

EL TEATRE: COMUNICACIÓ I EDUCACIÓ⁽¹⁾

Xavier Ucar

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Cada cop és més gran la força que pren el teatre com a metodologia de formació personal i social. Les potencialitats que, en aquest sentit, presenta han fet que, en aquests darrers anys, fos més i més present en els programes i plans de formació i educació sota la forma de dramatitzacions i de teatre infantil. Tanmateix, altres fenòmens com ara el teatre popular, el teatre de barri o el "teatro campesino", mostren la seva funcionalitat respecte l'aprenentatge personal i interactiu en el si de les comunitats.

El teatre constitueix una experiència que permet viure impulsos, emocions, sentiments i conductes que, a la vida quotidiana, normalment són reprimits. Tot allò prohibit a la realitat pot ésser viscut al teatre sense cap perill. Estem en el camp de la simulació, de la comunicació, i en l'àmbit de la "catarsi".

La finalitat que hauria de guiar i orientar qualsevol tipus d'intervenció escolar i/o socioeducativa que utilitzés el teatre com a metodologia de treball, independentment la tipologia de destinataris als que vagi adreçada i les determinacions de l'ambient, seria la d'ampliar o implementar els registres comunicatius de les persones.

(1) Aquest article és una part de la tesi doctoral "*Animació sociocultural i teatre: avaluació de la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals*", llegida al maig de 1991 a la UAB.

ABSTRACT

Every time is more the strength theatre is taking as a personal and social training methodology. The potentialities that, in this sense, presents have made that in these last years, *was more and more present in the programmes*, training and education schemes under the shape of dramatisations and childrend theatre.

Anyway, other phenomenon like popular theatre, the district-theatre or the "peasant theatre" show their functionality with regard to the personal and interactive learning *in the bosom of the community*.

Theatre constitutes an experience that permits to live impulses, emotions, feelints and behaviors that, in the daily life, are normally repressed. All that forbidden in reality can be lived without any danger. We are in the field of simulation, of comunication, and in the field of "Katarsis".

The goal that should guide and counsel any kind of school or socio/educative intervention that whould use theatre as a working methodology, independently from the kind of target group to whom it is adressed and the environment determinations would be to enlarge or implement the comunicative registers of the persons.

"L'art dramàtic es troba fermament arrelat a la naturalesa humana, i ésser humà significa gaudir amb desventures i desastres." (BENTLEY, 1982:23)

El teatre ha estat una constant al llarg de tota la història de la humanitat. Si-gui amb l'objectiu de conjurar forces desconegudes de la natura, de purificar les ànimes dels participants, d'explicar els misteris de la vida i/o la societat, de concienciar o desvetllar un poble sotmès a una situació represiva o, simplement el d'entretenir un grup i fer-li passar una bona estona, el teatre ha acompanyat l'home des de l'època de les caveres fins els nostres dies. Entés com element ritual i sacre; perseguit pels poderosos per treure a la llum els seus vicis i/o denunciar els mals de la societat; protegit pels governants o pels aristòcrates com una acció de prestigi o de gaudiment intel·lectual; tolerat, finalment, com una activitat baixa, pròpia d'ignorants i de gent sense educa-ció, totes les societats al llarg de la història humana, sota una o altra forma, han conegut el teatre.

D'altra banda, l'activitat teatral ha estat a càrrec de tot tipus de protagonistes, des dels esclaus fins els prínceps, passant pels sacerdots, els nobles, els intel·lectuals i el poble més planer. El teatre s'ha constituït així en un fenòmen essencialment humà, característic, amb status, funcions i protagonistes

força diferenciats d'acord amb el moment sociohistòric, de qualsevol agrupació social humana.

El teatre és al mateix temps un fenomen personal i social. És un fenomen personal perquè es conforma com un element força adient pel descobriment, desenvolupament i creixement de la pròpia persona. És un fenomen social perquè l'acte teatral és, abans que res, un acte de comunicació pel que un grup de persones comparteixen una realitat en un moment donat de l'espai i del temps. Tots dos aspectes se solapen dins el teatre i per ambdós aquell pot constituir-se en un element de dinamització i progrés humà.

La mimesi i la capacitat de representar són quelcom inherent a l'home. Una i altre constitueixen factors teatrals essencials. Des dels primers anys el nen repeteix les accions que veu al seu entorn, imita el que fan els adults i els seus companys; assatja, d'aquesta manera, conductes i posa a prova les pròpies capacitats. La mimesi és, en essència, una acció individual que no demana necessàriament, per a la seva realització, la presència dels altres; el subjecte imita un model. La representació, pel contrari, és una acció social, atès que el subjecte bé realitza una acció o imita també un model, sempre però, davant d'altres subjectes que observen la seva imitació. Aquesta constitueix la condició sine qua non per a poder parlar de teatre o d'un fenomen teatral. Com assenyala BENTLEY, "la situació teatral, reduïda a la mínima expressió, consisteix en què A personifica B mentre C el mira" (1982:146). Per a que es produeixi una situació teatral doncs, calen, almenys, dues persones: una que representa i l'altra que la mira.

