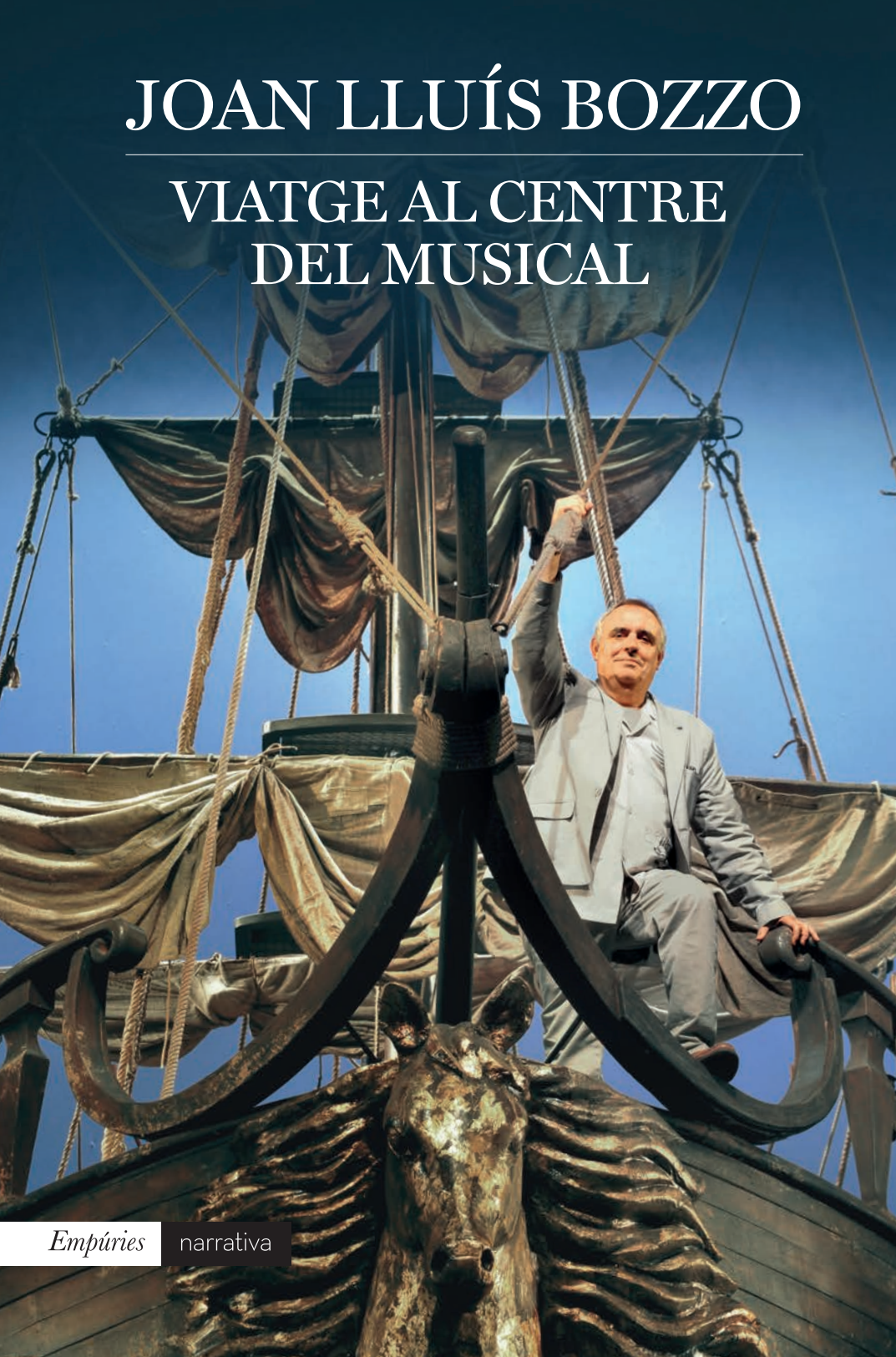


A man in a light-colored suit is sitting on the rigging of a ship, holding onto a rope. In the foreground, there is a large, detailed bronze sculpture of a bull's head. The background shows the ship's sails and rigging against a clear blue sky.

JOAN LLUÍS BOZZO

VIATGE AL CENTRE DEL MUSICAL

Empúries

narrativa

Joan Lluís Bozzo

Viatge al centre
del musical

Editorial Empúries
Barcelona

© Joan Lluís Bozzo Duran, 2016

Fotografies del plec: arxiu personal de l'autor

Primera edició: maig del 2016

© d'aquesta edició: Grup Editorial 62, s.l.u.,
Editorial Empúries
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona
info@grup62.com
www.editorialempuries.cat

Fotocomposició: Víctor Igual, S.L.
Impressió: Egedsa

DIPÒSIT LEGAL: B. 9.107-2016

ISBN: 978-84-16367-60-3

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
El Mikado	15
Quartetto da Cinque	103
Mar i Cel	107
Flor de Nit	239
Índex de noms	331

EL MIKADO

El viatge de tornada de Buenos Aires, amb les corresponents escales a les Canàries i a Madrid, el vaig fer sol i això em va donar temps i disposició per reflexionar sobre tota una sèrie d'aspectes d'aquells que habitualment considerem importants en la vida d'una persona.

En primer lloc, la Mercè Arànega s'havia quedat allí per uns quants dies, o setmanes, més. Ella, ja de bon començament de l'espectacle *Glups!*, havia anunciat que la seva experiència amb Dagoll Dagom seria només per un sol muntatge i en cap moment —tot i la nostra relació afectiva no del tot consolidada— havia canviat d'opinió. El fet de quedar-se allí i no tornar junts volia dir, sense manifestar-ho obertament, que la nostra relació també estava arribant, com l'espectacle, al final. No n'havíem parlat però aquestes coses se saben sense dir-les.

