

EL QUIXOT i BOADELLA, DE LA MANXA A MANHATTAN

Una conversa entre

ALBERT BOADELLA
i **JOSEP MARIA MICÓ**

Albert Boadella, amb els seus Joglars, ha retornat a l'escenari de la Fabià Puigserver amb un "nou" Cervantes: del "Retablo de las maravillas" a aquest "En un lugar de Manhattan", que sorgeix del "Quijote" l'any commemoratiu del quart centenari de la publicació original. Als "Diàlegs sobre literatura i teatre. Del text dramàtic al text escènic" que el Teatre Lliure organitza amb l'Institut d'Humanitats al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, la sessió dedicada a l'espectacle comptà amb una introducció del professor Josep Maria Micó, que exposà algunes claus de la novel·la cervantina en funció de l'espectacle que s'hi havia inspirat. Boadella hi explicà la gènesi del muntatge, algunes claus de la seva visió escènica del text i, molt especialment, la seva metodologia de treball amb la companyia com a director-dramaturg.

JOSEP MARIA MICÓ.- Voldria cridar l'atenció sobre mitja dotzena de detalls del *Quixot* que, com a espectador d'*En un lugar de Manhattan*, ens poden servir per enllaçar idees i claus d'aquesta no-adaptació, ja m'avanço a dir-ho, del *Quixot*.

Ara fa 400 anys i escaig, Cervantes era un personatge marginal. Això és molt important: la marginalitat del *Quixot* com a llibre i la de Cervantes com a escriptor. Pensem que l'agost de 1604, quan és a punt de lliurar el *Quixot* a la impremta, Lope de Vega, el gran triomfador de la literatura de l'època, i especialment del món teatral, escriu una carta molt despectiva dient: "De poetas hay muchos en la Corte pero ninguno tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote". Lope sabia que Cervantes havia acabat el *Quixot*, que volia publicar-lo i que tenia dificultats per fer-ho. Ni Lope ni altres representants de la literatura oficial, però, tenien intenció de respectar la creació literària d'algú de gairebé 60 anys i que en feia 20 que no publicava res. El seu primer llibre, *La Galatea*, és de 1585 i el publica amb gairebé 40 anys, per als estàndards de l'època una persona gran, raó per la qual, quan publica la primera part del *Quixot*, ja era considerat un vell. Un altre aspecte important és que és una obra improvisada, d'una mena molt diferent de, per exemple, la *Divina Comèdia*, programada del primer a l'últim vers, amb claus matemàtiques quant al nombre de cants, de versos per cant, de personatges, una obra d'una mecànica perfecta. El *Quixot* és molt diferent: és la imperfecció, una obra molt improvisada, sobretot a la primera

part, on es veu com Cervantes aprèn tot escrivint. Per exemple, en els primers capítols, Sancho Panza no existeix. En la primera sortida que fa Don Quixot, que sembla inseparable de Sancho, aquest no apareix. Tampoc no existeix un altre personatge fonamental, no tant per l'acció com per la narració: Cide Hamete Benengeli. Aquest element d'improvisació em sembla que, molt calculadament, també és a l'obra d'Albert Boadella.

El *Quixot* va adquirint sobre la marxa la seva perfecció i també troba una sèrie de combinacions que acaben sent perfectes. Per exemple, les possibilitats del Quixot com a personatge solitari són bastant limitades, fins que troba la parella perfecta en el personatge de Sancho. De la complementarietat d'aquest parella se n'ha parlat molt, i a *En un lugar de Manhattan* hi ha al·lusions molt intel·ligents i paròdiques a les diverses interpretacions que se n'han fet, com per exemple la hilarant desfilada inicial de les possibles parelles. La complementarietat entre la parella formada pel Quixot i Sancho és una de les coses que fa que la novel·la creixi, gairebé sense que l'autor se n'adoni, i vagi perfeccionant aquest mecanisme de complementarietat que en certa manera és un reflex paròdic, tot i que no sempre, de la condició humana.

Parlant del *Quixot* sovint s'abusa de la paraula modernitat. Jo no sé si és una obra que es caracteritzi per la seva modernitat, però en tot cas no és una modernitat pensada en el futur, cap endavant, sinó en un idealisme, en certa mesura, anacrònic. La modernitat, si és que existeix, es basa en el seu

anacronisme retrospectiu: està sempre pensant en un món ideal que és el del passat, que potser no tornarà, i això també està molt ben reflectit en determinats detalls d'*En un lugar de Manhattan*.

Un altre aspecte central del *Quixot* és l'art, o si volem, la literatura. Tots dos estan concebuts d'una manera enormement vital, és a dir, formen part de la vida mateixa de Don Quixot i de la manera d'entendre la seva relació amb els altres personatges i el món que l'envolta. Aquesta radicalitat de l'art és un element important. Diria que algunes de les paròdies d'*En un lugar de Manhattan* van per aquí: retrobar aquesta visió idealista, alhora ferma i vital, de l'art. I això ens porta a un altre element que no sempre s'ha respectat a les adaptacions: Don Quixot com a personatge i com a obra es caracteritzen per la seva verbalitat. Qualsevol aproximació que no parteixi de la reverència al text i a les paraules és fallida. Aquesta base verbal, però, està molt ben trobada a *En un lugar de Manhattan*. El *Quixot* no és una obra teatral però té molts elements teatrals. De fet, una de les grans virtuts de la parella del Quixot i Sancho és que fa possible el diàleg: els dos personatges estan parlant contínuament. Quan Don Quixot té un deuteragonista al costat, és a dir, un altre personatge que és gairebé tan protagonista com ell, el diàleg entre ells dos és permanent.