El teatre s'ha pensat sovint com un element culturitzador, desvetllador de consciències i facilitador de processos de transformació social. Probablement, ha hagut moments en el passat en què ha pogut jugar, en aquest sentit, un paper important. El cert és que, a finals del segle xx, el teatre ha de compartir aquestes i altres funcions amb altres mitjans de comunicació com ara el cinema, el vídeo o la televisió. De fet, inclús les seves funcions tradicionals, la funció catàrtica i la d'identificació, es posen en qüestió davant les influències generades pels altres mitjans. Es parla, fins i tot, de la mort del teatre, i certament, amb el pas d'aquests últims anys, sembla estar-se convertint en quelcom cada cop més minoritari, tant per l'impacte que genera en els diferents públics com per l'atenció, cada cop més minsa, que li dispensen les institucions.

El teatre, com a fet eminentment social, evoluciona al mateix temps que la nostra societat i, si sembla previsible que desaparegui en un futur pròxim com a mitjà de comunicació social, cada cop és més gran la força que pren com a metodologia de formació personal i social. Les potencialitats que, en aquest sentit, presenta el teatre han fet que, en aquests darrers anys, fos cada vegada més present en els programes i plans de formació sota la forma de dramatitzacions i de teatre infantil. Tanmateix, altres fenòmens com ara el teatre popu-

lar, el teatre de barri o el "teatro campesino", mostren la seva funcionalitat respecte l'aprenentatge personal i interactiu en el si de les comunitats.

Des de l'educació i l'animació sociocultural el teatre es presenta doncs, com un instrument a analitzar i investigar a fi i efecte de rendibilitzar la seva utilització i les seves influències en ordre a una millor formació de les persones, tant en la perspectiva individual com a social.

1. Representació teatral versus representació vital

El teatre és una cerimònia, un ritu al que actors i públic se sotmeten voluntàriament. L'alçament del teló, les llums que s'encenen i l'espectacle que comença amb la connivència dels espectadors. Els rols representats, les músiques, l'escenografia, les indumentàries dels oficials-actors; tot suggereix un món ritualitzat i sacralitzat, el drama, que es recrea en cadascuna de les funcions representades. Els fets no són dramàtics per ells mateixos; requereixen la mirada de l'espectador. Veure l'aspecte dramàtic d'un esdeveniment significa tant percebre els elements en conflicte com reaccionar emocionalment al seu estímul (BENTLEY, 1982:16). La situació dramàtica és cerimonial perquè segueix unes determinades accions, en un espai preparat especialment i amb uns codis predeterminats, acceptats i compartits tant pels oficials com pels assistents.

D'altra banda, també en la vida social es produeixen cerimònies. Un casament, la inauguració d'un monument o un tribunal comparteixen amb el teatre els elements definits, de manera que es constitueixen en una mena de "teatre espontani" (DUVIGNAUD, 1981:17). Ara bé, la vida no es redueix en aquestes "teatralitzacions espontànies" i hi ha d'altres aspectes que no responen en aquest esquema. Potser és la representació de rols la semblança més aparent entre les situacions socials i les dramàtiques. La personalitat humana i la pròpia realitat de la persona es va construir a través, entre altres coses, dels diferents papers que l'individu juga, al llarg de la seva vida, en les interaccions amb els altres. Aquest serà un dels elements claus a l'hora de pensar el teatre com instrument de formació.

Malgrat tot, la semblança, en la representació de rols, entre el teatre i la vida és solament aparent. Cal dir, en primer lloc, que el teatre és una convenció. Certament la realitat escènica s'origina en la realitat de la vida i adopta formes pròpies per a expressar-se sobre l'escenari, des del qual, arriba a un espectador disposat a escoltar-la i incorporar-la a sí mateix com a realitat de la pròpia vida (PALANT, 1968:10). Aquesta realitat escènica però, es basa en un text i aquest s'origina sempre sobre la convenció. Parlar de convenció significa parlar de límits, de manca de llibertat, de reducció a allò establert. La convenció és així la presó, una presó generalment estètica (si es vol, artísti-

ca), en la qual es troba atrapat el teatre. A les situacions socials l'home pot improvisar rols adients o en correspondència als canvis que es van produint; pot trencar la cerimònia en un moment donat. En el teatre, fins i tot aquest trencament està previst, forma part de la convenció i només pot ser dut a terme per l'actor-oficiant. Quan l'actor baixa de l'escenari, aparenta trencar el seu paper o improvisa i increpa l'espectador, ni la cerimònia ni la convenció han estat trencades, únicament han ampliat el camp d'acció. L'actor està demanant a l'espectador que canviï de codi comunicatiu, millor dit, l'està forçant (atès que ho fa sota l'atenta mirada de la resta d'espectadors i sabent que el més probable és que no el canviï) a jugar un paper pel que no ha pagat (a no ser que l'obra es presenti com a "de participació" o "de provocació"); a jugar un rol pel que no està preparat, sempre però dins la convenció. La barrera que existeix entre l'actor i l'espectador no desapareix simplement pel fet que el primer baixi a la platea.

