte diferent a la de la trobada de les dones i que servís de contrapunt o en un debat obert entre elles i ells on apareguessin aquests temes.

Extensió de la situació dramàtica: potser un parell d'escenes o, si s'opta pels soliloquis d'elles, tres. Vestuari molt simple i auster: les noies amb un vestit llis i sense ornaments (es pot jugar amb la simbologia del color, per exemple Marta pot vestir de vermell, Àgata de blanc i Maria Rosa de negre). Sense a penes escenografia per donar més relleu als parlaments, a les raons dels personatges.

Procés de creació: Un cop llegits tots els fragments a l'aula i els alumnes s'hagin assabentat de la trama de les tres obres, cal plantejar un **debat** dirigit pel professor sobre quines emocions senten els personatges i com es concreta el desig en ells i en elles. És important que el debat porti a uns punts comuns a partir dels quals es proposi el treball dramàtic. Cal tenir clar *què volem dir?* Remarcant el plural, *en què coincidim?* Un cop això estigui clar cal passar al *com ho volem dir?*

Procés de redacció de soliloquis o diàlegs per part dels alumnes. Lectura en comú dels diferents redactats i creació d'un guió de treball col·lectiu però dirigit pel docent.

Repartiment de papers i de tasques diverses. Els que no actuen poden participar fent decorats i triant el tipus de vestuari i ajudant en la posada en escena.

Direcció dels actors: *Han de seure? Han d'estar drets? Com projecten la veu? Quina gestualitat és més adequada?* Es pot optar per una interpretació més expressiva o per una de més hieràtica, distanciada, com si la veu dels actors no els fos la pròpia i es limitessin a enunciar unes emocions impostades.

Descrivim el procés de creació de **diversos muntatges** en els quals hem participat per tal d'oferir-los com a orientació per als que us animeu a tirar endavant.

- ➔ Un muntatge que ens va funcionar molt bé a 3r d'ESO va ser «El somni de Bagdad o la lliçó imaginada», títol d'una versió que vàrem fer a partir d'*El somni de Bagdad de Josep Maria Benet i Jornet*. Hi vàrem incorporar elements provinents de la biografia de l'autor que varen suposar la filmació de punts calents a la ciutat de Barcelona (domicili d'infantesa a la Ronda Sant Antoni; formació a l'Escola del Treball; el Mercat de Sant Antoni, on l'autor comprava els llibres de vell i tebeos de segona mà; la Cúpula del Coliseum, on s'inicià en el teatre amb la Companyia Adrià Gual; el Teatre Romea, etc.). Introduïem una veu en off que narrava l'itinerari biogràfic mentre es projectaven les diferents imatges. Vàrem recrear una aula on l'autor assistia de petit als discursos dels Escolapis de Sant Antoni en temps del franquisme fins que, en una d'aquestes classes, s'imaginava que era a Bagdad. Vàrem recrear un mercat a la platea del teatre de l'Institut, i hi vàrem implicar l'alumnat d'origen magrebí d'altres cursos. I dos més que a la porta donava entrada al mercat tot traient foc per la boca plena de petroli. Gran part del vestuari ens el

va facilitar una professora que havia viscut a l'illa de Sant Maurici. L'ambientació estava servida per filmar-ho tot: l'entrada, el mercat i l'acció de l'obra en l'escenari. Una alumna de 4t i la seva parella (ambdós sords) varen encarregar-se de les impecables filmacions. El vídeo va ser muntat per altres dos alumnes de 4t en els estudis d'una emissora de radiotelevisió de la localitat. Finalment, el muntatge va ser guardonat en un concurs d'àmbit nacional. I la recollida del premi per part de l'alumnat a la Basílica de Santa Maria del Mar fou una experiència inoblidable.

➔ Amb alumnat de **1r de Batxillerat** vàrem muntar amb la col·laboració de la professora de Cultura Clàssica ***Antígona de Salvador Espriu*** amb la participació d'alumnat de 2n que treballava la poesia de l'autor. Hi va participar a més una alumna que estudiava dansa contemporània. El muntatge va ser tot un èxit, de manera que es va posar en escena en diferents centres cívics de la ciutat.

➔ Recordem un muntatge de ***Romeu i Julieta*** l'acció del qual es desenvolupava simultàniament en dos espais diferents del centre. Per una banda, es produïa l'enfrontament dels components de les famílies rivals en un espai exterior de l'institut ple de grava, amb la qual cosa el desplaçament dels actors produïa els conseqüents efectes sonors. Pistola en mà, els personatges proferien uns insults de primera, amenaçant-se i disparant a tort i a dret. Per una altra banda, al gimnàs i a les fosques, Julieta, víctima de l'elixir que havia de simular la seva mort, jeia a terra vestida de negre i envoltada d'espelmes, mentre un cor de personatges anava recitant sonets de Shakespeare. Les dues accions, com hem indicat, es produïen simultàniament i el públic podia visitar els dos espais a pleret, gaudint del contrast estètic que es produïa entre les dues situacions. El resultat va ser magnífic.

