

JOAN LLUÍS BOZZO

MEMÒRIES TROBADES EN UNA FURGONETA

Els primers èxits de Dagoll Dagom



Joan Lluís Bozzo

Memòries trobades en una furgoneta

Els primers èxits
de Dagoll Dagom

Editorial Empúries

Barcelona

© Joan Lluís Bozzo Duran, 2015

Primera edició: maig del 2015

© d'aquesta edició: Grup Editorial 62, s.l.u.,
Editorial Empúries
info@grup62.com
www.editorialempuries.cat

Fotocomposició: Víctor Igual
Impressió: Reinbook

DIPÒSIT LEGAL: B. 21.949-2013

ISBN: 978-84-16367-08-5

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)

si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Tots els drets reservats.

TAULA

Introducció	9
Primera escena: No hablaré en clase	13
Segona escena: Antaviana	49
Tercera escena: Nit de Sant Joan	145
Quarta escena: Glups!	201
Índex onomàstic	327

PRIMERA ESCENA:
NO HABLARÉ EN CLASE

Em sembla que una bona manera de començar a estirar el fil dels records és situar l'escena al mes de juliol de l'any 1977 a Palma. La jove i inestable companyia, de la qual jo encara no formo part —en aquests moments sóc el gerent de la temporada d'estiu que l'Assemblea d'Actors i Directors està fent al Teatre Grec—, ha acabat tres setmanes d'actuacions a la sala petita de l'Auditori, la sala Mozart, i, tot i haver començat amb molt poca assistència de públic, el boca-orella i la publicitat gratuïta de Joan Manuel Serrat —que actua a la Sala Gran del mateix Auditori i que cada nit té la bona fe de recomanar al seu nombrós públic l'espectacle de Dagoll Dagom— han anat funcionant i al final la sala s'ha omplert en totes les funcions. Però malgrat l'èxit que *No hablaré en clase* està tenint arreu on es presenta, la companyia s'està desfent. Cadascú tira per la seva banda i no sembla que en el futur cap dels actors que van estrenar l'espectacle —tret de Pepe Rubianes i Josep Parramon— tingui gaire interès a continuar. D'una manera escalonada, Quico Romeu, José Luis Arrébo-la, Glòria Martí i Araceli Bruch deixen el projecte, cadascun per les seves raons particulars; i així ens trobem en aquests moments de juliol del 77 en què l'espectacle té molta més força que no pas la companyia. Ara som al vestíbul de l'Auditori, i allí podem veure una escena apressada i sense cap

retòrica però transcendental per al futur de la companyia: el seu director, Joan Ollé, i la seva companya, Maite Moreno, s'acomiaten. Han decidit deixar Dagoll Dagom i anar a provar fortuna professional sense el llast de tota una companyia al darrere. En Joan Ollé ha descobert un text de Rodolf Sirena, *Plany en la mort d'Enric Ribera*, i frisa per dur-lo a escena sense dependre de la companyia. I aquesta nit de diumenge li fan entrega a Miquel Periel —que acaba d'entrar a la companyia en substitució de José Luis Arrébola— de la llibreta on hi ha anotada de manera elemental la comptabilitat. Ja he dit que és una escena apressada perquè tothom té ganes d'anar a sopar i els porters de l'Auditori han apagat els llums del vestíbul. És, doncs, una escena mig en penombra. A més de la llibreta, li fan entrega de tot el capital de la companyia, dipositat en una petita capsula metàl·lica de color verd amb la seva claueta: onze mil dues-centes quaranta pessetes. I, d'una manera simbòlica, també li traspassen el nom: Dagoll Dagom. Una onomatopeia estranya que al llarg d'aquestes dècades ha fet entortolligar la llengua als espectadors de parla castellana, que, finalment, han optat per pronunciar-ho a la seva manera: «Dágol-Dágon». Amb accent a la *a* i les punyeteres terminacions en *ll* i *m* convertides a la fonètica castellana. Sembla que, en la seva infància (això ho hem explicat centenars de vegades en entrevistes públiques i converses particulars), Joan Ollé anomenava amb el so *dagolldagom* els estris d'anar a escola: les gomes, els llapis, els plumiers... I d'aquí ve el nom.