Per la seva part, en Ricard Borràs, la Xus Estruch i la Fina Rius també havien acabat la relació de treball amb nosaltres, que quedàvem reduïts a l'equip de direcció i dramaturgia format per en Miquel, l'Anna Rosa, en Rañé i jo; amb la Teresa Vallicrosa i el Molina —que seguien endavant amb el seu projecte de parella— hi havia interès mutu a continuar junts; ells dos, però, no participarien de les decisions dramàtiques, ni en la tria de l'espectacle.

Els moments liminars són aquells en què un personatge passa d'un estadi a un altre, que creua un llinar i transita d'un entorn vital a un altre de nou, tot canviant la seva rutina i el seu confort particular; aquests moments són els més interessants en la vida d'un ésser humà; com un viatger que es troba davant d'un encreuament de camins i ha de decidir per quin vol continuar el seu trajecte: el seu futur depèn en bona mesura d'aquesta elecció —la majoria de vegades feta a base d'intuïcions— que el portarà a visitar terres desconegudes o a retornar a paisatges familiars. En aquests moments de *passatge*, diuen els antropòlegs, és quan se celebren les festes o cerimònies que marquen la vida de les persones. I també és en aquests moments liminars, de travessar un llinar, on se situen la majoria d'arguments de les novel·les, les obres de teatre, les pel·lícules i gairebé totes les obres de ficció amb un argument que ens explica el *moment de canvi* que viuen uns personatges quan la seva quotidianitat queda interrompuda i s'inicia una nova etapa plena d'incerteses; aquest moment en què el dia de cada dia queda suspès i la quotidianitat s'allunya dels personatges és, indefectiblement, el moment que l'autor tria per arrencar la seva ficció: aquesta és la funció del fantasma del pare a *Hamlet*; del segrest dels cristians a *Mar i Cel*, i de la coneixença de Vronski per part d'*Anna Karèнина*; la zona de confort que representa la normalitat, la quotidianitat, *l'anar fent*, es trenca i —lectors o espectadors— assistim al naixement del nou personatge; una papallona que surt de la larva de la normalitat.

Jo també, en aquest viatge de tornada de l'hemisferi sud a l'hemisferi nord, del pic de l'hivern al ple de l'estiu, vaig experimentar un autèntic ritual de traspàs d'una etapa a una altra de la història de la companyia i, per tant, de la meua vida. Tenia molt present, amb una mescla de por i excitació, la decisió que havia pres feia poques setmanes: deixar d'actuar. Això volia dir emprendre un camí poc conegut que em

duria lluny de la feina diària dalt de l'escenari i m'obligaria a fer una labor molt més intel·lectual darrere dels espectacles.

Sempre he considerat que el teatre essencialment el fan els actors; no pas els directors, ni els escenògrafs, ni els autors. L'element imprescindible, necessari i vital del teatre és l'actor, com s'ha demostrat una vegada i una altra en espectacles creats pels mateixos actors o actrius que els representen —ara penso, per posar un exemple, en Pepe Rubianes, que ell sol escrivia el text, el muntava i el posava en escena— i que se situen al bell mig de l'escenari; actors i actrius són el centre de la comunicació teatral, els sacerdots del ritual.

N'hi ha prou amb un sol comediant per crear un espectacle de teatre. Recordem Dario Fo, Rubianes, Jango Edwards, Marcel Marceau... En canvi, amb un director sol —o amb un sol autor—, sense la presència d'un actor o d'una actriu a l'escenari prestant el seu cos i la seva veu, no s'arriba enlloc; això és una obvietat que no cal repetir gaire. Potser en el camp de les *instal·lacions* que ara abunden en les exposicions d'art contemporani es pot trobar alguna cosa propera al fenomen teatral: el moviment hipnòtic d'un pèndol, el misteriós respirar d'una estàtua..., però, de cap manera, podem pensar que estem veient *teatre* quan contemplem la instal·lació de Richard Serra al Guggenheim de Bilbao, o el pèndol de Foucault que fa caure les bitlles al CosmoCaixa.

Queda, doncs, explicat i demostrat que jo m'estava apartant del lloc central del teatre —l'escenari— per passar a controlar els espectacles des de fora; m'estava allunyant —com l'Anna Rosa— del centre vital de l'escena, estava —fins a cert punt— deixant l'ofici de comediant i encetant una nova etapa en què la meua vida seria més còmoda... I també més ensopida.

La rutina de l'actuació diària, amb dues funcions sovint —el temut *doblet*— és esgotadora. Els dissabtes, els diumenges, les festes de Nadal, el Cap d'Any, les diades en què tots els amics, familiars, pares i fills estan al voltant de la taula, ha-

vent dinat, i es preparen per fer una becaina, per anar a fer un tomb o per a una sobretaula que s'allarga fins al vespre, l'actor i l'actriu s'alcen amb presses de la taula ja a l'hora de les postres per arribar a temps al camerino i poder-se canviar i maquillar amb tranquil·litat. De les hores de sopar no en parlem perquè, simplement, no existeixen. Els actors no sopen mai en família; esgarrapen un entrepà o una tapa al bar del teatre o al camerino i després, quan tornen a casa, sopen sols.

