<••> **Entrevista** de **Fermín Cabal**

Albert Boadella

Caminando siempre contra corriente, como un fajador que boxea a la contra, Albert Boadella despierta pasiones encontradas y a menudo sus admiradores de ayer son sus más feroces detractores de hoy. Defensor en sus comienzos de un teatro que renunciaba a la expresión verbal, ha ido poco a poco incorporando elementos expresivos que le han aproximado a una escritura más tradicional, para escándalo de algunos. Este itinerario tan particular, que ocupa ya un lugar incuestionable en el panorama del teatro español, suscita muchas preguntas que el autor, con mucha paciencia, se ha prestado a contestar.

ALBERT BOADELLA. He sufrido siempre de una inmensa soledad. Cuando miro atrás me doy cuenta de que he ido dando vueltas sobre mis propias cosas y mis propias intuiciones, eliminando lo que me parecía caminos cerrados. Por ejemplo, en un momento dado, cierro el camino de *Mary D'Ous,* que había sido extraordinariamente recibido, porque siento que es un camino muy espectacular, muy halagador, muy sensible al mundo esnob, a las vanguardias, pero un camino cerrado. Un camino que no tiene evolución posible. O sí, tiene la evolución que conduciría a algo parecido a Bob Wilson, cosa que no me gustaba, casi puedo decir que lo detesto. A mí me aburre, porque sobre el arte quizá tengo una idea más simplista, pero que tiene su eficacia, y es que el arte es hacer de una cosa compleja algo, en principio, sencillo y comprensible. Es decir, exactamente lo contrario de lo que hace Bob Wilson. Y aquí es donde hago marcha atrás, cambio radicalmente y me voy hacia *Serrallonga.*

FERMÍN CABAL. En tus memorias, sin embargo, hay un comentario sobre *Mary D'Ous* que me hace pensar que quizá haya algo más también en ese giro y que tiene que ver con tu experiencia dentro de la creación colectiva. En tus memorias dices que ese espectáculo funcionaba con el público, pero que a ti te parecía en algunos aspectos sociopolíticos facilón, etc. Me pregunto si no buscabas hacer algo más personal, menos limitado por el colectivo.

A. B. *Mary D'Ous* es mi primer trabajo como auténtico autor, en el sentido de que la idea matriz no fue trabajada inicialmente con la compañía, sino que yo voy ya a los ensayos con una idea muy concreta, que es colocar todas las fórmulas musicales en el procedimiento teatral, o sea, tema, variación del tema, canon, fuga, etc., todo lo que es la estructura musical. Las anteriores obras eran más fruto del juego. Yo intervenía directamente en el juego desde dentro como actor, y desde ahí lo iba conduciendo. Es la primera obra en la que yo no actúo y por lo tanto ya estoy fuera, como dramaturgo. Lo que ocurre es que todavía está presente la idea participativa, colectiva y casi diría esencialmente grupal del teatro, con lo cual hubo muchas cosas que yo tuve que pactar con la gente, e inevitablemente, al terminar, piensas: si hubiera hecho lo que a mí me gustaba, esta obra seguramente hubiera funcionado mucho mejor. Con lo cual, este trabajar a la carta, digamos, empieza a molestarme.

F. C. Y, sin embargo, creo que ha sido uno de tus mejores espectáculos.

A. B. Bueno, digamos que tiene la brillantez formal, pero siento mucha frustración. Lo que hubiera podido ser fren-

© Chicho

La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. **Dirigida por Albert Boadella. Els Joglars. Teatro María Guerrero, 1998.**

te a lo que fue. Por tanto, cuando me pongo a trabajar en *Serrallonga* necesito cambiar muchas cosas, buscando algo más personal. Para empezar porque yo me voy a vivir en pleno epicentro de donde vivió Serrallonga, mi mujer estaba allí, y conozco ejemplares de la zona que en el fondo eran todos una derivación de lo que había sido Serrallonga, y eso me lleva a un proceso de inmersión soberbia. Y mi espectáculo, una vez sale fuera, realmente expresa una parte de mi intimidad. Habla de la música que me gusta, de las cosas que verdaderamente me importan… Es un espectáculo mucho más cercano a mi propia persona.

F. C. Y un espectáculo en el que ya hay un cambio importante: la aparición de la lengua hablada, porque de pronto pasas de *Mari d'Ous,* donde había tres palabras, a *Serrallonga,* donde hay ya fragmentos de texto bastante complejos.

A. B. Desde luego fue un cambio importante, pero no lo veo como un salto en el vacío. Es la lógica consecuencia de un proceso que dura, no sé, por lo menos 14 años. Un proceso que empieza desde la desnudez absoluta, para ir luego incorporando elementos, el mundo de los objetos, la música… Luego aparecen los gritos, después las onomatopeyas, después frases reiterativas que se van repitiendo como se hace en *Cruel Ubris.* Y poco a poco aparecen los conceptos escenográficos en *Mari d'Ous.* Y un día, en *Serrallonga,* aparece ya el texto: hay poemas, canciones, música, danza. Todos los elementos que pueden formar parte del espectáculo convencional. Y ese ha sido nuestro proceso de aprendizaje y mi proceso personal de orientación como dramaturgo. Yo mismo me hago mi propia escuela de dramaturgia. Es una escuela práctica, frente al público, con el que experimento, le hago servir de conejillo de indias y veo las cosas que funcionan y las que no. A partir de mis propias emotividades, las cosas que funcionan y las que no funcionan. Y todo eso encaja por primera vez en *Serrallonga,* donde ya hay una concepción muy parecida a la que sigo utilizando veinte años después, excepto quizá respecto a la utilización del espacio. En *Serrallonga* me abro a un espacio múltiple, rompiendo con la representación frontal, pero es un camino que luego no he seguido, en parte por un problema práctico, pero también porque hay una lógica del frontal, que hasta el momento no ha sido superada. Se han hecho muchas cosas, pero…