Jo recordo perfectament que la primera vegada que el vaig sentir, més ben dit, que el vaig veure escrit en un article a *TeleXprés* arran de l'estrena de *Nocturn per acordió*, vaig trobar-lo espantós. Poc em podia imaginar que aquest nom estrany i poc gràcil m'acompanyaria durant tant de temps, entreteixit amb la meua pròpia existència! Però anem al gra: Joan Ollé i Maite Moreno s'acomiaten de la companyia i de

l'espectacle, i Miquel Periel, Anna Rosa Cisquella, Josep Parra-
mon i Pepe Rubianes comencen a perfilar una idea que, en
principi, no sembla gaire viable: continuar la companyia des-
prés de *No hablaré en clase*.

No hablaré en clase (1977) va ser el primer espectacle profes-
sional de Dagoll Dagom, entenent com a professional el fet
de cobrar uns diners fixos i regulars per la feina. Els actors de
la companyia, les edats dels quals oscil·laven entre els divuit i
els trenta anys, es van concedir un sou de 1.000 pessetes (6
euros) per bolo que, al principi d'octubre de 1977, en comen-
çar la temporada a la Sala Cadarso de Madrid, es van con-
vertir en una nòmina de 5.000 pessetes (30 euros) setmanals,
tot inclòs; el règim de treball era espartà i consistia a vendre
els bolos pertot arreu de l'Estat (el preu del bolo de *No ha-
blaré en clase* era de 20.000 pessetes, 120 euros), enviar els
cartells, conduir la furgoneta, carregar, descarregar i muntar
el decorat i les llums i, al final de tot, fer la funció. Tanma-
teix, i vista la precària situació del teatre independent en
aquells anys, la gent de Dagoll Dagom ho vivia com un au-
tèntic privilegi; les gires continuades per un Estat espanyol en
plena transició democràtica van ser per a tots ells una gran
llicó de cultura autonòmica, de geografia política i de gastro-
nomia local.

No hablaré en clase es va estrenar abans de les primeres elec-
cions democràtiques del país i va haver de suportar (encara!)
els lamentables tràmits de la censura franquista, que, en una
primera instància, el 5 d'octubre de 1976 va prohibir com-
pletament l'espectacle, de dalt a baix. En aquella època, el
primer tràmit que s'havia de complir per poder fer una repre-
sentació teatral —les representacions amateurs també— era

el que se'n deia la «Guía de censura»: una targeta de cartolina blava on quedava especificada, amb tots els segells i les signatures corresponents, l'autorització del Ministerio de Información y Turismo per representar l'obra. Fins i tot era molt freqüent que, tot i tenir la guia de censura, aquesta aparegués, en forma d'un obscur funcionari, a veure l'assaig general de l'espectacle per tal de comprovar que no es deien coses no autoritzades i que no es mostraven parts indecents de l'anatomia. Fins ben entrats els anys setanta, era habitual que el censor que anava a l'assaig general obligués la companyia a allargar una faldilla que trobava massa curta o a apujar un escot massa indecent..., això en el cas d'espectacles de pit i cuixa com els del Molino, o, en el cas dels espectacles del teatre universitari i/o independent, a fer treure del decorat algun símbol o bandera que pogués ser subversiu i que no figurava en el llibret censurat.

Dagoll Dagom va publicar una esquila als diaris de la ciutat parlant de *No hablaré en clase* com si fos un difunt. Després de la prohibició, Joan Ollé i Josep Parramon van tornar a presentar el text a la Junta d'Avaluació del Ministerio de Información y Turismo —nom sota el qual s'amagava la censura— canviant-ne el títol —*Pa amb oli i sucre i altres lletanies*— i amb uns altres noms per als personatges —un estratagema força habitual per esquivar la censura—, i a la segona temptativa l'obra fou autoritzada de dalt a baix. En aquells anys, una de les persones que regentava aquesta sinistra oficina era Marita Julbe, esposa del governador civil de Barcelona, José María Belloch, i mare del que fou ministre de Justícia amb Felipe González, Juan Alberto Belloch.

Fins i tot a Madrid, la mateixa tarda de l'estrena es va presentar el sinistre personatge del censor i se li va haver de fer, per a ell sol, una representació íntegra de la funció. Hi va trobar una gran quantitat de moments «irrepresentables», que va exigir que fossin immediatament tallats, per la qual

cosa la funció quedava gairebé impossible de representar. Els responsables de la sala madrilenya, Carlos Sánchez (exmembre de Tábano) i Carmen García, van moure cel i terra i van aconseguir que el director general de Teatre del Ministeri de Cultura —ara no en recordo el nom—, que havia de venir a l'estrena, se'n fes responsable i, amb aquest aval, es va poder estrenar a la capital d'Espanya.