La vida és essencialment dinàmica, el teatre és estàtic i per això no té una eficàcia real. La primera exigeix decisions i accions, en el segon aquestes estan prefixades, immobilitzades en el temps i l'espai, i tenen, per tant, un valor simbòlic. És precisament la impotència social de la cerimònia teatral qui enriqueix el seu poder de simbolització. En aquest sentit em sembla molt clarificadora la distinció que fa DUVIGNAUD:

“...la situació dramàtica difereix de la situació social, en quant aquesta encarna els rols socials per a afirmar el seu dinamisme i modificar llurs pròpies estructures, mentre que la primera representa l'acció, no per a realitzar-la, sinó per adoptar el seu caràcter simbòlic. La situació social condueix a la inversió de noves situacions; la situació dramàtica fa permanent una configuració que no supera cap obstacle, perquè, aquest, sublimat, convergeix en insoluble al conflicte. Els rols socials compromesos en la trama de la vida real pateixen la llei de la força irremissible que fa de la vida una inexorable necessitat. Els límits entre el teatre i la vida social passen per la sublimació dels conflictes reals; la cerimònia dramàtica és, per definició, una cerimònia social diferida, suspesa, retinguda. L'art dramàtic sap que es troba al marge de la realitat concreta.” (1989:21)

És el fet *diferit* i *sublimat* d'aquesta cerimònia social que és el teatre, allò que fonamentalment ens interessa des del món educatiu. Diu UBERSFELD que l'experiència teatral és un “model reduït” de la vida (1989:210), la qual cosa permet a l'espectador viure-ho com a exorcisme, exercici o joc. El teatre constitueix així una experiència que permet viure impulsos, emocions, sentiments i conductes que, a la vida quotidiana, normalment són reprimits. Tot allò prohibit a la realitat pot ésser viscut al teatre sense cap perill. Estem en el

camp de la simulació, de la comunicació, i en l'àmbit d'allò que des d'ARISTÒTIL es coneix com a "catarsi".

2. El teatre com a procés de comunicació

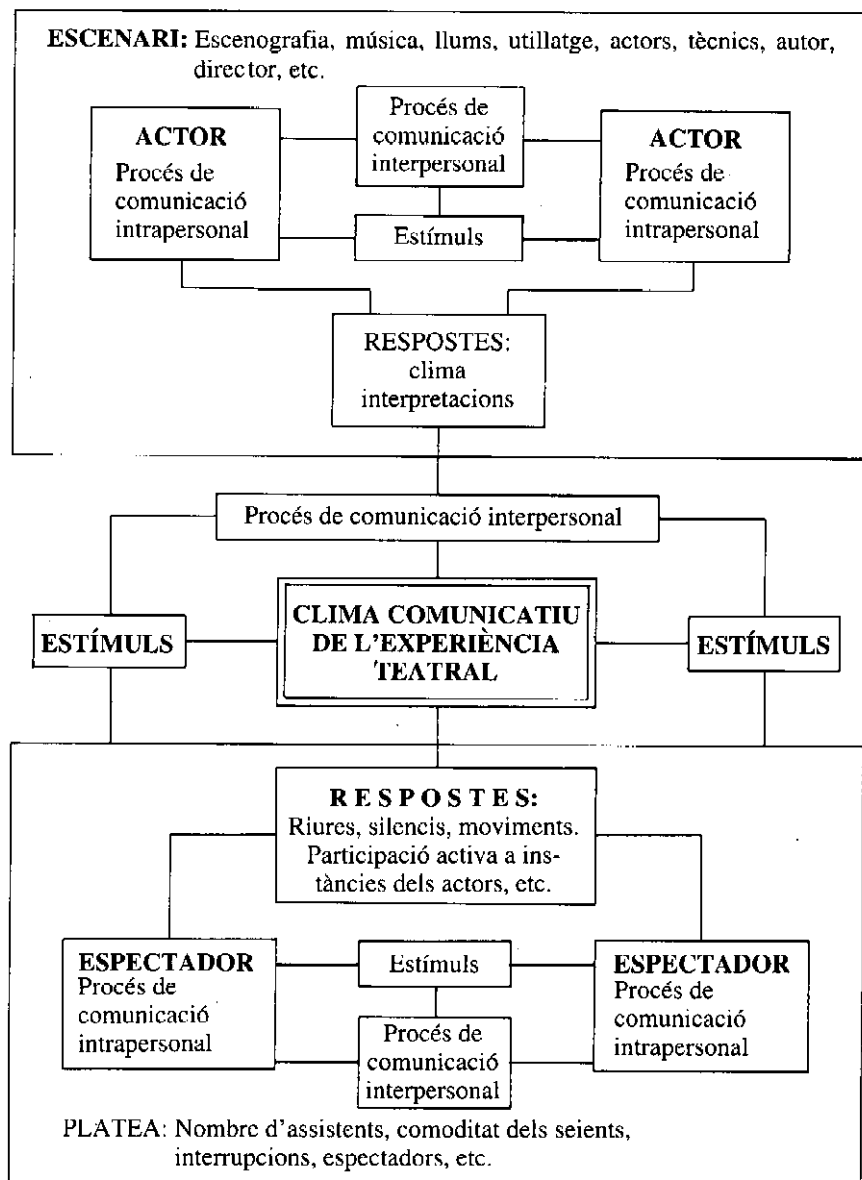
Hem definit el teatre com a pràctica socio-personal i com a mitjà de comunicació. Ambdós tipus de pràctica impliquen que hi ha quelcom, en l'experiència teatral, que es posa en comú o que es comparteix, i això significa participació, comunicació. En l'acte teatral es produeix una participació física, psicològica i emocional tant per part dels actors com per part del públic assistent. En el cas dels actuant a aquesta participació és clarament observable, no ho és tant en el cas dels espectadors.