F. C. ¿Era un tributo, entonces, a la época? En los setenta estaba de moda la ruptura con el espacio convencional.

A. B. Pero es que eso a mí me da lo mismo. Es una cosa… marginal, porque lo que se dice en el teatro se puede decir en frontal, en círculo, o colgado de la lámpara. De esto se hacía un elemento esencial, pero yo no creo que el espa-

Del teatro colectivo hay una parte muy graciosa, muy afectiva, muy entrañable, muy divertida incluso. Pero hay una parte absolutamente falsa, irreal.

cio deba tener tanta importancia como para convertirse en el centro del espectáculo. Prefiero no distraer al espectador con ciertas limitaciones del espacio.

F. C. Entonces ¿tú crees que la caja italiana, con su magia ilusionista, sigue siendo un instrumento perfectamente utilizable para el teatro?

A. B. Hombre, a mí me gusta más el teatro griego, porque tiene posibilidades de perspectiva que me parecen adecuadas. Me encantaría trabajar en el teatro griego de Siracusa, pero es que no tengo esos teatros a mi disposición, y me parece que debemos ser prácticos en estas cosas, y trabajar con lo que tenemos.

F. C. Volviendo al tema dramatúrgico, me imagino que esos nuevos requerimientos del texto te obligarían a modificar el método de trabajo, no buscando ya directamente el signo sobre el escenario, sino creando unas etapas previas donde supongo que aparecería algún texto previo. En fin, que te empiezas a desempeñar como dramaturgo, a pensar en la estructura del espectáculo desde la dramaturgia, etc. Y quizá eso explique la ruptura que se produce entonces con la idea primitiva de Els Joglars, que deja de ser una compañía independiente y…

A. B. Lo que ocurre es una cosa que vas a entender rápidamente. Los actores con los que en el año 67 empiezo la etapa profesional eran gente con la que, a pesar, naturalmente, de que yo estaba técnicamente más preparado que ellos, por edad y por experiencias vividas, estaba en unos niveles muy parecidos. Jaume, Gloria, Marta… éramos colegas, amigos, yo tenía mucha facilidad para jugar con ellos en un mismo plano. Pero poco a poco esa gente va dejando la compañía y van siendo sustituidos por otros. Se mantiene la misma dinámica, pero con gente que ya son más alumnos que otra cosa. Y aquí empieza una situación de incomodidad que en un momento dado, me refiero a *La Torna,* ya se hace evidente. A ellos esa cosa del juego colectivo les gusta mucho, se sienten muy identificados, y yo pues… cada vez menos. Porque las distancias que hay entre nosotros, desde un punto de vista dramatúrgico, ya son realmente muy notables. Entonces, yo me siento cada vez más incómodo y en el fondo quiero acabar con ese equipo, pero estoy atado por una serie de compromisos, esas tramas de afecto que acaban formando una tela de araña en la que no se ve nada, pero de la que no te puedes ir. Y ese es el problema con el equipo. En *Serrallonga* era todavía relativamente aceptable porque aún está Jaime; en la primera etapa está Marta, Gloria… Pero a partir del momento en que yo me marcho de Barcelona, y me llevo todo el mundo a Pruit, se produce la desbandada y me encuentro con un equipo que básicamente es nuevo.

F. C. Sería que antes de esta situación ya se había producido una ruptura…

A. B. Sí, ya se había producido una ruptura inicial y, por lo tanto, cada uno tiró por su lado. Quería sintetizarte algo que, con los años…, quizá no en aquel momento, pero con los años he podido más o menos detectar o comprobar. Y es que del teatro colectivo hay una parte muy graciosa, muy afectiva, muy entrañable, muy divertida incluso. Pero hay una parte absolutamente falsa, irreal, y es que se han mitificado también los hechos en los que después, con el tiempo, muchas veces se producen enormes injusticias. Porque es donde se refugia muchas veces la mediocridad. Es el problema de un sistema que tiende a rebajar al que saca la cabeza y de aupar al que está debajo. Tiene interés desde un punto de vista de colectivo, quizá como una ONG psicológica, pero artísticamente tiene sus limitaciones.

F. C. Pero estoy seguro que muchos de tus conocimientos actuales se habrán enriquecido a través de ese trabajo colectivo.

A. B. Sin duda. Yo he defendido durante años la creación colectiva y de hecho la sigo practicando, pero con otras bases, sabiendo cada uno qué lugar ocupa.

F. C. Creo entender que *La torna* fue el último espectáculo que haces sometido a la presión de la creación colectiva. ¿Es así?