Recordo perfectament les circumstàncies de l'estrena d'aquell espectacle a Barcelona, que va tenir lloc a l'Aliança del Poble nou el 25 de febrer de 1977. Jo estava assajant una obra de teatre d'August Strindberg, *Dansa de mort* (un text impressionant que no m'explico com és que ningú no ha tornat a muntar), amb Maria Vilanova i Eduard Delgado i, al mateix temps, anàvem fent alguns bolos escadussers de la primera temptativa de *Mar i cel*, que havia posat en escena, sense fer-ne un musical, amb Joan Miralles en el paper de Saïd i Miquel Periel en el de Don Carles, i que havia constituït un fracàs més que considerable. Recordo que Joan Miralles va anar a l'estrena de *No hablaré en clase* i l'endemà, en un bolo de *Mar i cel*, ens va comentar: «Una meravella!». I això que en Joan no era una persona excessivament donada als elogis, més aviat tot el contrari. De manera que, a la darrera de les funcions previstes a l'Aliança, hi vaig acudir i vaig quedar fortament impressionat. Va ser una d'aquelles vegades en la vida que un espectacle et deixa fora de combat. D'una banda, per l'estètica i la poètica de l'espectacle, que era un homenatge a tota la nostra infantesa de nens i nenes criats durant el franquisme, amb la denúncia punyent d'un sistema educatiu feixista, clerical fins a la nàusea, defensor del nacionalcatolicisme, que des de ben petits separava les criatures per raó de sexe, amb unes repulsives lliçons de *Formación del Espíritu Nacional* que constituïen una amalgama de textos i il·lustra-

cions d'enaltiment del franquisme i el feixisme, amb els retrats de Franco i José Antonio penjats al lloc d'honor de l'aula, al costat del crucifix, amb la imposició absoluta del castellà com a llengua vehicular de l'ensenyament i l'absència total de la nostra llengua en qualsevol aspecte de l'ensenyament... Uns anys terribles, de postguerra vivencial i de repressió política, d'humiliació cultural profunda, d'eliminació i submissió dels vençuts, de misèria econòmica i cultural i de por generalitzada, uns anys que a *No hablaré en clase* sorgien davant dels nostres ulls i ens obligaven a fer un dolorós i alhora divertit exercici de memòria, tal com deia una veu en off d'una de les escenes: «Dissortada memòria que ens obligues a saber per quins camins hem arribat a ser qui som». Aquesta magnífica frase em va impressionar des del primer moment que la vaig sentir i la meva sorpresa fou enorme quan, un bon dia, llegint *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, una apassionant novel·la escrita el 1937 i traduïda al català per Maria Aurèlia Capmany, la vaig redescobrir. Un petit exercici d'intertextualitat del gran autor polonès tan admirat pel duo Ollé-Parramon.

L'espectacle, amb una escenografia impecable i austera de Pere Francesch, no havia costat ni un duro, ja que aprofitava uns panots i unes tarimes d'un altre espectacle anterior, però hi destacava la presència d'un actor de mirada inquietant i parla aguda: Pepe Rubianes. Joan Ollé recorda que el dia que vaig anar a veure l'espectacle el vaig felicitar tot dient: «Heu fet l'*Amarcord* català!». La pel·lícula de Fellini recordant els seus anys d'infantesa a la Itàlia feixista de Mussolini, s'havia estrenat el 1973 i a Espanya va estar també prohibida fins a la mort de Franco, raó per la qual molts de nosaltres l'havíem vist a la Catalunya Nord en les famoses anades de cap de setmana a veure cinema prohibit.

A hores d'ara, quan els que encara formem part de la companyia ja hem complert els seixanta anys, no deixa de

sorprendre'ns d'una manera gairebé joiosa però també un pèl dolorosa el fet de constatar que aquelles persones que havien creat *No hablaré en clase*, en el moment de la seva estrena, tenien entre vint-i-un i vint-i-dos anys!