L'actor té la sensació que sempre va contra el sentit del temps dels seus acompanyants: els dies de descans al teatre acostumen a ser dilluns i/o dimarts, per la qual cosa els seus caps de setmana adquireixen un aspecte insòlit que —en el fons— no està malament. Això no ha estat sempre així; quan jo vaig començar professionalment en aquest ofici, l'any 1971, feia molt poc temps que s'havia instituit el dilluns com a dia de descans setmanal perquè, fins aleshores, els comedians treballaven cada dia de la setmana sense cap descans, i, moltes vegades, amb doble funció diària. Per fortuna, jo ja vaig pescar el canvi i el dret al descans setmanal havia estat guanyat en el teatre i, més tard, ampliat a dos dies sencers.

Amb en Rubianes, amic entranyable amb qui molt sovint sortíem a sopar, ja teníem un petit catàleg de restaurants oberts en dilluns —molt pocs, certament—, que era el dia que cap dels dos treballava i, per tant, podíem quedar. El dilluns és el dia de festa dels actors de teatre; quan la resta del món retorna peresosament a la rutina laboral, l'actor i l'actriu poden fer el ronso, quedar amb els amics, fer una escapada fora de la ciutat... Recordo amb un afecte especial les anades a esquiar a Andorra, o a la Sierra, els dilluns i els dimarts, amb les pistes desertes i tota la neu per a nosaltres. Els actors veterans deien —amb una innegable espurna d'orgull— que la feina d'actor és com la de les putes: treballem on els altres es diverteixen. I jo hi afegiria: quan els altres es diverteixen.

I això no és el pitjor: els dies que un es troba malament o està malalt, amb febre, amb diarrea, amb una pedra al ronyó —com em va passar els dos dies que vam fer *Nit de Sant Joan* a Nàpols: un autèntic infern— ha de sortir a escena i fer la funció de la millor manera que sàpiga o pugui. A Granada ho vaig passar molt malament quan fèiem *Glups!*, a causa d'un flegmó que em tenia adolorit fins a les llàgrimes. Havia d'actuar amb la galta inflada, amb un dolor tan intens i penetrant que gairebé no em podia maquillar perquè no suportava ni el més lleu contacte amb la pell; parlava sense que la llengua topés amb el queixal infectat i, de resultes d'això, ho feia d'una manera molt estranya. Molt còmica. Com si tingués una patata a la boca.

Curiosament, a Granada mateix, amb *Nit de Sant Joan*, amb l'Anna Rosa se'ns va acudir d'anar a esquiar a Sierra Nevada, on vam llogar l'equip; feia un dia rúfol i gris i vam pensar que no era necessari comprar unes ulleres de sol ni posar-nos protecció solar; vam passar tot el dia a les pistes i a mitja tarda vam baixar cap a l'Auditorio Manuel de Falla on fèiem les representacions; ja durant el viatge de tornada amb la furgoneta, la cara se'ns va anar envermellint fins a extrems certament còmics i els ulls ens van començar a coure d'una manera infernal. A l'hora de la funció estàvem com dos pebrots escalivats i gairebé no podíem obrir els ulls a causa de la conjuntivitis que havíem pescat en passar tot el dia esquiant sense la protecció d'unes ulleres que ens resguardessin del vent gèlid. Tots dos vam fer la funció amb els ulls mig clucs, plens de llàgrimes i lleganyes i, a sobre, amb una espessa capa de maquillatge que no acabava de tapar la vermillor de les nostres cares cremades per la neu. Els companys van riure molt a costa nostra.

Qualsevol actor té un catàleg llarg de situacions semblants a aquesta amb què es podria fer un espectacle tragicòmic. En José María Rodero ho emfatitzava dient: «Los cómi-

cos llevamos una vida de perros». De mica en mica, el nostre ofici de comedians ha anat assolint la dignitat que li correspon, però, durant segles, els còmics van ser enterrats fora de la sagrera del cementiri perquè es consideraven fills del diable; durant la Revolució Francesa, Robespierre i la bella Olympe de Gouges van lluitar perquè els jueus i els còmics poguessin votar.¹

Sense anar més lluny, a la dècada dels vuitanta del segle passat, l'Anna Rosa i la seva germana, Maite Cisquella —durant molts anys gerent de la companyia—, van voler llogar un apartament al centre de Madrid, a la Plaza de Colón. Hi estaven molt il·lusionades perquè l'espai els agradava molt. Van fer tota la paperassa, van deixar la fiança requerida i, quan estaven a punt de firmar el contracte, el propietari es va fer enrere perquè al DNI de l'Anna Rosa hi deia *Teatro* a la casella corresponent a la professió. No hi van valer protestes ni raons, i es van quedar sense l'apartament desitjat a causa d'una reminiscència de la desconfiança i el menyspreu que suscitaven els còmics en la societat benpensant.

Haver de passar per situacions com aquestes és terrible. L'actor se sent miserable i desgraciat i es lamenta amargament d'haver escollit un ofici que no li permet fer mai campana; però de la mateixa manera que pateix quan s'hi troba, se n'oblida quan el mal ja ha passat i pot tornar a gaudir del teatre ple de gent que se sent feliç amb el que ell fa. Casos més greus eren els que hem viscut tots quan alguna companya havia de viatjar a Londres, el dia de descans, per solucionar aquell problema que a Espanya estava prohibit solucionar i, immediatament després, reincorporar-se a la feina i sortir

1. Catel & Bouquet, *Olympe de Gouges* (Madrid: Sinsentido, 2012). Això no va ser obstacle perquè Robespierre, més endavant, en ple Terror, fes guillotinar l'escriptora per considerar-la poc entusiasta amb la seva política de mà dura.

a escena a entretenir la gent. Allò tan suat del pallasso que plora per dins mentre fa riure el públic té, com tots els tòpics, un principi de veritat. Els tòpics ja ho tenen això.