L'espectador es desplaça per assistir a la representació, entra en el teatre i es disposa a reaccionar davant el que se li presenti. A partir del moment en què s'aixeca el teló o comença l'espectacle tot va passant gradualment a segon pla a excepció de l'emoció; una emoció col·lectiva, compartida entre actors i espectadors, que oscil·la constantment d'uns als altres i que flota, lleugera, carregada, densa o expectant en l'ambient. Hi ha un continu intercanvi comunicatiu entre l'escena i la platea; a les realitzacions dels actors respon el públic amb riures, amb silencis, petits canvis de postura a la butaca, aplaudiments o indiferència. L'actor, a sobre l'escenari, rep molt clarament aquestes respostes a través no solament de les reaccions dels espectadors sinó, sobretot, a partir del canvis, sovint molt subtil, que es produeixen en l'ambient. L'actor respon també en aquests canvis amb la seva interpretació sobre l'escena, generant-se així, un flux d'informació psico-sociològic-emocional de tipus bidireccional que influeix i canvia (modifica/transforma) d'alguna manera la personalitat i la percepció de la realitat de tots els participants en l'experiència teatral: actors i públic.

De fet, com assenyala UBERSFELD, és l'espectador més que el director o els actors qui fabrica l'espectacle, atès que el primer està obligat no solament a seguir una història o una fàbula, sinó també a recomposar, a cada instant, la figura total dels signes que concorren a la representació. Al mateix temps s'ha d'apropiar (identificació) i allunyar (distanciament) de l'espectacle; la primera li permet viure-ho, la segona pensar-ho. Com indica aquest autor, possiblement no existeixi un altre activitat que exigeixi una semblant presa de posició intel·lectual i psíquica. Pot ser aquí estigui la raó que el teatre hagi sobreviscut a les més diverses societats i sota les formes més variades (1989:32).

En el quadre n.º 1 es poden observar gràficament les característiques de l'intercanvi comunicatiu que es produeix entre el públic assistent i els actors durant la representació teatral. En el quadre, escenari i platea representen els

AMBIENT: estímuls físics, psicològics i emocionals.



Quadre 1. Procés de comunicació que es produeix en l'experiència teatral.

espais psicofísics en els que es mouen respectivament actors i espectadors. Amb la representació gràfica de dos actors i dos espectadors hom vol simbolitzar la relació establerta entre tots els actors que hi ha a l'escenari d'una banda i, d'una altra, tots els espectadors que hi són a la platea.

El teatre pot ser entès doncs, entre altres coses, com un procés de comunicació. En aquest sentit, UBERSFELD diu que "l'actualització teatral està constituïda per un *conjunt de signes* articulats en dos sub-conjunts: el text (T) i la representació (R)". Assenyala també que, com a tal procés, resulta molt complex i que obeeix a les lleis de la comunicació. Sota aquestes lleis delimita els elements implicats en el procés i les seves interrelacions. Aquests foren:

"Emissor (múltiple): autor + director + altres tècnics + comedians.

Missatge: T + R.

Codis: codi lingüístic + codis perceptius (visual, auditiu) + codi sociocultural ("decòrum", "verosimilitud", "psicologia", etc.) + codis pròpiament espacials (espacial-escènica, lúdic, etc.) que codifiquen la representació en un moment donat de la història.

Receptor: espectador(s), públic." (1989:29)

La percepció de tots aquests codis implica una actitud activa; en definitiva, una actitud de participació, per part de l'espectador. Ara sí que resulta més clara l'afirmació que fem més amunt sobre la forma d'aquesta participació. Dèiem que l'espectador d'una banda s'apassiona (identificació) amb l'espectacle i, d'un altre, reflexiona (es distància). És aquest doble caràcter en l'actitud de l'espectador, durant l'espectacle teatral, el que permet parlar d'aquell com de facilitador o d'incitador a la pràctica social, atès que la reflexió sobre un esdeveniment, a més a més viscut intensament, pot il·luminar els problemes de la vida quotidiana de l'espectador. De fet això permet també entendre el teatre com instrument apte pel coneixement. BRECHT assenyala que plaer i reflexió s'associen en el teatre. Així, la identificació i el distanciament juguen, simbiòticament, un paper dialèctic en el teatre (UBERSFELD, 1989:41).