A. B. Antes de *La torna* hay ocho meses de intentar sacar un espectáculo y, como no hay *feeling* en el equipo, el espectáculo no sale. Entonces, en la urgencia económica, monto un espectáculo que está hecho con prisas, creo que se nota, por la necesidad material de sacarlo adelante porque las deudas nos caen encima. Habíamos pasado tiempo dando vueltas a cosas que no salían porque el equipo con el que yo trabajaba no era armónico. Yo no estaba a gusto con la gente: ni ellos confiaban en mí, ni yo en ellos. Por lo tanto, *La torna* es una urgencia de último momento, que parte de una idea que yo hacía muchos años que llevaba en la cabeza, y aplico una metodología rápida con algo que sé hacer perfectamente: el mundo de las máscaras. Yo era profesor de máscaras, de interpretación de máscaras en el Instituto de Teatro y por tanto utilizo lo que doy más rápido.

F. C. Hay que decir que es el primer espectáculo en el que abordas una casuística política inmediata, algo que luego va a convertirse en un recurso habitual.

A. B. Sí, es cierto. En *Serrallonga* había trabajado con elementos de la realidad, pero estaban inmersos en la historia del siglo XVII. *La torna* es mucho más directo, pero, insisto, es un espectáculo en el cual la urgencia lo marca todo. Para mí es un espectáculo menor, desde el punto de vista artístico. Un poco atropellado, el espectáculo más rápido que hemos montado en la historia. Se hizo en solo dos meses, desde que se empezó el primer ensayo hasta el último.

F. C. En esta nueva etapa en la que dejas el lastre del pasado, hay un espectáculo, *Operació Ubú,* que me llama la atención, primero porque es, creo, el único que has hecho fuera de Joglars, y también porque vuelves a contar con gentes de la primera época del grupo… ¿Había algo de nostalgia de los buenos tiempos?

A. B. Bueno, nostalgia… Fue un encargo, de alguna manera, y sí, es el único montaje que he hecho fuera de Joglars. Pero yo quería haberlo hecho con el grupo; el problema es que estábamos haciendo *Laetius* y no era posible, y entonces sí, cojo, de ayudante de dirección, a Gloria Rognoni, coloco a Jaume Sorribas, coloco a Dino, que es el escenógrafo de la compañía para que ayude a Fabià Puigserver, con el que ya había trabajado en el *Serrallonga* y en *M-7 Catalonia,* trabajo con alumnos míos de la escuela de Estudis Nous de donde salió gente del Lliure, por ejemplo Ana Lizarán, etc. Por lo tanto, de hecho es como si lo hubiera hecho con Joglars.

F. C. ¿Tuviste dificultades con un actor como Cardona, que tenía un itinerario muy distinto?

A. B. No, la única dificultad que tuve con Cardona fue que, en un momento dado, cuando se dio cuenta de que hacía de Pujol, el pobre chico empezó a tener pánico. Pensó que no volvería a trabajar más en Cataluña. O sea, las dificultades con Carmona eran de tipo ideológico. Yo le tenía que comer el coco como un vil embaucador, como un vil sinvergüenza, diciéndole: no te preocupes, si Pujol tiene mucho sentido del humor… Y no es verdad. Yo lo conocía y sabía que no tenía sentido del humor. Para mí lo mejor de esta experiencia es que pude trabajar con Fabià de una forma muy estrecha. Antes había trabajado con él, pero, digamos, más como alguien que me hace el vestuario o como escenógrafo. En este momento, en una colaboración más profunda, me doy cuenta de que trabajo con una de las grandes personalidades del teatro español del siglo XX. Es un hombre trascendental en el teatro español. Yo había trabajado con él en *M7 Catalonia,* vivíamos en la misma casa en Perpiñán mientras preparábamos este espectáculo, pero es con *Ubú* cuando nos compenetramos; fue algo especial artísticamente.

F. C. ¿La colaboración con Fabià se interrumpe ahí?

A. B. Después, Fabià participa indirectamente en *Olimpic Man.* Y digo indirectamente porque él es el que me daba las orientaciones sobre la escenografía, pero no las realiza.

F. C. El primer espectáculo de esta nueva etapa, después de *La torna,* fue *M7 Catalonia,* uno de tus trabajos más memorables.

A. B. *M7 Catalonia* es una de las obras que volvería a montar casi sin tocar nada. Bueno, es una de estas cosas que salen de cuando en cuando…, una confluencia… Seguramente hay elementos emocionales muy potentes en aquel momento que yo descargo en el montaje. Empiezo a hacer la obra en el exilio, con gente totalmente nueva, algunos de ellos casi noveles en el teatro. Encuentro unas circunstancias por un lado durísimas y por otro lado emocionalmente muy estimulantes. Es una obra con una dosis de ternura, de elementos sentimentales muy fuertes. Yo no siempre he sido así; he sido más cruel que tierno en muchas ocasiones… Y finalmente *M7 Catalonia* resulta uno de los grandes éxitos internacionales de Els Joglars.

F. C. Y, sin embargo, parece que no funcionó demasiado en Cataluña.

A. B. En Barcelona. Funciona muy mal en Barcelona porque, digamos, Barcelona me castiga. Y me castiga bajo una auténtica calumnia. La calumnia de que yo dejé colgados a mis compañeros en la cárcel. Y eso es una inmensa calumnia, porque yo estaba en la cárcel y todo el mundo estaba en libertad condicional. Y cuando yo me escapo, unos se van al exilio y otros se entregan a las autoridades. Pero queda la calumnia de que yo me marché y dejé colgados a mis compañeros escapándome de la cárcel. Y eso, esa cosa tan basta, una calumnia tan cutre, funciona. Y en Cataluña, a partir de aquel momento, algunos empiezan a mantenerme bajo esta calumnia, una calumnia que les conviene, porque en el fondo ya detectan una actitud frente al nacionalismo que no les gusta.