La meva decisió de deixar d'actuar era, sobretot, deguda a la dificultat de portar una companyia que s'estava convertint en una empresa, des de l'obligació diària de ser a l'escenari, d'haver-me'n d'anar de gira i passar dies i més dies desconectat de les decisions que s'havien de prendre a l'oficina o en un altre punt de la geografia molt distant del lloc d'actuació. El teatre és una artesanía que es fa dia a dia, a diferència del cinema i la televisió, que amb una sola presa bona —que requereix diverses repeticions— ja no cal tornar a fer; el teatre es repeteix dia rere dia perquè no es pot representar en grans espais com els estadis de futbol, sinó que necessita unes dimensions que no poden sobrepassar gaire les mil localitats. Molts espectacles teatrals no arriben a sumar en un any d'èxit els espectadors d'un Barça-Madrid al Camp Nou: més de cent mil. Alguns productors han somiat de fer servir espais multitudinaris i congregar el mateix nombre d'espectadors que en l'esport en una sessió única... S'han fet intents i provatures a les grans capitals, Londres, Nova York, amb alguna òpera monumental presentada en un estadi... Però, en el dia a dia, això no ha passat mai de ser una quimera.

El teatre requereix uns espais no excessivament grans i, per tant, aquesta suma del *dia a dia* i dels seus públics respectius és el que fa possible que un espectacle, i la companyia que el representa, sobrevisqui.

Qui tingui, com teníem nosaltres, un interès i una fascinació per fer teatre com a activitat primordial i essencial de la seva vida i, naturalment, com a *modus vivendi*, ha d'assumir amb alegria, amb ganes, que li caldrà repetir una vegada i una altra la mateixa funció davant de públics canviants. Ha

d'extreure l'excitació de la novetat precisament del fet que el públic canvia cada dia; entendre a fons, digerir i metabolitzar l'elemental concepte que el públic estrena cada nit. Si l'actor no entén aquest principi i no gaudeix del fet de presentar el seu treball cada dia davant d'un públic diferent, la seva feina esdevé una rutina del tot insuportable. Suposo que això mateix es pot dir dels oficis fortament vocacionals —mestres, metges— que comporten una relació amb altres persones, ja siguin pacients o alumnes, o públic de teatre el qual, en el fons, participa una mica de les dues categories anteriors.

Malauradament, l'adrenalina del primer dia o dels primers dies d'actuació no es manté al llarg d'una temporada de dos anys, i cal saber imposar-se un nivell d'entrega a l'espectacle que no decaigui pel fet que ja s'ha fet moltes vegades i per la falsa idea que ja no aporta res de nou. I tant que aporta un element nou en cada funció: el públic!

Una altra raó per la qual jo volia deixar la feina d'actor era perquè, des de ben jove, tenia un interès i atracció molt marcats per la direcció, aspecte del teatre que sempre m'havia fascinat, i els companys, en aquest sentit, confiaven força en mi. Abans d'entrar a Dagoll Dagom havia dirigit alguns espectacles com *Les Troianes* (1974), amb una esplèndida Rosa Novell en el paper d'Hècuba, Isona Passola com a Cassandra, Anna Barderi com a Andròmaca, Anna Rosa Cisquella com a Helena de Troia, Toni Sevilla com a Menelau i Rafel Orri com a Taltibi. També havia dirigit *Dansa de mort* (1976) d'August Strindberg amb Maria Vilanova i Eduard Delgado com a protagonistes, i el primer intent de *Mar i Cel* (1976), del qual parlaré més endavant; havia assaborit l'intens plaer de la creació d'un univers de què gaudeix el director quan construeix un espectacle. Una sensació que l'apropa perillosament als capritxosos déus de l'Olimp.

Fos com fos, tant l'Anna Rosa com jo estàvem decidits a deixar l'escenari i dedicar-nos a la producció i a la direcció, tot i que no volíem que aquestes dues feines quedessin aïl·lades l'una de l'altra, ja que sempre hem pensat que, en teatre o en televisió, producció i direcció són potes de la mateixa taula. Quan va venir a visitar-nos a Buenos Aires, vam estar parlant molt del futur i d'aquest tema en particular; a mi em feia por enyorar l'escenari, sentir-me mutilat en abandonar la meva condició d'actor, però ella em va fer passar els temors assegurant-me que el fet de no actuar era molt més relaxat i molt més còmode; que ella, sense gaires concessions al sentimentalisme, se sentia molt bé en la seva nova posició: actuar és un pal!, va exclamar amb la seva rotunditat habitual; aquesta ha estat una frase que mai més no he oblidat. L'Anna Rosa mateix, en una entrevista que li fa María José Pons, confessa:

No creo que vuelva al escenario en la próxima obra, porque la exigencia musical que nos hemos planteado lo impide. La intención es seguir haciendo teatro musical y la verdad es que yo tendría que incorporarme en el cuarto coro... Poco a poco hemos ido alcanzando un nivel cada vez más alto y ahora no estamos por reducirlo en absoluto [...] aparte de que es muy complicado combinar la producción con el trabajo de actriz, también es muy difícil encontrar gente que se dedique a la producción teatral de forma que pueda delegar en alguien con plena confianza.²

Haviem concretat que passaria a ocupar-me de la posada en escena del futur espectacle, cosa que no volia dir que fos jo qui decidís quin seria aquest espectacle, ni que tingués l'autoritat per contractar els col·laboradors. Haviem acordat que totes les decisions relatives al futur les prendríem de ma-

2. *Guía del Ocio*. Barcelona, 22 de juny de 1990.

nera col·legiada, com havíem fet fins aleshores, però que la direcció d'escena aniria a càrrec meu, sempre sota la mirada dels meus socis. Durant uns anys, d'això se n'havia dit *creació col·lectiva*; ara en diem *treball en equip*. Arran de l'estrena de la meravellosa pel·lícula *Inside out*, de la productora Pixar —per més que ho intento no puc acostumar-me a veure aquest nom escrit—, el seu director comentava:

En la nostra empresa, el director té una situació privilegiada ja que es respecta molt la seva opinió, però de cap manera és el responsable únic de la pel·lícula que s'elabora amb el treball en equip de molts creadors. Aquesta ha estat sempre la nostra manera de treballar.