Hem assenyalat en un altre lloc (UCAR, 1991) que entenem la racionalitat com un codi de comunicació que té la gran potencialitat de permetre recollir i explicar, sinó comprendre, la resta de codis comunicatius que l'home utilitza en la seva interacció amb el món. Potser és en el teatre on millor es manifesta aquesta condició de la racionalitat, atès que conviu en una harmonia integradora amb altres codis com ara l'emocional, per exemple. Com assenyala BARTHES, "ens trobem davant una veritable polifonia informacional; això és la teatralitat: una espessor de signes"⁽²⁾. És per això que es parla del teatre

(2) Cit. Pàg. 16, UBERSFELD (1989).

com d'un llenguatge total que implica la persona com a unitat, sense les segmentacions a les quals, en funció d'una analítica gairebé sacralitzada, ens tenen acostumats els temps actuals. És per això també que UBERSFELD afirma que "en a la mida que un llenguatge es defineix com un sistema de signes destinats a la comunicació, està clar que el teatre no és un llenguatge" (1989:19). Certament no ho és. El teatre està constituït per una multitud de llenguatges, tants com a registres té l'ésser humà per a interaccionar amb el món i construir així la seva realitat.

Entès com a procés de comunicació, cal enunciar encara dos trets definitoris del teatre. D'una banda, la seva *immediatesa*, i d'una altra, el seu caràcter d'*efímer*, precisament com a conseqüència d'aquella. Mai poden donar-se dues representacions de teatre idèntiques. El teatre treballa amb material viu, amb persones, i això fa que, malgrat representar els mateixos actors la mateixa obra amb el mateix públic, el resultat sigui sempre diferent. D'aquí sorgeix la seva condició d'efímer; un cop acabada la representació teatral resulta impossible repetir-la amb exactitud. El material de treball són les emocions i aquestes estan subjectes a tants factors de variabilitat que es fa inviable la seva idèntica reproducció.

3. La "catarsi" i el teatre

"Quantes obres són interrompudes amb aplaudiments a una frase que fora del teatre ningú no gosaria pronunciar." (DEL SAZ, 1967:8).

D'ençà que ARISTÒTIL va definir, en la seva *Poètica*, la catarsi, aquest s'ha convertit en un tema recurrent en totes les anàlisi i estudis fets sobre el teatre. Concepte interpretat fins la sacietat, constitueix un dels eixos centrals i definitoris del fet teatral.

En la seva formulació inicial ARISTÒTIL afirmà que la tragèdia era la imitació o la representació d'una acció virtuosa i perfecta que, mitjançant el temor i la pietat, produïa la purificació d'aquestes passions. A partir d'aquí i segons les orientacions o ideologies dels diferents autors, la catarsi ha estat interpretada com a sublimació, conjuració, purgació, desdramatització i altres termes semblants que volien reflectir l'efecte generat en els individus per la representació escènica dels seus conflictes.

La catarsi constitueix un procés intra i interpersonal que opera de la següent manera:

- a) Una acció dramàtica és representada.
- b) Una/es persona/es la veu/en.

- c) Aquesta visió provoca en la/es persona/es una *identificació* amb el subjecte que realitza l'acció dramàtica. Aquesta identificació es produeix per efecte de la similitud existent entre d'una banda, l'acció dramàtica representada i llurs circumstàncies, el subjecte que la representa i les emocions implicades i, d'un altre, la/es persona/es que la veu/en, les accions de la seva esfera vital amb les seves particulars circumstàncies i les emocions implicades en aquestes accions.
- d) La identificació provoca en la/es persona/es que la veu/en una *vivència simulada* de l'acció. Succeeix com si la visqués/sin sota un altre pell, i això sense els perills, de tot tipus, que la vivència real comportaria.
- e) La vivència simulada genera en la/es persona/es que la veu/en un *alliberament* o una *descàrrega* de les tensions provocades pels conflictes que acompanyen les seves vivències reals.

Pot ser és aquest efecte catàrtic del teatre la causa que, al llarg de la història, hagi estat utilitzat per a les finalitats més diverses. Certament, serà també aquest efecte qui dota a les experiències teatrals d'una tan gran potencialitat formativa. És l'efecte catàrtic qui converteix el teatre en un adient camp de proves per a que l'home, sigui nen, adolescent, adult o vell, pugui experimentar d'una manera simulada, i per tant, amb la possibilitat de cometre errors sense que això tingui efectes negatius importants, la seva pròpia personalitat, la personalitat dels altres i tot tipus de conductes interactives.