F. C. Se te presenta a veces como un artista cosmopolita, que no aprecia los valores tradicionales de su tierra. Y, sin embargo, yo creo que en S*errallonga,* en *M7 Catalonia,* incluso en las obras sobre Pujol, sobre Dalí, sobre Pla, hay una presencia de Cataluña absoluta.

A. B. No solo en la parte externa, que es evidente; hay otra que es más importante: la manera como manipulo la sátira y el sarcasmo. Es una manera que forma parte, clarísimamente, de aquel rincón del Mediterráneo, que encontraríamos referentes anteriores en periódicos satíricos, en representaciones satíricas, en autores catalanes, en toda la tradición catalana… Yo creo que soy, mal que me pese en este momento, un autor muy vinculado a mi tribu. Y digo «mal que me pese» porque en este momento mi desafección con la tribu es total. Me ocurre con Cataluña como a las conejas que aburren a los hijos. Es decir, Cataluña no me interesa para nada, no me siento en este momento vinculado en nada. Pero he de reconocer que mi estructura mental funciona bajo este procedimiento. O sea, que mi obra es muy catalana.

F. C. ¿Y qué es lo que encuentras tan perverso en el nacionalismo? Porque la verdad es que nacionalismo, en el siglo XX, hay en todas partes. ¿Qué es lo que te irrita tanto?

A. B. Me irrita la paranoia. Me irrita que el nacionalismo tenga que funcionar, por lo menos en Cataluña, y creo que es un poco general, como la provocación de una enfermedad colectiva que es la pérdida del sentido de la realidad, lo que crea rápidamente una paranoia. De manera que se escribe casi paródicamente, es decir, hay que conseguir que cualquier catalán piense que cuando un madrileño se levanta por la mañana lo primero que piensa es: ¿qué putada voy a hacerles hoy a los catalanes? Y esto es pérdida de la realidad y, por lo tanto, enfermedad colectiva, porque tal enemigo no existe. Puede existir un competidor, lo que tú quieras, pero no un enemigo, como se dice. Entonces esta pérdida del sentido de la realidad hace que a mí el mundo nacionalista me parezca absolutamente execrable. Es algo que no tiene ningún interés ni intelectual, ni humanístico, ni mucho menos cultural, porque todo esto choca contra la libertad y contra el análisis más elemental de la realidad.

F. C. ¿Crees que esa enfermedad que percibes se manifiesta objetivamente en Cataluña? Porque hay gente que dice que ha habido un retroceso cultural respecto a aquella Barcelona de los sesenta y setenta, que era la capital cultural de España.

A. B. Es evidente que la cultura necesita un sentido de la libertad, que ahora no se encuentra entre nosotros. Pero no quiero mitificar nada porque también en los años 70 la libertad estaba condicionada.

F. C. Ese sentimiento de libertad que tú describes, tan arraigado, me llama la atención, porque perteneces a una generación que ha estado tan marcada por la visión política del socialismo de izquierdas, de las teorías marxistas, que quizá no ha sentido profundamente esos valores. Me pregunto si eso tiene que ver con convicciones profundas tuyas infantiles, con la educación que has recibido…

A. B. Yo soy hijo de anarquista. A pesar de que mi padre luego pasó a otras evoluciones posteriores. Pero siempre se había respirado, en toda la familia, lo que llamaríamos un ambiente de… Mi padre fue básicamente un librepensador, pero no solamente mi padre; también me influyó el conjunto de amigos con los que se trataba, grandes artistas catalanes de la época, Maragall, Sunyer, escultores, pintores, también músicos… La mía es una familia de librepensadores, en el sentido que a mí me gusta, gente no vinculada a ninguna ortodoxia especial. Y esto sí que es un virus, del que me siento orgulloso, que me inculca mi padre desde la infancia, y que me ha protegido de otros virus más perniciosos, que ha evitado, por ejemplo, que nunca haya tenido derivas hacia la visión marxista, aunque la he tenido a mi lado constantemente en la propia compañía.

F. C. Por eso te lo pregunto.

A. B. Siempre hay un aspecto, yo diría casi religioso, que me molesta de esta estructura. Hay una sustitución. Hay un aspecto religioso al que he sido siempre refractario.

F. C. Eso es también muy catalán. Porque yo creo que la intelectualidad catalana, a pesar de Mosén Verdaguer, siempre ha sido muy laicista.

A. B. Muy laicista. Incluso el propio Verdaguer en el fondo es un librepensador, a pesar de que hace aquellos poemas, pero es igual un librepensador. La prueba es que tiene un inmenso conflicto en la parte final de su vida, un rifirrafe espantoso con Cataluña. Es una cosa curiosa esta especie de no adaptarse a la estructura religiosa, al margen de que tú puedas tener pensamientos trascendentes; pero nunca se puede aceptar que alguien te administre estos pensamientos. Yo nunca lo he permitido. He preferido tenerlos más sutiles, menos profundos, pero más personales. Yo creo que eso a un artista no le hace daño. No sé a un político, pero para un artista no creo que eso sea nocivo.