Jo coneixia en Joan Ollé i en Josep Parramon des de l'estiu de 1976, quan havíem coincidit com a actors en un espectacle escrit per Maria Aurèlia Capmany i dirigit per Josep Anton Codina —una versió no gaire reeixida del *Tirant lo Blanc*—, que, produït i finançat per La Caixa, va ser per a tots nosaltres la primera ocasió en què vam poder treballar amb relativa comoditat i amb uns sous més que dignes. D'aquell *Tirant* de La Caixa recordo Imma Colomer, Josep Maria Lana, Muntsa Alcañiz, Domènec Reixach, Aurora García, Alfred Celaya, Mercè Managuerra... tots ells principiants en el món de l'escena i amb diversos projectes teatrals a la motxilla: la Muntsa, en Domènec i l'Imma ja parlaven de la creació imminent del Teatre Lliure que tots esguardàvem amb enveja, i Ollé i Parramon gestionaven el seu grup Dagoll Dagom i parlaven constantment d'una obra de teatre de Gombrowicz —*Yvonne, princesa de Borgonya*— que els semblava el sùmmum de l'enginy i la gràcia teatral, i que, finalment, Joan Ollé va posar en escena al Teatre Lliure l'any 2008.

En aquella època de fortes dificultats i de gran misèria espiritual i cultural, els adolescents creixíem a una gran velocitat i, concretament, aquesta generació que rondàvem els vint anys quan la mort de Franco vam ser de les primeres que vam marxar massivament dels domicilis paterns i vam dedicar-nos a treballar en allò que ens agradava: el teatre. Deixàvem de banda els temors i les penúries d'aquelles dècades grises, i el més admirable és que tot plegat es feia contra tota mena d'obstacles i dificultats, amb una solidesa d'ofici i una esperança en el futur que ara se'ns fa difícil d'interpretar.

No hablaré en clase era una magnífica teatralització dels

anys que Vázquez Montalbán havia analitzat en el seu llibre *Cien años de canción y music hall* (1874-1974), que va obrir la porta a tota una sèrie de revisions de la magra cultura popular de l'Espanya de Franco, com la pel·lícula *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino (1971), que feia un exercici similar des de la narració fílmica. El país començava a deixondir-se de la llarguíssima letargia del franquisme i de l'aïllament internacional i revisitava amb clau crítica, i moltes vegades paròdica, la terrible farsa en què els militars i els capellans havien convertit la vida diària dels ciutadans. Diu Vázquez Montalbán:

Los años cuarenta son escasos: de pan, de satisfacciones, de carbón, de seguridad. Y la industria de la alegría también padecía racionamiento y luchas internas. España tuvo una autarquía en política y en música ligera. Se autoabastece de carbón y de bailables, con la única ayuda de Portugal y algún latinoamericano y la progresiva intromisión de las melodías yanquis, la infantería de marina de una ideología. [...] Frivolidad y sentimentalismo se unían para retratar el alma de gentes de transición. Habían nacido para matarse en plena juventud y envejecer tratando de olvidarlo. Mala papeleta que tan pronto asumían bailando como locos o llorando como perros perdidos sin collar. Pero básicamente eran gentes tristes con tics de supervivientes, hubieran ganado o hubieran perdido, aquí o allá.¹

Tot i ser una obra autoritzada, les vicissituds de *No hablaré en clase* amb els grupuscles feixistes que actuaven impune-ment per tot l'Estat espanyol van ser contínues. A la Sala Villarroel de Barcelona, les trucades amb amenaça de bomba eren habituals i gairebé rutinàries. Arribaves al teatre i els responsables de la sala, l'Adolf Bras o l'Ángel Alonso, ja t'ad-

1. Manuel Vázquez Montalbán, *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, Nortésur, 1974, 2014.

vertien posant cara de pòquer: «Hi ha amenaça de bomba». Aleshores tots, actors i espectadors, ens havíem d'esperar al carrer fins que venia la policia, que trigava tant com volia. Finalment, arribava un cotxe patrulla i en baixaven dos grisos que et miraven amb cara de perdonavides. Entraven al teatre buit i en sortien al cap de cinc minuts: «No hay ningún problema» era la frase habitual; i aleshores tots tornàvem a entrar i es feia la funció sense donar-hi més importància. Jo sempre m'havia preguntat què, on i com miraven els policies durant aquells escassos cinc minuts d'inspecció. Un teatre, amb el seu vestíbul, camerinos, bar, serveis, sala, pisos, llotges, escenari, telers, magatzems... és un edifici força complex, ple de racons i cantonades, on els presumptes terroristes podien deixar amagada la seva càrrega letal. Com podien dir, després de cinc minuts d'escorcoll, que no hi havia cap problema? La resposta a aquesta qüestió sempre ha quedat en els llimbs. Però la meva sospita és que se'ls en fotia un carall, que hi hagués un daltabaix.