De poc però li serveix al teatre, com a mitjà de comunicació social i espectacle, disposar d'un instrument tan efectiu. Si en el passat aquest va éser un dels grans atractius del teatre, en l'actualitat no l'ajuda el més mínim a sortir de la seva situació d'indigència social. Diu CARDIN:

“En una societat no homogènia, com la nostra, en què les funcions no estan jerarquitzades ni fixes —com succeïa a l'Edat Mitjana— allò sagrat ha estat secularitzat i l'àmbit de la catarsi està totalment diversificat.” (1974:8)

En els nostres dies aquest mateix efecte, la catarsi, ha estat pres per altres mitjans de comunicació social, d'entreteniment i lleure. Sembla ser que, avui en dia, venen més aviat de la mà de les imatges que no pas per les representacions “en viu” del teatre. En aquest sentit, la televisió, el cinema i el video, entre altres, produeixen, potser més eficaçment, en les personalitats actuals i en la nostra cultura de la imatge, el mateix efecte que tradicionalment havia produït el teatre.

4. El teatre i l'home

“La matèria del teatre és l'home; el teatre s'ha de fer per l'home; la fi social del teatre és l'home. La nostra companyia ha nascut doncs, sota el signe del més profund Amor per l'Home.” (J.L. BARRAULT)⁽³⁾.

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

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

Pensat com a instrument de formació, el teatre és vàlid per l'home en general perquè tanmateix és vàlid per totes les etapes del seu desenvolupament. Certament en cadascuna d'elles tindrà uns objectius predeterminats, hi haurà un estil específic de fer, i unes tècniques més adients en relació al moment evolutiu. MANTOVANI, ha elaborat a partir de les poètiques del teatre aristotèlic i brechtia, la poètica del teatre per a nens. En el quadre 2 hom pot observar la comparació –que fa aquest autor– entre les tres poètiques. Per la nostra banda, i sota el convenciment ja assenyalat que el teatre com a instrument de formació resulta útil a totes les etapes de la vida de l'home, hem elaborat, al

(3) Cit. Pàg. 28, PALANT (1968).

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

Quadre 2: Comparació entre poètiques del teatre aristotèlic, brechtia i per a nens. (pres de MANTONVANI, 1980:22).

quadre 3, les poètiques del teatre per adolescent, pels adults i per a la gent gran.

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

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

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

Definiríem a partir d'aquí *el registre com aquell determinat codi que permet accedir a un llenguatge específic* (qualsevol tipus de llenguatge: simbòlic, analògic, etc.); altrament dit, que permet disposar d'una eina per a connectar amb els altres. Segons això, quants més registres està en disposició d'utilitzar una persona, tant més amplia i rica és la seva concepció del món i de la realitat (coneix més codis i per tant més llenguatges) i, en conseqüència, millor preparat està per a relacionar-se i entendre's amb els altres, i per viure i enfrontar-se a la realitat quotidiana. Aquesta mena de “teoria dels registres” es basa en la convicció que la comunicació és mitjancera de qualsevol relació que l'home estableix, sigui amb ell mateix (intracomunicació), amb els altres (intercomunicació) o, fins i tot, amb els objectes. Només si sóc capaç d'arribar a un altre persona, de fer-me entendre i de ser comprès, en definitiva, de comunicar-me en algun nivell amb ella, puc tenir una raonable esperança de relació, d'educació, de treballar plegats, d'autoorganitzar-nos, de viure junts, de suportant-se, de no arribar a la violència, etc. Qualsevol acció que dues persones vulguin dur a terme plegades està fonamentada en la intercomunicació. En la mida que puc *connectar* amb els registres de l'altre, puc esperar de la nostra relació en el futur.

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

Si pensem, per exemple, en un nucli rural o en una col·lectivitat petita i tancada, observarem que el nombre de registres que les persones posen en joc és molt limitat. La manca d'estímul externs i la “posta en joc”, sovint, d'uns

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

Quadre 3: Comparació entre les poètiques del teatre per adolescents, adults i gent gran.

registres, gairebé sempre idèntics, per la repetició quotidiana de les seves trobades interpersonals, propicia una utilització de registres mínima. Això sí, aquests registres són ben coneguts, són estables i fonamenten una visió tancada i limitada del món. A la ciutat, pel contrari, la persona es veu sotmesa contínuament a noves situacions comunicatives que possibiliten un major desenvolupament de registres. Cal assenyalar però, que aquest exemple, que hagès estat certament exacte uns quants anys enradera, no s'ajusta a la realitat actual, i això, fonamentalment pel desenvolupament dels mitjans de comunicació.