F. C. Verdaguer, Pla, Boadella… ¿Tan difícil es ser catalán en el mundo de las letras?

A. B. La sociedad catalana es muy sensible a ciertas cosas… Y a mí se me ha hecho sentir esa desafección, que viene de lejos, de las calumnias de *M-7 Catalonia…* Y luego otros muchos episodios… Por ejemplo, el que tuvo muy mala taquilla en Barcelona fue *Bye, bye, Beethoven.* En Barcelona, no en Madrid o el resto de España. Pero en Barcelona se produjo por un hecho que después se ha repetido con *Manhattan.* Acabábamos de hacer la serie *Soc una Maravella,* que era un batacazo a la sociedad catalana muy brutal. Y automáticamente la sociedad catalana se venga por sistema, como se ha vengado ahora con *Manhattan.* Y a partir de aquí el juego de desencuentros es total hasta llegar al momento actual en el cual estamos prácticamente excluidos de la programación.

F. C. Pero ¿me vas a decir que los seis millones de catalanes son todos antiboadellanos?

A. B. No, pero los que no son antiboadellanos no son público ya. Fíjate tú lo que son las cosas. Es un asunto que cuento en un libro que estoy escribiendo. Me han convertido en un enemigo público. Te voy a dar solo un dato: yo tenía hace dos años, en la oficina de Els Joglars, un promedio de doscientas peticiones anuales de colaboraciones en Cataluña, con relación a radios, prensa, universidades… De eso se ha pasado a un promedio de diez. No te exagero. Hay de otros lugares de España, pero de Cataluña solo diez.

F. C. ¿Nadie te defiende en Cataluña?

A. B. Es que ni los medios de comunicación me piden una entrevista. Los que estáis fuera de Cataluña no os dais cuenta de lo que es la muerte civil. Yo soy en Cataluña un muerto civil. Por lo tanto, no tengo posibilidad de comunicación con un público hipotético. No tengo esa oportunidad. Bueno, sigamos hablando de teatro porque si no… Lo único interesante de todo esto es que el teatro haya sido capaz de desencadenar una situación social. En el fondo afianza la idea de que el teatro sirve para algo.

F. C. Esto me hace pensar que ahora mismo tú, como creador, estás cada vez más aferrado a un referente inmediato, a la idea de actuar sobre la realidad. ¿Has descubierto las posibilidades del teatro para actuar sobre la realidad?

A. B. En esto tienes toda la razón, y es algo que me ha causado ciertas dudas, de forma que en lo último que he hecho, esta cosa de los toros, he intentado apartarme de un contexto directamente político.

F. C. No lo he visto todavía.

A. B. Lo vamos a hacer en Madrid la próxima temporada. La controversia del toro y el torero. Una controversia digamos humanística, sin pensar en el animal, en los elementos éticos o no éticos, etc., que se aleja del día a día de la política. Porque he pensado que esta contaminación podía, en un momento de rifirrafe, deteriorar aspectos formales del trabajo teatral, romper todo un juego de lenguaje, toda una investigación sobre el lenguaje por la urgencia de tenerle que decir canalla aunque sea al presidente. Me lleva a un movimiento de retroceso…

F. C. Una pregunta como abogado del diablo. ¿No te habrá influido a la hora de elegir este tema de la tauromaquia el hecho de que de pronto en Cataluña se hayan levantado un montón de voces contra las corridas de toros?

A. B. Hombre, claro. Yo siempre había sido un aficionado a los toros, pero no se me había ocurrido nunca tener que defender públicamente esta actividad, porque pensaba que era una actividad que tenía su propia defensa en sí misma, ¿no? Yo tenía caballos, pero no andaba todo el día defendiendo los valores de la hípica. Lo que ocurre es que si en un momento dado se hubiera perseguido a los caballos, yo hubiera salido en su defensa. Por eso en el momento en que Cataluña se coloca en esta posición salto. Porque no es por racionalismo, no es por humanización de los bichos —eso es lo de menos—; es porque por debajo se cuela una vez más el discurso de la separación de España. Se trata de poner otro límite: esto es español y esto no es catalán. Esta barbaridad…

F. C. Pero el toro como tótem de los iberos estaba en Cataluña desde mil años antes de Cristo…

A. B. Les da lo mismo. Parten de una inmensa ignorancia, pero no importa, van a lo suyo. Y sí, supongo que no faltará esa queja, como si no hubiera habido toros en Cataluña desde siempre.

Mi proceso se basa en lo que yo llamo el tríptico caos-orden-caos.

F. C. ¿Es un espectáculo muy visual?

A. B. Es texto, puro texto. Es lo más alejado de lo primero que hice en el año 61. Es la antítesis total.

F. C. O sea, que al final te has convertido en un escritor de mesa.

A. B. Así es. Este espectáculo parte del pregón taurino que hice en la Maestranza de Sevilla en la inauguración de la temporada del año pasado. Me invitaron y yo hice un pregón con dos atriles. Iba pasando del uno al otro, haciendo en cada uno un personaje, defendiendo y atacando sucesivamente la corrida.

F. C. ¿Los personajes eran el toro y el torero?

A. B. No, en aquel momento eran un antitaurino y un taurino, no eran ni un torero ni un toro. Pero luego lo cambio y coloco a un torero delante de un toro…, que tampoco es un toro, sino un hombre de esos que lleva la carretilla, y que, de tanto llevar la carretilla, se ha identificado con el animal. Se expresa y habla como el animal. Y expresa las razones del animal. Razones atemporales.

F. C. Quisiera que intentaras explicar un poco cómo es tu proceso de desarrollo del texto, de qué partes. Por ejemplo, por qué razón decides en un momento dado cambiar de personajes… Supongo que tu manera de trabajar habrá variado mucho en la medida en que abordas textos cada vez más complejos.