Recursos: Per a l'enfrontament oral entre membres dels Capulets i dels Montescos, l'alumnat pot documentar-se en aquest [pòdcast](#) en el qual Agnès Toda parla de renecs i paraulotes en català per evitar recórrer a altres llengües. També pot consultar l'[article](#) de Jordi Badia que inclou insults genuïnament catalans o bé visionar el [vídeo](#) tan divertit del youtuber i novel·lista Pol Gise sobre aquesta qüestió.

➔ Anton Carbonell comenta el procés que es va seguir en muntar ***Maria Rosa de Guimerà*** amb un grup de **1r de Batxillerat**. En la bibliografia que referenciem al final

del dossier s'annexen els escrits de l'alumnat a partir de propostes d'escriptura teatral relacionades amb l'obra: carta de denúncia dels treballadors de la carretera, dos monòlegs finals de *Maria Rosa*, carta de comiat de l'Andreu, escena còmica de Quirze i Tomasa i carta d'un suïcida.

- ➔ Trobareu un seguit de recomanacions que us poden servir per a altres muntatges a més del de *Maria Rosa* de Guimerà en les propostes didàctiques que s'inclouen a Joan Martori (ed.). Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, El Cangur Plus, 26, Edicions 62, Barcelona, 2001.

- ➔ Finalment, us animem que consulteu la informació relacionada amb el projecte EN RESIDÈNCIA, artistes als instituts de Barcelona, un programa del tot innovador promogut per l'Ajuntament de Barcelona i el Consorci d'Educació de Barcelona, amb la mediació del Teatre Lliure, la Sala Beckett i el Mercat de les Flors, entre altres institucions, en el qual participen artistes de diferents disciplines: dramaturgues com Victòria Szpunberg, directors d'escena com Marina Congost i Oriol Puig Grau, escenògrafes com Xesca Salvà o grups com Gatillo Culón, Nus Teatre i Urati laboratori, entre d'altres. Us encoratgem que us hi impliqueu. Tal com llegim en el seu web, es tracta d' «un procés obert: investigar, experimentar, fer recerca, assajar, errar, tornar a començar, imaginar, dialogar, treballar en equip, sortir de l'institut, entrar en espais desconeguts, planificar.... L'horitzó dels processos de creació és un horitzó incert, on només coneixem el context, els punts de partida i algunes variables conegudes, però en constant transformació. Si quelcom defineix EN RESIDÈNCIA és la incorporació de la incertesa com a variable estructural. Us convidem a participar a EN RESIDÈNCIA per molts motius: per seguir normalitzant el contacte entre la creació contemporània i els adolescents; per estrènyer els vincles entre el sistema cultural i l'educatiu; per posar l'accent en la consideració dels instituts com a centres de producció cultural; per insistir en la condició educadora dels centres culturals; per transformar les maneres de fer (als instituts, als centres artístics i culturals, a les administracions públiques); per construir ciutadania culturalment activa; per neutralitzar les desigualtats culturals i territorials; i, per sobre de tot, per fer real el dret cultural per excel·lència, com és el dret a participar en la vida cultural de la ciutat». Trobareu més informació en el següent [enllaç](#).

- ➔ Per tancar us passem l'enllaç d'un [vídeo](#) en el qual sentireu les explicacions de diversos professors que treballen l'habilitat oral a través de diverses experiències. Esperem així que us animeu a afegir-vos-hi.



Arribats aquí i amb la confiança d'haver obert un camí (o potser molts) us desitgem molts èxits en el desenvolupament de la funció i, com no podria ser d'altra manera,

Molta merda!

Annex. Selecció d'embarbussaments

- En cap cap cap el que cap en aquest cap.
- En un pot no pot haver-hi hagut mai vi del fort sense un embut.
- En quin tinter té tinta en Ton?
- Visc al bosc i busco vesc i visc del vesc que busco al bosc.
- Un plat blanc pla, ple de pebre negre està.
- Qui roba una arrova de roba no roba l'arrova sinó que roba la roba.
- L'estiba que estava l'Esteve no és tova ni és teva, ni estava a l'estiba.
- Un i dos i tres i quatre, la meitat de vint-i-quatre; vint-i-quatre i vint-i-cinc, set i vuit i nou i cinc.
- Sota el pont hi ha una nina, que renta un davantal de cotolina. Que la flor treu i la flor tria, que la flor tria i la flor treu.
- De genollons, genollons, collia, collia. De genollons collia codonys. De genollades, codonyades i amb els dits, codonys he collit.
- Al peix li neix un feix de greix que creix.
- Al Marroc un marrec. tira un roc i cau al rec. Un ric li diu: Roc no siguis ruc que jo no ric.
- Duc pa sec al sac, m'assec on soc i el suco amb suc.
- Molt mal fa la mel a l'humil mul que molt.
- Beu vi bo i viu bé.
- Plou poc, però quan plou, plou prou. Plou poc, però per poc que plou, plou prou.
- Qui un pam de capa parda compra, un pam de capa parda paga. Qui un pam de capa parda ha comprat, un pam de capa parda ha pagat.
- La nena nana porta la nina a la nona; si la nena no és nana no pot portar la nina a la nona.
- Tinc tanta sang que a les cinc tinc son.