Aquesta és, si fa no fa, la nostra manera d'encarar les noves produccions. De fet, no era un encàrrec que em vingués gaire de nou ja que la posada en escena de *Glups!* —i la de *Nit de Sant Joan* també— havia recaigut en gran mesura sobre les meves espatlles; els últims dies abans de l'estrena de *Nit de Sant Joan* al Romea, els vaig passar íntegrament a la platea coordinant els aspectes del muntatge que es deixen per al final, com la il·luminació o l'organització dels canvis d'escena; vaig estar molt ocupat i preocupat pel so, que no acabava de funcionar, i per la presència dels músics en directe; tot això va fer que la nit de l'estrena —ja vestit de personatge, esperant entre caixes per començar la funció— m'adonés que feia molts dies que jo no assajava com a actor: m'havia oblidat dels meus personatges per ocupar-me de la direcció. Això em va fer sentir un profund vertigen en el precís moment de començar. Quants dies fa que no assajo?, em vaig preguntar a mi mateix, alarmat; no recordava la darrera vegada que havia treballat l'escena pensant en mi, sense preocupar-me d'aspectes més generals. Aquesta sensació és espaordidora i conté la matèria primera d'un malson molt recurrent en actors i actrius: somiem que hem de sortir a es-

cena i que no sabem què hem de fer, ni què hem de dir, ni quin vestuari ens hem de posar. Si teniu amistats al món del teatre, pregunteu-los-ho, i veureu com aquest malson es repeiteix de forma insistent i generalitzada.

El dia de la preestrena de *Glups!*, a l'Artesà del Prat de Llobregat, durant la festa improvisada que vam fer al bar del costat un cop acabada la funció, l'Anna Briansó —que s'havia ocupat amb molt d'encert de la coreografia de l'espectacle— em va cridar a part, va alçar una copa de cava per brindar amb mi..., i, en lloc de beure-se-la, se la va tirar tota per damunt del cap; em va dir que era la seva manera d'agrair-me el treball de direcció *oculta* que havia estat fent les darreres setmanes. Era com un entrenador de futbol que, en lloc de veure el partit des de la banquetta, l'hagués de veure tot corrent pel terreny de joc.

En aquell vol de tornada vaig prendre una altra decisió important: s'havia acabat la cocaïna que, des de Veneçuela, ens havia acompanyat a molts de nosaltres al llarg d'aquells meravellosos quatre mesos i, com passa freqüentment amb aquesta substància, s'havia anat ensenyorint de les nostres vides.

La coca, tant a Veneçuela com a l'Argentina, era fàcil de trobar, molt barata i de gran puresa i, de mica en mica, alguns ens hi havíem anat afeccionant; era una bona companya per anar de festa, de tertúlia, donava ànims quan et senties cansat, proporcionava una sensació d'extrema lucidesa —més aparent que real—, però, al cap de poques hores, tenia una baixada abrupta en què era fàcil posar-se de mal humor i veure-ho tot de color negre, de manera que l'única forma de superar el sot era prendre'n més. No descarto que el sopar de l'apartament de Caracas, en què m'havia mostrat tan desmoralitzat i desesperançat davant dels meus companys, no fos res més que un dels clàssics *bajones* posteufòria cocaïnòmana.

En poc temps, molts de nosaltres —no tots, naturalment— estàvem atrapatats en aquesta droga de manera més perillosa de la que estàvem disposats a admetre. De fet, una de les característiques essencials de qualsevol addicció és el convenciment que es té de *no ser* un addicte, de controlar l'ús que es fa de la substància.

De les finalitats lúdiques i socials, la coca havia passat a ser un material que utilitzàvem per treballar al teatre ja que ens proporcionava una energia i una eufòria que eren molt difícils de trobar en un mateix després de més de cinc-centes representacions, al llarg de més de dos anys, de *Glups!* La pols blanca ens feia mantenir vives les ganes d'actuar, de gaudir de la pròpia actuació, de cada frase, de cada intenció, de cada gag, i això, naturalment, el públic ho agraiïa i aplaudia perquè veia uns comedians entregats a la seva feina sense escatimar energies. És ben sabut que el públic el que més agraeix és la generositat dels actors, la màxima entrega, el fet de deixar-hi la pell en cada funció.

Amb la coca el cansament desapareix com per art de màgia i els fets quotidians —parlar, canviar-se de roba, actuar— esdevenen enormement divertits. Aquesta és la tremenda capacitat de seducció que té aquesta droga. A més, no entorboleix la mirada ni entorpeix la parla, com fan l'alcohol o els porros. El problema és que, a partir del moment en què un s'hi ha habituat, és molt difícil fer marxa enrere: cada dia se'n necessita una mica més, cada situació de la vida és bona per prendre'n i arriba un moment que, sense, la vida sembla descolorida, avorrida, des dels actes més íntims, com el sexe, fins als més socials, com una estrena. A Buenos Aires, just abans de començar la funció, si un caminava pel passadís dels camerinos, podia anar sentint les enèrgiques ensumades que es produïen a l'interior.