A. B. Pues no sé si ha cambiado mucho. Te lo voy a explicar primero sintéticamente. Mi proceso, digamos, se basa en lo que yo llamo el tríptico caos-orden-caos. Pensemos en la música, imaginemos al Sr. Beethoven ante la 5.ª sinfonía. Él tiene, por así decirlo, un caos emocional en su mente, un caos de sensaciones, de emociones, de sonidos, etc. Y con ese caos emocional se coloca delante del pianoforte y empieza a ordenarlo. Y lo ordena no solo tocando literalmente las teclas del piano, sino también con un pentagrama que tiene delante, en el que va rellenando, corrigiendo. Posteriormente lo traslada a la orquesta y tú como espectador recibes no la partitura, que la recibirías solo si fueras director de orquesta, sino las emociones. Y del caos de Beethoven tú recibes estas impresiones, pero para ello se necesita el orden. Esta es una base, diría, casi científica de

© Chicho

Bye, bye, Beethoven. **Dirigida por Albert Boadella. Els Joglars. Teatro Principal de Zaragoza, 1987.**

lo que sería el hecho artístico en sí. Hoy en día, lo que se llama las vanguardias lo que hace es prescindir del orden, tratar de pasar de caos a caos sin la ordenación, sin la referencia. Y como no hay referencias, el músico, el pintor, o el escultor tratan de ponerte su caos por delante sin unas convenciones compartidas. En el caso de Beethoven no, porque hay unos instrumentos que hacen unos sonidos de los cuales conoce los resultados y hay una codificación, un lenguaje, y por lo tanto te precisa perfectamente todos esos elementos. En mi caso es exactamente lo mismo. Yo antes de empezar una obra tengo ese caos, que seguramente es menos de sonido y más de imágenes, personajes, toda clase de elementos que pueden confluir en lo que se entiende como una visión de dramaturgo. Entonces yo tengo determinadas posibilidades para ordenar este caos. Una de ellas es coger un rotulador y empezar a escribir cosas, situaciones, posibles escenas, unas frases, un monólogo, un diálogo… Otra posibilidad, para añadir incluso a esta, es coger unos actores y hacer lo mismo, es decir, moverlos como yo muevo un rotulador, con la diferencia de que en este caso, digamos, el rotulador es una cosa viva y empieza una multiplicación. Lo que yo avanzo me vuelve automáticamente reconvertido, y lo que yo devuelvo reconvertido se convierte en un juego de multiplicación. Y todo esto lo ordeno pensando en un espacio concreto de equis metros cuadrados y en un tiempo concreto de 90 o de 120 minutos. Y trabajo sobre ello hasta que está ordenado. Entonces, el espectador, a través de la representación, vuelve a recibir estas impresiones iniciales mías, esas pasiones o esos cabreos o esas ilusiones en bruto. La construcción de una obra es un proceso en el cual se van multiplicando cosas. Y uno de los factores de multiplicación es el actor. Tú puedes escribir o pensar ciertas cosas, pero en el momento en que llega el actor aparecen nuevas posibilidades ¿Qué puede pasar? ¿Eso qué quiere decir? ¿Que yo lanzo a los actores a una especie de «bueno, háganse ustedes los graciosos y a ver qué sale»? No, eso no va así. Yo lanzo a los actores unas cosas muy concretas; son unas improvisaciones controladas y relativamente cortas. No les dejo ahí dos horas improvisando, sino que vamos a unas cosas relativamente cortas para que permitan con facilidad la repetición de lo conseguido y la eliminación de las cosas que me parece que son superfluas.

F. C. ¿Puedes poner un ejemplo de una improvisación que hayas hecho en alguno de tus últimos montajes?

A. B. Por ejemplo, la escena de *Dalí,* en la que posteriormente dicen que hago un homenaje al Ionesco de *La cantante calva,* la escena en la cual Gala y Dalí dicen: «¿Usted no vive…? Yo vivo en Cadaqués, cerca del mar. Ah, pues qué bien, qué bonito. Ah, pues yo también estoy allí. Yo vivo en una habitación que no se qué…». Esta escena no surge porque yo piense primero en hacer una cosa del absurdo, sino porque en la improvisación Dalí y Gala se empiezan a mirar como extraños, y van coincidiendo después en las opiniones, y a partir de lo que voy haciendo hacer a los actores hay un momento en que sí, en el que veo la escena y me digo: no seamos tontos, vamos a coger esta escena y la colocamos con los ingredientes dalinianos y hacemos una estructura de recuerdo años después. Pero eso es porque primero la escena está construida así, a través de una improvisación.

F. C. Pero en los últimos tiempos tiene que haberse notado en los ensayos el hecho de que estés desarrollando una escritura más propia, más personal. ¿Han cambiado las pautas que le das a los actores?

A. B. En el último caso, en el caso de los toros, casi diría que hay un cambio total. Me pongo en el ordenador y después lo vuelvo a recolocar en escena y vuelvo a resituar las cosas. Yo no sé trabajar sin saber a qué actor le voy a dar las indicaciones. Tengo la necesidad de tener siempre, como tenía Verdi, a los cantantes en la cabeza. Yo tengo la necesidad de saber que, cuando estoy escribiendo una cosa o pensando en la descripción de una escena, estoy viendo a Boada o a Agelet o a Pilar haciendo aquella situación. Es una deformación profesional. Es lógica, porque con Pilar trabajamos juntos desde hace 18 o 20 años, con Boada no sé si ahora hará 24; con Agelet, 17. El conocimiento que tenemos entre nosotros es una cosa esencial. Porque no olvidemos que para esta dramaturgia es muy importante la compañía, y sería muy difícil hacer un procedimiento de producción en el cual cada vez me encontrara con actores nuevos.