Una nit ens va rondar la tragèdia: concretament el 20 de novembre de 1977, segon aniversari de la mort de Franco, a la Sala Cadarso de Madrid, el petit teatre on es representava l'espectacle amb gran èxit de públic. De matinada, uns desconeguts van llançar un còctel Molotov per la finestra. Afortunadament, la finestra que havien triat donava als lavabos i el foc no es va escampar pel teatre, però l'ensurt va ser enorme; tant, que l'Assemblea d'Actors de Madrid va organitzar uns piquets de seguretat que venien a protegir els actors i els espectadors durant les funcions. Diversos actors i actrius madrilenys van fer-nos de guardaespallles durant aquells dies turbulents.

Més tard, a la primavera de 1978, en una actuació en un institut d'ensenyament mitjà de Linares (Jaén), vam viure moments de pànic. Durant la funció s'havien sentit a la sala crits de «¡Viva España!» i «¡Arriba España!» entre el públic

que vam atribuir a una broma de mal gust per part d'algun brètol; però, en acabar la funció, els professors progress de l'institut —que, naturalment, eren els que ens havien contractat— ens van comminar a amagar-nos al recambró de la neteja, enmig dels pals de fregar i de les galledes, perquè els fatxes havien assaltat el vestíbul de l'edifici, havien donat una patacada a en Pere Francesch (que estava començant a carregar la furgoneta) i ens buscaven per trencar-nos la cara, segons ens van dir que afirmaven.

Alguns actors i professors més temeraris, entre els quals —mal m'està dir-ho— figurava jo, ens vam enfrontar a un grup d'energúmens comandats per un home gran que duïen pals i cadenes i que amenaçaven tothom amb grans crits i fent molt rebombori. Una de les professores, enèrgica i valenta com una miliciana, va aconseguir calmar-los, ja que els va assegurar que l'espectacle no atacava els principis de la Falange Española sinó els de Fuerza Nueva (o potser els va dir el contrari), amb la qual cosa els agressors es van anar calmant. Després que se n'anessin proferint amenaces i insults, vam descobrir amb desolació que una de les rodes de la vella DKW havia estat punxada. La vam canviar, vam anul·lar la reserva que teníem feta en un hostal de la localitat i ens en vam anar d'allà amb molta pressa. Els fatxes ens van perseguir amb un cotxe fins a la sortida de Linares.

Això passava a la primavera de l'any 1978 i era la primera gira que jo vaig fer amb Dagoll Dagom. Josep Parramon se n'havia anat a fer la mili a Jaca, a començament d'any, i jo havia entrat a substituir-lo. La meua entrada a Dagoll Dagom va ser proposada, defensada i aconseguida per l'Anna Rosa Cisqueuella per motius molt poc artístics: érem nòvios. Es pot dir que vaig entrar a la companyia per via sentimental. Cal afegir, en honor a la veritat, que el Pepe i en Miquel tam-

bé van exercir pressions per tal que jo entrés en el lloc del Parramon.

L'Andalusia que vam anar descobrint al llarg d'aquella gira era un país extraordinari que conservava intactes les empremtes de tants anys de senyoriu i submissió. La primera actuació en terres andaluses va ser a Jaén, en un institut d'ensenyament secundari, contractats pels professors rojos del centre. Després de la funció, vam voler anar a fer una copa amb els organitzadors de la vetllada, però era un dia laborable i l'oferta d'oci nocturn de Jaén en aquelles dates era molt limitada. Vam anar a parar a un antre tronat on érem, gairebé, els únics clients. I dic gairebé perquè allí s'estava, recolzat a la barra, un homenet d'una seixantena d'anys que de seguida que ens va veure va entaular conversa amb nosaltres. Anava molt begut i es va entestar a convidar-nos una vegada i una altra, mentre filosofava sobre política, que en aquells anys de transició era un tema candent, de dones, d'art... Nosaltres, barcelonins, el vam classificar com el borratxet del poble que cada nit anava de bar en bar buscant barrila i donant conversa a altres borratxets com ell. Però ens va estranyar una mica la presència, sempre a l'ombra, d'un home jove que s'estava esperant-lo tota l'estona sense beure ni un glop ni participar en la conversa. El tracte que li donaven els cambrers era estranyament respectuós per ser com era un borratxo farfallós: tota l'estona li deien «don Jesús». Ben de matinada, el propietari del local ens va convidar, de manera amable però decidida, a marxar, perquè ja havia depassat de molt l'hora de tancar i es veia a venir una multa dels municipals. Don Jesús es va enfadar molt amb ell perquè havia de penjar la tertúlia amb uns artistes com nosaltres i va recriminar al propietari que no s'hagués tret la llicència de whiskeria (un concepte molt dels anys setanta), amb la qual podria tancar més tard; l'altre li va respondre que sí, que ja hi pensaria. Mentrestant, don Jesús llançava furibundes diatribes contra