En algun moment vam tenir un ensurt considerable: uns quants ens n'havíem anat d'excursió a visitar una illa de co-

rall, el Cayo Sombrero, aprofitant els dos dies de descans setmanal. En un revolt de la carretera, la policia ens va aturar i ens va demanar la documentació; si ens haguessin inspeccionat amb una mica de rigor, haurien trobat la famosa neu que —possiblement— ens hauria dut moltes complicacions, ja que aquests països són famosos per la seva tolerància cap als grans productors i traficants i la seva duresa amb els petits consumidors. El cor se'ns va encongir quan aquells homes armats fins a les dents ens van fer baixar dels cotxes i ens van demanar que ens identifiquéssim; pel meu cap van passar les inevitables escenes d'una pel·lícula molt famosa aquells anys, *L'Exprés de Mitjanit*, en què es narrava la història d'un turista americà embolicat amb les drogues que era abandonat en una presó de Turquia on patia tota mena de vexacions i maleses. Per sort, la cosa no va anar més enllà i els policies ens van deixar continuar sense escorcollar-nos ni les bosses ni les butxaques. Més d'un hauria acabat al calabós.

Vaig decidir —afortunadament— que aquella pols blanca i llaminera hauria de ser part del record que m'enduia de la gira sud-americana i que allí s'havia quedat. Va ser una decisió molt assenyada i molt profitosa ja que, en alguns altres casos, l'addicció va anar en augment a la tornada a Barcelona amb tots els problemes econòmics, socials i psicològics que això comporta. Des d'aleshores n'he consumit en comptadíssimes ocasions i l'únic que n'he tret ha estat una taquicàrdia ferotge que m'ha fet abominar completament d'aquesta substància que a les nostres terres està completament adulterada.

Vaig arribar a Barcelona en ple estiu —principis d'agost del 1985— provinent de l'hivern grisenc de Buenos Aires. Em vaig reenamorar del meu país, de la meua ciutat, de la platja... La meua germana Núria i el seu marit Jordi Petit Fontserè tenien una casa molt bonica a Begur, amb un gran porxo que donava al jardí, on vaig passar uns dies magnífics de descans. A la platja de sa Riera, un migdia, prenent unes

cloïsses i una copa de vi blanc, vaig tenir una revelació, una epifania: com aquí, enlloc! No he canviat d'opinió. Les llargues gires, les estades sovintejades fora de casa, em van fer néixer una necessitat d'arrelament molt forta i un enorme gaudi de la meua ciutat, el meu país i els meus paisatges.

Catalunya i tot Espanya vivien uns anys molt confortables si es comparaven amb l'adusta existència que gairebé tothom havia patit durant els terribles anys del franquisme. Els ministres catalans de Felipe González, Ernest Lluch al capdavant de Sanitat i Josep Borrell a Hisenda, havien modernitzat i recreat les estructures fiscals i una bona part dels ciutadans havíem començat a pagar impostos i a gaudir d'una sanitat pública molt diferent de la sordidesa anterior; a Catalunya s'havia engegat l'Institut Català de la Salut, que encara ara és un punt de referència. A Buenos Aires, els amics es quedaven sorpresos i literalment bocabadats quan els deïem que nosaltres teníem els medicaments pagats i que a la gent gran —els meus pares sense anar més lluny— els pagaven el taxi per anar al metge a visitar-se; en el moment d'escriure aquestes ratlles (estiu del 2014) també resulta força xocant recordar aquestes generoses prestacions després de les enormes retallades que l'estat del benestar ha patit, però aleshores vivíem convençuts que els diners no havien de faltar mai.

El president Tarradellas havia aconseguit que els treballadors de la Generalitat republicana cobressin pensions de vellesa i viudetat i s'havia creat el subsidi d'atur i altres serveis socials elementals que, fins aleshores, només tenien en països com Suècia. Ens sentíem rics, amb l'alegria i la falta d'elegància dels que ho són de nou. S'estava construint l'estat del benestar i ningú no volia recordar que després de les vaques grasses vénen les magres, invariablement. En molt poc temps, s'estava passant de ser un país *en vías de desarrollo* —que era la manera franquista de dir *subdesenvolupat*— a ser una societat opulenta, occidental, europea, pagada de si mateixa.

A Buenos Aires, urgí per la necessitat de tenir alguna idea per a un nou espectacle, m'havia llançat de cap a adaptar una novel·la curta que em fascinava: *La llegenda del sant bevedor*, de Joseph Roth. Me l'havia descobert el Molina en un dels inacabables viatges en furgoneta —jo acostumava a anar de gira amb una maleteta de lona on enquibia la meva biblioteca de viatge, el *pinso intel·lectual* en deia jo, però, per alguna raó que no recordo, m'havia quedat sense *pinso* i el Moli em va prestar aquella novel·la curta publicada per Anagrama—. El relat, trèmul i màgic, m'havia atrapat des del primer moment. He estat sempre més enamorat d'aquest text i d'aquest autor, del qual he anat llegint tot el que s'ha publicat en català i en castellà, que no és poc. Jueu de Galítzia, una part del centre d'Europa que ha estat prussiana, ucraïnesa i austríaca al llarg del segle xx, Roth és un autor enigmàtic, company de generació i d'idees de Stefan Zweig, molt marcat, com ell, pel sentit d'estrangeria a tot arreu, de no-pertinença a un país concret, d'apàtrida, i per una fulminant dependència de l'alcohol, que el va dur a malviure en un París d'emigrants eslaus *clochards* i borratxos on va morir, enmig d'una gran pobresa, l'any 1939, quan a Europa el feixisme estava arribant al seu punt més alt.