F. C. ¿Cómo ha sido el encuentro con tu actor fetiche? Porque de pronto en la última etapa de tu carrera aparece un actor, Ramón Fontseré, que destaca sobre los demás en la medida en que se ha convertido en el protagonista de tus últimas obras.

A. B. Fontseré es un hombre que tiene ciertas cosas en común conmigo. Una especie de álter ego. Podría decir

incluso que hay una cierta genética que es parecida. No sé si es genética o si hay aspectos de su vida en los cuales él va a seguir; ha sido un seguidor… No vive en la masía, pero vive en la masía en la que yo había vivido, y digamos que es un hombre que…

F. C. El *hereu,* entonces.

A. B. Bueno, creo que él tiene que romper en algún momento y hacer su propio camino, o puede recoger el testigo si yo me canso y ser él quien siga con este asunto. Ten en cuenta que el trabajo de un dramaturgo tal como yo lo hago necesita una dosis de energía y potencia física que con los años se va rebajando, y ya no estoy en los mismos niveles que hace años. Con él he encontrado un *feeling* especial, es una persona por la que yo siento un gran afecto, y él siente hacia mí, creo yo, pues una cierta admiración, un cierto seguimiento filosófico de la vida. Y ese ensamblaje ha dado unos resultados excepcionales, pero que también se han dado con Jesús Agelet, o con Xavier Boada, o con otros actores, como te he dicho antes.

F. C. ¿Cuántas horas trabajas en creación? ¿Tienes un horario?

A. B. Personalmente soy totalmente indisciplinado. Puedo levantarme a las cinco de la madrugada, como otro día no empezar hasta las 10. Cuando estoy en época de parir, voy siempre con una libretita que tengo, unas libretitas que compro en Florencia que son como unos libros con cuero por fuera, porque la forma también es muy importante, y un lapicito que es para coger los datos. Porque las cosas aparecen en los momentos más inoportunos… Por ejemplo, cuando estaba montando el *Dalí,* un día que estoy comiendo cigalas me acuerdo de pronto de una observación que Dalí hace sobre los mariscos. Dice que Dios se ha equivocado cuando hizo al hombre porque lo hizo blando por fuera y duro por dentro, y en cambio a él le gusta el marisco porque es duro por fuera y blando por dentro, como en el fondo es él. Y es verdad, Dalí es un hombre que parece duro, brutal, a veces cruel por fuera, pero extremadamente tierno personalmente. Y allí estoy yo comiendo marisco y pienso: ¿cómo puedo utilizar este razonamiento? Y se me ocurre una armadura…, la cigala es como si llevara una armadura. Y apunto: armaduras, marisco, no sé qué… Automáticamente, a la semana siguiente, alquilo las armaduras, se las pongo a los actores y empiezo con una de las escenas más bonitas que he creado, que es la escena final del *Dalí,* con el paso a dos del *Cascanueces* y ellos bailando con la armadura. Pero esto se hace a través de este proceso azaroso. Hay que confiar en el funcionamiento no solamente del consciente, sino también del inconsciente, porque el inconsciente es algo mucho más importante de lo que nosotros controlamos. Nosotros controlamos una parte muy pequeña del cerebro; en cambio, el cerebro entero tiene cantidad de reflejos, cantidad de imágenes, tiene una memoria de ordenador impresionante. Hay que tener una cierta confianza en uno mismo, que también viene dada por la propia experiencia. Seguramente al principio esto me hubiera aterrorizado, pero en los últimos tiempos me asusta cada vez menos.

Autor es el que provoca aquella situación, el que da la huella a aquella situación, el que crea el impulso.

F. C. ¿Por qué has persistido en seguir firmando como Els Joglars cuando ya hace tiempo que es claro que el dramaturgo y el director se llaman Albert Boadella? ¿Quizá también es una armadura?

A. B. Seguramente porque me he sentido cómodo con la gente con la que trabajo. Si no me hubiera sentido cómodo, sin duda hubiera buscado algo mucho más personalista. Pero yo tengo la manía de que el teatro es, de todas formas, un arte colectivo. Y en eso he seguido en mis trece. En lo que no estoy de acuerdo es en que la autoría sea una cosa colectiva. Yo creo que siempre hay un provocador de esta idea o de este impulso. Cuando los actores de *La torna* me dicen que ellos también son autores, yo les digo que no por un motivo esencial: «porque yo *La torna* la hubiera hecho sin vosotros, y vosotros no la hubierais hecho sin mí. ¿Que *La torna* que yo hubiera hecho hubiera sido distinta sin vosotros? Eso lo admito. Hubiera sido una *Torna* con variantes, es posible, pero la habría hecho. Ahora, vosotros no habríais hecho *La torna* si no llegáis a conocerme». Ésta es la diferencia; es aquí donde está la autoría, y no hay que confundir las cosas.