la Passionària, amb veu pastosa: «La Pasionaria es más fea que un coño... con perdón de las señoritas presentes», repetia una vegada i una altra. Nosaltres rèiem de gust i ell anava convidant a totes les rondes. Finalment el seu silenciós acompanyant va aconseguir d'endur-se'l a dormir. Es va acomiadar tot cerimoniós i va besar les mans de les noies. Se'n va anar fent esses i xerrant sol seguit per l'home misteriós. Després el propietari del local ens va confessar la identitat del borratxet: era un dels terratinents més importants de la província, delegat provincial d'Hisenda, criador de *reses braves*, franquista fins al moll de l'os, i col·laborador en totes les obres pies del bisbat. Cada nit, després de passar el dia fent d'home de bé, anant a missa i despatxant assumptes oficials, es feia acompanyar per un taxista i, talment un Jekyll que s'enfrontava a Hyde, sortia a emborratxar-se pels locals de mala nota de Jaén. Aleshores es feia amic dels noctàmbuls, dels peluts, de les putes... però l'endemà al matí tornava tot clenxinat al seu despatx i no coneixia cap de les seves amistats de la nit anterior, exactament igual que el multimilionari de *City Lights* de Chaplin.

Aquesta va ser la primera impressió d'Andalusia: un vell borratxet, cactic local, simpàtic i xerraire que maleïa els ossos de la Passionària.

L'endemà al matí, quan vam comprar la premsa local per retallar la crítica de l'espectacle, vam poder contemplar una foto de don Jesús a la primera plana del diari, presidint una corrida de toros de beneficència. Ens vam adonar que estàvem molt lluny de casa.

Aquesta primera gira andalusa es va allargar un bon parell de mesos, perquè l'espectacle ja s'havia estrenat a Barcelona i Madrid i, en certa manera, era l'estrella dels festivals de teatre independent que proliferaven arreu. Actuàvem en qualse-

vol lloc. Poques vegades en teatres: el més habitual era un poliesportiu, la pista d'una discoteca, una aula més o menys gran d'un col·legi major o d'un institut, un paranimf universitari, un camp de futbol...

A Granada, vam actuar al Paranimf de la Universitat. Van ser uns dies d'una intensitat especial, ja que vam ser introduïts a la bellesa de la ciutat per el Pepe, que aleshores ja tenia una fixació amb la figura de Federico García Lorca i era un gran coneixedor de la seva obra i de la seva biografia —com va demostrar anys més tard amb l'obra *Lorca eran todos*, que va escriure i dirigir l'any 2006—. La mai aclarida mort del poeta en mans de les autoritats franquistes era un tema que obsessionava al nostre company i, quan es posava a parlar-ne, podia estar-s'hi hores. Fins al punt que per a ell Granada es va convertir en un lloc de peregrinació regular al qual sempre tornava, i recorria els carrerons pels quals Federico havia passat les seves últimes hores: la casa dels Rosales, el Govern Militar... Granada encara conservava aquell tarannà de capital de província, de ciutat molt tancada sobre si mateixa, molt classista i conservadora, però a la universitat, la gent jove empenyia fort per fer fora tota la història passada de feixisme i intolerància. En aquesta primera estada a Granada, també ens van fer de guies i acompanyants els germans López Silgo —Mamen, Cristóbal i Luis—, que estaven molt vinculats a la ciutat i, en particular, a l'ensenyament secundari i universitari, i que volien que ens enduguéssim una bona imatge de la seva estimada Andalusia. Van ser uns amfitrions admirables que ens van fer veure els racons més desconeguts de la ciutat i, també, participar en la marxa de la gent jove. Amb l'Anna Rosa i la Mar vivíem a casa de la germana de la Mar, casada i afillada a la ciutat. Era una noia més gran que ella, molt culta i discreta, que treballava amb el seu marit a la Universitat de Granada, al Departament de Llengües Clàssiques. Un vespre, després de la funció, xerrant amb el matrimoni, ens