La llegenda del sant bevedor és una narració que ens parla d'un indigent alcohòlic —el clàssic *clochard* dels marges del Sena— que és objecte de tota una sèrie de *miracles* que li proporcionen un seguit d'experiències plaents i amargants alhora; experiències que es pensava que li estaven vetades: el retrobament amb Caroline —el seu primer amor— convertida en una prostituta «*fané y descangallada*»; l'amor d'una dona jove (que li pren els diners); el bon menjar; el cinema... Un text poètic i a la vegada molt carregat d'acció, de personatges difuminats, amb els quals jo pensava que es podia fer un espectacle de caire màgic: teatre visual i musical amb els diàlegs reduïts al mínim; estava força engrescat amb el pro-

jecte que donava la possibilitat als escenògrafs de crear un espai misteriós que podia ser molt interessant. Al mateix temps, aquest text —tal com assenyala Carlos Barral en el pròleg de l'edició castellana— és una apologia sobre la sacralitat del vi: «*De cómo el vino transforma el mundo, cambia sus leyes, todas, incluso la virtud de los santos, para hacerlo habitable y agradable a los que creen en él*».³

M'agradava la idea de restituir a l'alcohol el prestigi perdut i que l'espectacle fos una apologia de l'esperit del vi, un ditirambe irònic i tràgic, com havia estat la vida de l'autor. El protagonista, el sant bevedor, és Andreas Kartak, una mena de pallaso amarg, un habitant dels bars i els cellers de París d'entreguerres, concretament del 1934. És un estranger —galitzia i jueu com Roth— perdut *in questo popoloso deserto che appellano Parigi*; ha estat a la presó, ha fet de miner al seu país i té una certa cultura i un sentit molt dostoievskià de l'honestedat. Quan, de jove, treballava en una remota mina de Galitzia va matar un home que maltractava la seva dona, Caroline, que era el seu gran amor i que després retroba transformada en prostituta pels carrers de París, extraviada com ell. En sortir de la presó, Andreas Kartak no troba cap altre motiu per viure que l'alcohol, que li proporciona l'energia i la calma al mateix temps. Dins d'una imaginada religió de l'alcohol, Andreas Kartak és un sant: d'aquí el títol de la novel·la. Viu en un boirós i difuminat món en el qual es confonen l'Església catòlica i l'Església alcohòlica.

De fet, no anava gaire lluny d'osques ja que, al cap de poc temps, el director de cinema italià Ermanno Olmi en va fer un film protagonitzat per Rutger Hauer que va guanyar el Lleó d'Or al Festival de Venècia de l'any 1988. També, al cap

3. Joseph Roth (trad. Michael Faber Kaiser), *La leyenda del santo bebedor* (Madrid: Anagrama). Existeix també la versió catalana amb el títol *La llegenda del sant bevedor*, publicat per Viena.

dels anys, l'actor i director aragonès Alfonso Desentre va presentar aquest títol —en forma de monòleg teatral— en diversos festivals, però, malauradament, no el vaig poder veure.

La llegenda del sant bevedor forma part del voluminós calaix de projectes que estan per fer i que —espero— algun dia podrem abordar. I aquest projecte és dels que no em resigno a no poder portar mai a escena.

A Buenos Aires —assegut en un sillonet davant de la finestra que s'obria als increïbles cels de l'hemisferi sud, molt més alts i impressionants que els nostres— havia anat donant forma mental a l'espectacle tot omplint d'anotacions els marges del llibre i fent una escaleta d'escenes i una descripció dels decorats. Pensava en Ferran Rañé per ser Andreas Kartak, el sant *clochard* alcoholitzat; Miquel Periel seria el misteriós cavaller que li proporciona els diners miraculosos; Pep Molina interpretaria un futbolista de renom, amic i compatriota del protagonista, i Teresa Vallicrosa, la dona misteriosa que li oferia el seu amor. Per interpretar la petita Santa Tereseta de Lisieux —a qui el protagonista ha de tornar els diners que ha anat rebent gràcies als miracles de què ha estat objecte—, pensava en una ballarina i actriu argentina, Marisa Gerardi, amb qui havíem fet una gran amistat al llarg de la nostra estada allí i que, juntament amb el seu marit, Hernán Zavala, es van traslladar a Barcelona per causa nostra o, potser, per *culpa* nostra.

Vaig elaborar una escaleta detallada de l'espectacle que es desenvolupava en nou jornades o escenes llargues, i tota una sèrie d'idees per al decorat amb un efecte final en el qual, l'altar de Santa Tereseta, a l'església de Notre Dame de Batignolles, on ell anava a retornar el deute just abans de morir, es convertia en una meravellosa barra de bar.

Era un projecte molt *artístic* que vam discutir durant llargues sessions amb els meus companys que, en tot moment,

van dubtar —crec que raonablement— de la seva viabilitat comercial. Més aviat, van opinar, entrava dins del tipus d'espectacles que nosaltres anomenem *de festival*: obres per ser representades en mostres de teatre però no aptes per fer temporades a les ciutats, gires i actuacions pertot arreu, i tenir una vida comercial viable i plausible.