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

- ALASJÄRVI, U. (1986) *El joc dramàtic*. Graó. Barcelona.
- AMURIZA, J. (1986) "El teatro de los adolescentes" *Cuadernos de Pedagogía*. N. 143. pp. 28-30. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- AMURIZA, J. (1987) "El taller del teatro". *Cuaderno de Pedagogía*. N. 154. pp. 16-18 Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- ARISTOTELES (1970) *El arte poética*. Espasa-Calpe. Madrid.
- ARTAUD, A. (1978) *El teatro y su doble*. Edhasa. Barcelona.
- AYMERICH, C. y M. (1980) *La expresión, medio de desarrollo*. Hogar del Libro. Barcelona.
- BENTLEY, E. (1982) *La vida del drama*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- BERTRAND, A. (1984) *L'animation théâtrale en milieu rural*. Imprimerie de Bursac Clermont-Ferrand.
- BREYER, G.A. (1968) *Teatro: el ámbito escénico*. Centro editor de América latina. Buenos Aires.
- BROOK, P. (1973) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Península. Barcelona.
- CASAS, J. (1981) "La renovación pedagógica y el teatro escuela" *Cuadernos de Pedagogía*. N. 84. pp. 40-45. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- CASTELLS, J.; PERICOT, I. (1981) "Les arts de l'espectacle en l'animació cultural", pp. 55-61. *Ponències de les primeres jornades d'animació cultural*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona.
- CHAVANON, C.P. (1974) *Le théâtre pour enfants*. L'age d'homme-La cité, S.A. Lausanne.
- CHEJOV, M. (1987) *Al actor*. Quetzal. Buenos Aires.
- COLECTIVO LA TEJA (1983) "La animación en la escuela infantil" *Cuadernos de Pedagogía*. N. 99. pp. 68-70. Marzo. Fontalba. Barcelona.
- COLECTIVO LA TEJA Y OTROS (1983) *Teatro, imagen, animación*. Laia. Barcelona.
- COPEAU, J. (1974) *Registres I. Appels*. Gallimard, París.
- DAVIS, F. (1985) *La comunicación no verbal*. Alianza. Madrid.
- DE MARINIS, M. (1988) *El nuevo teatro (1947-1970)*. Paidós. Barcelona.
- DE QUINTO, J.M. (1969) *El teatro y la sociología*. Centro editor de América latina. Buenos Aires.
- DEL SAZ, A. (1967) *Teatro social hispano americano*. Labor. Barcelona.
- DELGADO E.; VILANOVA, M. (1973) *Què representarem avui?* Nova Terra. Barcelona.

- DELGADO, F. (1986) *El juego consciente*. Integral. Barcelona.
- DÍEZ, C. (1986) "El teatro es un juego". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 142, pp. 44-46. Noviembre. Fontalba. Barcelona.
- DUVIGNAUD, J. (1981) *Sociología del teatro*. Fondo de cultura económica. México.
- EINES, J. (1985) *Alegato en favor del actor*. Fundamentos. Madrid.
- FAST, J. (1971) *El lenguaje del cuerpo*. Kairós. Barcelona.
- FERNÁNDEZ, C.; DAHNKE, G.L. (compil.) (1986) *La comunicación humana. Ciencia social*. McGraw-Hill. México.
- FERRÁNDEZ, A.; SARRAMONA, J. (1985) *La educación*. CEAC. Barcelona.
- FONTANA, A. (1978) "Teatro, juego, vida". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 48, pp. 51-53. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- FORNER, A. (1987) *La comunicación no verbal*. Graó. Barcelona.
- GALA, A. (1974) "El teatro como forma de educación". *El Magisterio Español*, N. 10.199, pp. 7-8. Marzo. Madrid.
- GETE-ALONSO, E.L. (1987) *Tiempo de ocio*. Plaza & Janés. Barcelona.
- GIRAUD, P. (1986) *El lenguaje del cuerpo*. Fondo de cultura económica. México.
- GÓMEZ PORRO, F. (1978) "Escuela y teatro popular". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 48, pp. 74-76. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- GONZÁLEZ, L. (1987) *El teatro. Necesidad humana y proyección sociocultural*. Popular. Madrid.
- GROTOWSKI, J. (1970) *Teatro laboratorio*. Tusquets. Barcelona.
- HERANS, C. (1986) "Alcemos una vez más el telón". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 143, pp. 8-11. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- HERANS, C. (1987) "Los oficios y los recursos teatrales". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 154, pp. 8-9. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- HERANS, C. (1987) "Propuestas de escenografías". *Cuadernos de Pedagogía*, N. 154, pp. 10-14. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- HUMMELEN, R. / WILDCAT, D. (1984) "El teatro popular en el ártico". *Educación de adultos y desarrollo*, N. 23, pp. 97-107. Setembre. Asociación alemana para educación de adultos.
- LANFANT, M.F. (1978) *Sociología del ocio*. Península. Barcelona.
- LEQUEUX, P. (1977) *El niño creador de espectáculo*. Kapelusz S.A. Buenos Aires.
- MANTOVANI, A. (1980) *El teatro: un juego más*. Nuestra cultura. Madrid.
- MEYERHOLD, V. (1975) *Teoría teatral*. Fundamentos. Madrid.