F. C. Y has tenido incluso un pleito, ¿no?

A. B. Claro. Esto es una cosa muy arriesgada, porque podrías tener ahí una jurisprudencia muy peligrosa, por la cual cualquier tío que en un momento dado, en un Shakespeare, empieza a hacer una improvisación y resulta que el director coge aquello, pues ya está, ya la tenemos armada, ya forma parte de la autoría. No, ese concepto de la autoría hay que cambiarlo, porque si no, realmente el autor literario se va a encontrar con que le van a reclamar autoría los actores, el escenógrafo, el iluminador y hasta la…

F. C. Ya se lo están reclamando.

A. B. Yo creo que hay que mantener una idea muy importante, esencialista de la autoría. Autor es el que provoca aquella situación, el que da la huella a aquella situación, el que crea el impulso. Es decir, usted sin mí no hubiera hecho eso. Yo, sin usted, lo hubiera hecho algo distinto, sin duda alguna. O sea, sin un iluminador los aspectos externos hu-

bieran sufrido variaciones, pero se hubiera hecho este *Hamlet,* yo hubiera hecho este *Hamlet.*

F. C. ¿Cómo ves la situación de la literatura dramática y del teatro en estos momentos? Porque esta idea eterna de la crisis del teatro es algo anacrónico…

A. B. Esto ha pasado en los mejores momentos de su historia, ¿no? Hoy el teatro se ha liberado de cosas que antes estaba obligado a hacer. Ya ni siquiera está obligado a la distracción del personal, como lo estaba en cierta época. Puede hacerlo, pero no está obligado. Es curioso que, ciertamente, le han reducido sus ámbitos, pero le han dejado el ámbito esencial, que es el ritual. El teatro como rito colectivo, como lugar de exaltación e inducción de emociones, de ideas, de elementos que solo allí se pueden hacer. Que a más a más son casi irrepetibles, diría yo. Es decir, que todos los elementos que antes eran tan normales en el teatro, ahora configurarían una excepcionalidad. Yo creo que esto es muy interesante. Y el público eso lo nota, es decir, el público vuelve a tener el deseo de asistir al rito en directo, valora el teatro como un ritual en directo, cosa que hace cien años ese valor no se lo hubieran dado. Este momento es alucinante. Y eso los constructores del teatro han de tenerlo en cuenta. Y creo que quizá no estamos a la altura de esta nueva necesidad del público. Es una necesidad muy importante y, como siempre, minoritaria, como siempre lo ha sido.

F. C. ¿Crees que se ha reubicado el teatro dentro de la sociedad? Me recuerda lo que decía Unamuno: el cine nos ha liberado de los peores públicos.

A. B. Yo creo que nosotros nos hemos liberado de cosas que se pueden seguir haciendo pero que no son imprescindibles. Nos hemos liberado de construir un parque temático dentro del teatro. Eso es absurdo…, porque antes sí que se conseguía un efecto extraordinario con todos los grandes efectos escenográficos. Ahora no, nos hemos liberado de esto.

F. C. Pero tus espectáculos no se puede decir que sean muy despojados.

A. B. Hombre, bastante. Fíjate tú, en el último, *Manhattan,* ¿qué hay? Nada. En *Dalí* hay un piano, nada más que un piano. El espacio de *Pla* es un almacén, es un espacio limpio. El de *Columbi Lapsus* es una alfombra. En *Yo tengo un tío en América,* apenas unas cuerdas, pero el espacio es limpio. Yo procuro trabajar con un espacio limpio, un espacio vacío.

F. C. Pero tus espectáculos tienen una gran exigencia técnica. No se puede decir que sea teatro pobre, precisamente. Hay a menudo un esfuerzo por estar a la última en la tecnología del espectáculo.

A. B. Es que yo hago lo siguiente: la técnica está escondida. Y hay mucha, hay bastante ingeniería, pero está escondida, no está mostrada ante el público. Sé que hay una pantalla impresionante, pero está detrás de una cortina, y a ti te parece una proyección, una cosa ligera, como una proyección cualquiera. Una proyección imposible, porque nadie puede proyectar sobre negro. Es una transparencia. Pero en principio, insisto, trabajo con escenarios muy limpios, con muy pocos objetos, la escenografía indispensable: una puerta, una ventana… Siempre es un espacio escénico ritualista.

F. C. ¿Te interesa la práctica y las ideas de Peter Brook? ¿Lo has seguido?

A. B. Sí, me interesa menos la mística de Peter Brook, porque cuando se pone místico es un poco pesado. Él es un seguidor de Gurdjieff y de Ouspensky y, por lo tanto, se le nota eso que te decía antes, se le nota la ortodoxia mística.

F. C. Ultimísima pregunta. ¿Y el teatro en España, cómo lo ves?

A. B. Yo lo veo en esta encrucijada; no creo que sea distinto al del resto del mundo. Quizá lo peor es que vive dependiente, por las circunstancias políticas, de la voluntad del funcionariado. Es un teatro muy estatalizado, y eso es una cosa peligrosísima, un camino sin salida, porque esta dependencia lo ha amordazado. No solamente políticamente, sino incluso estéticamente, formalmente, que todavía es más grave. Si fuera políticamente…, también estábamos amordazados en el franquismo, pero al menos había reacciones formales…

F. C. Y ahora la mordaza es…

A. B. La mordaza es que hay que complacer al político, porque si no, no comes, y eso es esterilizante. ■

COLECCIONE **LAS PUERTAS DEL DRAMA**

Encuaderne sus revistas utilizando las grapas omega