A més, la fascinació que el text exercia sobre meu els altres no la sentien. Apreciaven la seva lectura però no n'estaven pas enamorats i els faltava aquella espurna de passió necessària per fer tirar endavant un espectacle; de manera que, amb molt disgust per part meva, *La llegenda del sant bevedor* va ser refusada i, després d'uns dies de vacances, ens vam tornar a trobar al temible punt zero: quan ens reunim al voltant d'una taula amb un sol tema a l'ordre del dia, que és el nou espectacle. Què caram farem?

Descartat el *sant bevedor*, en Ferran Rañé va proposar una història que no estava escrita i que a ell li rondava pel cap: la miserable existència d'un vampir actualment. Una mena de Dràcula proletari que havia hagut de trobar feina en un banc de donació de sang per tal de satisfer les seves necessitats bevent furtivament sang dels donants. El punt de partida era prometedor però no teníem cap desenvolupament dramàtic i no ens vam aturar gaire per trobar-lo.

En el dietari d'assaigs d'aquests mesos vaig anotar amb data 4 de novembre de 1985, dilluns:

Avui es compleix una setmana de dedicació a Dràcula. *La llegenda del sant bevedor* està completament descartada i jo m'he quedat sense «prova d'artista». L'Anna Rosa ha portat algunes idees força inconcretes per actualitzar la història de Dràcula. En Ferran ha desenvolupat una història de l'Elisa (Crehuet): es tracta d'un Dràcula actual que viu en la misèria i treballa en un camió de donants de sang de la Creu Roja i allí xucla les xeringues; també va a parcs infantils per si alguna criatura pren mal i ell pot xuclar-li la sang de les ferides, i

freqüenta els locals nocturns de mala nota per mirar de trobar alguna baralla i poder-se beure la sang d'algun ferit. M'agrada la idea per a un curt de TV però no per al teatre. Sembla que ha quedat descartada.

Prèviament a això, havíem concentrat tots els nostres esforços a bastir un projecte televisiu, una sèrie, que era la primera que ens plantejàvem de fer. La idea provenia de l'Anna Rosa i consistia a fer una adaptació per a la petita pantalla de *Little tales of misogyny* (*Petits contes misògins*) de Patricia Highsmith, que constituïen, de per si, uns saborosos esquetxos sobre diversos tipus de dona (la coqueta, la sogra, la mestressa de casa) amb un humor molt àcid i molt trencador.

En el document de presentació del projecte a TVE i TV3, vam escriure:

La raó per la qual hem optat per aquests contes és que —a més del renom de la seva autora— connecten molt bé amb la nostra línia de crítica de la quotidianitat, mantenint sempre un to irònic i divertit que els allunya de qualsevol mena de pretensió intel·lectual o saberuda. Es tracta d'una crítica als tòpics més utilitzats quan es parla del concepte de feminitat. Totes aquelles idees que s'han anat adherint a la «mística de la feminitat», com són els tòpics de la virginitat, la fidelitat, la coqueteria, la debilitat, la fragilitat, etcètera; conceptes que, al nostre parer, no tenen res a veure amb l'autèntica vida de la dona i que s'hi han anat afegint des dels llocs d'influència més decisius al llarg de la història. No es tracta d'una sèrie de tipus feminista, ni antifeminista; es tracta d'ironitzar sobre les idees prefixades que la societat ha establert amb referència a la dona, la mare, la nòvia..., al repòs del guerrer, en definitiva.

La imatge estètica que es vol adoptar per explicitar el contingut d'aquests contes és la que podríem anomenar *estètica publicitària*. Es tracta de configurar unes seqüències, la presentació formal de les quals imiti en la mesura de les nostres pos-

sibilitats, el llenguatge publicitari televisiu amb les seves llars brillants, les seves il·luminacions afectades i aquell aire postís, quasi hiperrealista, que els professionals de la publicitat intenten —i aconsegueixen— vendre'ns com la realitat quotidiana.

En principi, dels gairebé vint relats que conformen el llibre, havíem optat per: *La sogra silenciosa*, *La coqueta*, *La paridora*, *La reaccionària*, *Un objecte de llit portàtil*, *La perfeccionista*, *La novel·lista* i *La víctima*. Un projecte televisiu que, si no fos perquè la companyia T de Teatre va desenvolupar la mateixa idea en un espectacle teatral de molt d'èxit —*Petits contes misògins*— l'any 1991 amb direcció de Pere Sagristà, caldria mantenir a dalt de tot del nostre calaix de projectes per fer, ben a la vista. Quan ens va arribar la notícia que les *nenes* de T de Teatre estaven preparant els contes misògins de la Highsmith, l'Anna Rosa va agafar una enrabiada de ca l'ample.

La idea de treballar per a la televisió se'ns havia desvetllat amb força a partir de la gravació de *Glups!*; havíem descobert que era un mitjà en el qual ens venia molt de gust entrar, tot i que no teníem gaire idea de les seves mecàniques internes. Com que ignoràvem com s'havia de fer per articular un projecte i escriure els guions necessaris, vam proposar a Joan Potau que col·laborés amb nosaltres. En Potau, a part de ser un home simpatiquíssim, rialler i optimista, era un guionista que tenia força experiència en el món televisiu i cinematogràfic i es va apuntar entusiasmat a la idea. Vam desenvolupar una sèrie de set capítols, de la qual vam escriure —o més ben dit, en Potau va escriure— un parell de guions que feien molt bona pinta. Però les negociacions amb una cadena de televisió pública com TVE acostumen a ser molt llargues i sinuoses i, en veure que havíem d'esperar molts mesos per tenir alguna resposta positiva, vam anar arraconant el projecte, empesos per la necessitat de posar fil a l'agulla d'un nou espectacle teatral.