- MOISÉS, A. (1982) "Alcance educativo del teatro popular". *Medios audiovisuales*. N. 120. pp. 29-31. Julio-Agosto. Madrid.
- MONTENY, I.; SANMARTÍ, J. (1989) "El teatre com a recurs educatiu". *Guix*. N. 145. pp. 59-61. Noviembre. Barcelona.
- MOTOS, T. (1983) *Iniciación a la expresión corporal*. Humánitas. Barcelona.
- MOTOS, T. (1985) *Juegos y experiencias de expresión corporal*. Humánitas. Barcelona.
- MOTOS, T. (1986) "La dramatización como instrumento de promoción participativa (Las técnicas dramáticas en la educación de adultos)". pp. 55-82. *III Jornadas de la educación de adultos*. Universidad Popular. Zaragoza.
- MUÑOZ, B. (1989) *Cultura y comunicación*. Barcanova. Barcelona.
- MWANSA, D. (1982) "Teatro popular como medio de educación: sugerencias de Zambia." *Educación de adultos y desarrollo*. N. 19. pp. 137-143. Setiembre. Asociación alemana para educación de adultos.
- OLAYA, M. (1988) "L'ara del teatre infantil". *Crònica d'ensenyament*. N. 4. p. 35. Maig. Dpt. Ensenyament Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- ORDINALES, M.A. (1982) "Experiencia de animación teatral". *Cuadernos de Pedagogía*. N. 90. pp. 31-35. Junio. Fontalba. Barcelona.
- OTI, F. (1986) "El teatro invade la escuela". *Cuadernos de Pedagogía*. N. 143. pp. 32-34. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- PALANT, P. (1968) *Teatro: el texto dramático*. Centro editor de América latina. Buenos Aires.
- PARULA, B.N. (1977) *El juego teatral en la escuela*. Guadalupe. Buenos Aires.
- PUIG, T. (1974) "Teatro y educación". *Extrajoblanco*. N. 13. pp. 4-7. Barcelona.
- PUIG, T. (1986) *Les produccions culturals dels joves metropolitans*. Diputació de Barcelona. Barcelona.
- RODRÍGUEZ, A. (1986) "El teatro activo como ludismo". *Cuadernos de Pedagogía*. N. 143. pp. 40-42. Diciembre. Fontalba. Barcelona.
- SALVAT, R. (1988) *El Teatro*. Montesinos. Barcelona.
- SANMARTÍN, M. (1988) "El teatro en la escuela". *Comunidad educativa*. N. 162. pp. 6-13.
- SANTIAGO, P. (1985) *De la expresión corporal a la comunicación interpersonal*. Narcea. Madrid.
- SASTRE, A. (1981) "Teatro imposible y pacto social". pp. 107-110. GARCÍA, L. *Documentos sobre teatro español contemporáneo*. S.G.E.L. Madrid.
- SERRANO, S. (1984) *La semiótica*. Montesinos. Barcelona.

- SHARMA, T. (1984) "Diario de un taller sobre teatro". *Educación de adultos y desarrollo*. N. 23. pp. 107-119. Setembre. Asociación alemana para educación de adultos.
- SIMÓ I VINYES, R. (1988) *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Publicacions de l'Institut de Teatre. Diputació de Barcelona. Barcelona.
- TORRAS I PORTI, J. (1987) *Juguem fent teatre*. Pleniluni. Barcelona.
- TRANCON, S.; ROMANI, O. (1974) "Teatro y fiestas populares". *Extrajoblanco*. pp. 50-55. Barcelona.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiòtica teatral*. Cátedra. Madrid. Anaya/Unesco. Madrid.
- VV.AA. (1977) *El teatro*. Noguer. Barcelona.
- VV.AA. (1981) "Conclusiones de las jornadas de teatro escolar, teatro para niños y teatro de títeres". pp. 431-434. GARCÍA, L. *Documentos sobre teatro español contemporáneo*. S.G.E.L. Madrid.
- VV.AA. (1981) "Conclusiones del tercer congreso nacional de teatro para la infancia y la juventud". pp. 425-430. GARCÍA, L. *Documentos sobre teatro español contemporáneo*. S.G.E.L. Madrid.
- VV.AA. (1984) "Diálogo acerca del teatro popular-Informe". *Educación de adultos y desarrollo*. N. 23. pp. 85-90. Setiembre. Asociación alemana para educación de adultos.
- VV.AA. (1987) *Théâtre. Modes d'approche*. Labor. Bruselles.
- VV.AA. (1988) *Creatividad teatral*. Alhambra. Madrid.
- VALENCIA, R. (1983) "El teatro como instrumento de promoción cultural". *Cuadernos*. N. 5. pp. 121-131. Septiembre. Consejo Nacional Técnico de la Educación. Méjico, D.F.
- VALLON, C. (1984) *Práctica de teatro para niños*. CEAC. Barcelona.
- WAGNER, F. (1974) *Teoría y técnica teatral*. Labor. Barcelona.
- WILLIAMS, B. (1984) "Teatro para la transformación". *Educación de adultos y desarrollo*. N. 23. pp. 91-92. Setiembre. Asociación alemana para educación de adultos.