A l'hort de la tia Maria, que entrava i sortia, collia codonys, codonys collia. A l'hort de la tia Maria, que entrava i sortia, collia codonys, codonys collia.

Un llèpol enllepolit, qui el desenllepolirà un bon desenllepolidor serà. No el desenllepoliré pas jo que no soc bon desenllepolidor.

Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un heretge. Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat que encara penja. Si el penjat es despenja, es menja els setze fetges dels jutges del jutjat que l'han penjat.

Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat. Si el penjat es despengés, es menjaria els setze fetges dels setze jutges que l'han jutjat.

Si una enrajoladora de rajoles enrajola amb rajoles desenrajolades l'enrajolat es desenrajolarà aviat, per haver estat enrajolat i desenrajolat tantes vegades, que gairebé ni rajoles desenrajolades semblaran.

Una vella seca encucurutxada, sorda i cega, va tenir tres néts seca mecs encucurutxats. Com s'ho havia de fer la vella seca meca encucurutxada per no tenir els seus néts secs mecs encucurutxats, ja que els fills de la vella seca meca encucurutxada van ser secs encucurutxats?

Una gallina xica, tica, mica, camacurta i ballarica
va tenir sis fills xics, tics, mics, camacurts i ballarics.
Si la gallina no hagués sigut xica, tica, mica, camacurta i ballarica,
els sis fills no haguessin sigut xics, tics, mics, camacurts i ballarics.

Bibliografia

- ADAMS Jr., C. N. (2012) *Staging Education: Practices, Problems, and Potentials of Theatre in Education. ProQuest Dissertations and Theses*. Disponible a: <https://www.mendeley.com/research/staging-education-practices-problems-potentials-theatre-education/>
- CAÑAS, J. (1992) *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Octaedro, Barcelona.
- CAÑAS, J. (1999) *Actuar para ser: tres experiencias de taller-teatro y una guía Práctica*, Granada.
- CARBONELL FERRANDO, A. (2014) *Introducció als gèneres. 1. Teatre*, Educaula62, Edicions 62, Barcelona.
- CARBONELL FERRANDO, A. (2017) "Maria Rosa a l'aula", *Maria Rosa, un clàssic vigent*, Quaderns de la Rigala, 1, Ajuntament del Vendrell.
- CASADO, R. (2003) "Parlar és actuar: el teatre com a eina d'expressió oral per a no catalanoparlants". *Articles de didàctica de la llengua i de la literatura*, 29: 29-40. Disponible a: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/11684>
- DOMENECH RICO, Fernando, BURGUEÑO ARJONA, Maria Asunción i LEON, Vicente (2020) *Artes escénicas* (2º Bachillerato), Paraninfo, Madrid. [El segon bloc del llibre està dedicat al treball de la veu, del cos i la interpretació. El tercer és una guia orientativa per al muntatge d'una obra teatral com a treball de curs.]
- LAGUNA, E. (1999) *Aplicacions psicològiques del teatre i educació en valors. Una programació a l'eix transversal del currículum*. Redined, Barcelona. Disponible a: <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/199899/memories/elaguna.pdf>
- LLADONET RIERA, A. (2004) "El teatre com a eina educativa a l'escola", *Pissarra, revista d'ensenyament de les Illes Balears*. Palma, n. 116: 20-24. Disponible a: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/7125>
- MARCHESI, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín, (1989), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona.

- MARTORI, Joan (cur.), "Propostes didàctiques" [ens interessen les que fan referència a un possible muntatge de l'obra], *Maria Rosa d'Àngel Guimerà*, El Cangur, Edicions 62, Barcelona.
- MOTOS, T. (2009). "El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos", *Revista Creatividad y Sociedad*, 14: 1-35. Disponible a: http://alboan.efaber.net/ebooks/0000/0847/5_APY_REE_2.pdf
- MOTOS, T. NAVARRO, A (2003). "El paper de la dramatització en el currículum", *Dramatització i didàctica*, 29: 10- 28.
- PAVIS, Patrice, (1990), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Madrid.
- PUIG i SALVADOR, Elisenda, *La dramatització i el teatre a l'educació secundària*: 132-135. Disponible a: <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/16344/0720051000106.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- SAINZ, A (2014). *Arriba el telón: Enseñar teatro y enseñar desde el teatro*. Secretaria General Técnica, Madrid.
- SALVADOR GRÀCIA, Jordi (2013). *Diccionari d'escenografia i escenotècnia*, URV. Disponible a la interfície de consulta de l'IEC: <https://cit.iec.cat/DEE/default.asp?opcio=0>
- Acadèmia Valenciana de la Llengua (2020). *Vocabulari de les arts escèniques*. Secció de Terminologia i Assessorament Lingüístic. Disponible a: https://www.avl.gva.es/documentos/31987/65425/VOCABULARIS_08.pdf