van confessar que ells dos havien estat monja i capellà, que s'havien conegut en les primeres comunitats cristianes de base que treballaven als barris perifèrics de Madrid, s'havien enamorat, havien penjat els hàbits, tingut fills i guanyat sengles places a la Facultat de Lletres. Una història ben romàntica i molt descriptiva dels profunds canvis que s'havien produït a la dècada dels setanta a la carpetovetònica Espanya.

En una actuació anterior, a O Grove, a la província de Pontevedra, just a l'entrada de la ria d'Arousa —molt a prop, per tant, de Vilaxoan, el poble natal de Pepe Rubianes— vam actuar en una discoteca, damunt de les planxes d'acer inoxidable que constituïen la pista de ball, amb els reflectors de coloraines i la inexcusable esfera de mirallets a pocs centímetres per damunt dels nostres caps, i el públic assegut a les tauletes del voltant. Els camerinos es van improvisar a la barra, que quedava darrere del decorat. Els organitzadors, generosos i imprudents, ens van convidar a consumir tantes begudes com ens vinguessin de gust durant la representació, ja que ens canviàvem darrere la barra. Mai que ho haguessin fet! Confesso obertament que tots vam fer un ús força descontrolat d'aquella inesperada barra lliure, i qui més en va abusar va ser el Pepe, que es trobava en un estat d'ànim particularment malenconiós perquè estava actuant molt a prop de la seva terra de naixença, on encara vivien els seus avis, que feia anys que no veia i als quals no havia tingut temps d'anar a visitar. El Pepe també estava molt afectat perquè a la representació hi havia assistit el rector de la seva parròquia: el capellà que l'havia batejat i que, anys després, havia hagut de signar la declaració d'apostasia que el Pepe i la seva futura esposa, Lucila, li havien fet arribar per poder-se casar pel civil, com era obligat en aquells anys en què, si no es renunciava expressament a la fe catòlica —s'apostatava—, no es podia

tenir permís per casar-se al jutjat. El vell rector va presenciar tota la funció plorant a llàgrima viva, molt dolgut per les invectives que llançaven contra la fe catòlica, apostòlica i romana des de l'escenari uns actors entre els quals hi havia Pepe *el Apóstata*. Això també va contribuir a fer que el Pepe estigués particularment inclinat a anar buidant totes les ampolles de les lleixes, entre escena i escena. Al final de la funció, el resultat va ser un pèl divers, perquè mentre que uns quants membres de la companyia estaven en un estat de gran eufòria, el Pepe estava enfonsat en una profunda *morrinha*. Es va entestar a anar a fer una visita als seus avi i tant hi va insistir que, a altes hores de la matinada, amb la DKW sotraguejant per les carreteres de la ria d'Arousa, el Rubianes es va plantar a casa de l'avi, el va despertar per abraçar-lo i passar el poc que quedava de nit amb ell, al mateix llit. La cara d'al·lucinat que va fer aquell pobre ancià en veure aparèixer el seu nét de Barcelona, a qui feia molt temps que no veia, amb un pet considerable, a les tres d'una matinada fresca, va ser tot un poema.

La sensació que «tot estava per fer i que tot era possible», tal com proclamava el multicitat vers de Miquel Martí i Pol, era real i, per tant, molt il·lusionant, i ens trobàvem constantment amb les altres companyies de la resta de l'Estat en diferents festivals escampats arreu, anunciant la bona nova que el franquisme havia mort i que el país estava canviant de dalt a baix. I ens sentíem —ingènuament— protagonistes de la història. Eren molts els grups i companyies que recorrien Espanya durant aquests anys. Constantment ens anàvem trobant: amb el PTV del País Valencià, amb Aula-6 de Granada, amb el Teatro de la Ribera de Saragossa, l'A-71 de Barcelona, El Lebril Blanco de Navarra, amb el Mediodía de Sevilla, el Tábano de Madrid, l'Akelarre de Bilbao...