D'altra banda, el *Quixot* és també una paròdia. Però no una paròdia abstracta, sinó una paròdia-homenatge de la literatura de cavalleries. *En un lugar a Manhattan* és una obra paròdica d'ho-

menatge al *Quixot* i de crítica a d'altres tipus d'obres, però conté, d'una manera fonamental, aquesta consciència d'homenatge necessari a l'obra, de la qual també se'n pot fer un ús paròdic. I tant al *Quixot* com *En un lugar de Manhattan*, no cal dir-ho, hi ha molts elements còmics i humorístics.

Naturalment, el *Quixot* no només és una paròdia de la novel·la de cavalleries, sinó que també conté una crítica de la societat contemporània, des de l'idealisme de voler restaurar un món que no és real sinó que és ideal, el de l'*Edad de Oro*. Això té molts elements de caràcter retòric i literari, l'*aurea mediocritas* de la qual parlava Horaci, però en mans de Cervantes té una base de veritat essencial. Pensar en un món millor, que no vol dir necessàriament futur, sinó més aviat un món passat, un món utòpic i ucronic, és a dir, sense temps i sense lloc, en el qual no hi havia armes de foc amb les quals un covard podia matar un valent, per exemple (element que també apareix a *En un lugar de Manhattan*, d'una manera molt subtil i molt ben actualitzada). Entrant ja concretament a *En un lugar de Manhattan*, diria que no és exactament una adaptació. Tampoc no n'és una versió ni, per tant, una perversió. Jo més aviat faria servir els termes d'actualització i homenatge. És una obra de nova planta basada en el mite del *Quixot*, cosa molt diferent a voler fer-ne una adaptació. I en ella hi són presents alguns dels elements esmentats, com ara la marginalitat, la improvisació (per molt que sigui molt estudiada), la centralitat del llenguatge i la paròdia o crítica a la societat contemporània. Hi són

presenta la lletra i l'esperit de l'obra, tot i que Els Joglars i Boadella no s'han limitat a agafar fragments d'aquí i d'allà i fer una obra basada argumentalment en la de Cervantes. I això ha portat a encerts. Per exemple, jo crec que en aquest teatre la paraula és molt important, fins al punt que un parell de cops la Directora llença el llibre dient que no és important, però després els actors el recuperen i en llegeixen fragments i alguns se'ls saben de memòria. Simbòlicament és important, perquè, per a Boadella, el text a *En un lugar de Manhattan* és central. Ha mostrat pel text un respecte superior a algunes obres que eren adaptacions en el sentit pur de la paraula. També em sembla important l'element paròdic de la societat i de la cultura contemporànies, que evidentment no podien ser les del segle XVII sinó les nostres, i la seva actualització.

Hi ha un altre element que ha estat utilitzat constantment, des de Shakespeare i Cervantes entre molts d'altres, i és el teatre dins del teatre. Podria semblar que *En un lugar de Manhattan* constitueix l'enèsim intent de recrear-lo, però en certa manera aquí s'utilitza aquest mecanisme a l'inrevés: és la realitat de la literatura dins del teatre. El marc teatral en el qual s'introdueixen de manera sibil·lina aquests personatges sortits d'una realitat estranya, molt cervantina, fan que l'obra d'Els Joglars vagi més enllà del motiu del teatre dins del teatre i que sigui diferent, amb voluntat d'innovació, i per a mi com a espectador és una de les coses que més m'ha colpit. L'ambientació literària és un altre dels aspectes a destacar. Cervantes va ser

un dels primers deixebles d'Ariosto i el seu *Orlando furioso*, on apareix un motiu que Cervantes recull al *Quixot* i que és la condemna de les armes de foc. M'ha agradat com aquesta part apareix reflectida a *En un lugar de Manhattan*, vinculada a temes com el terrorisme. Alguns d'aquests aspectes apareixen conjuntament al *Quixot* de Cervantes i *En un lugar de Manhattan* de Boadella, i crec que poden ajudar a interpretar l'espectacle teatral.

ALBERT BOADELLA.- De vegades les coses sorgeixen per pura casualitat. Fa un parell d'anys, la Presidenta de la Comunitat de Madrid, Esperanza Aguirre, va oferir-me la direcció dels Teatros del Canal, unes baluernes que estan fent a Madrid i que s'han d'inaugurar d'aquí a poc. Li vaig dir que no pensava posar banyes a una companyia a la qual he estat durant més de 40 anys, que li agraiïa molt però que no tenia encara prevista la jubilació. I llavors em va dir que, ja que no havia acceptat, almenys li fes un *Quixot* per a l'Any Quixot. Li vaig contestar que aquesta proposició era honesta i més assumible. Després em vaig adonar que ja havia donat voltes al *Quixot* en obres anteriors, on havia fet certes aproximacions. Els qui han seguit la nostra trajectòria recordaran *El Nacional*, on en Ramon Fontserè, que aquí fa de Quixot, feia de Don Josep, personatge que, tot i estar influït per en Josep Pla, era una mena de Quixot que intentava muntar "el *Rigoletto* de Shakespeare", que deia ell, en un teatre desfet i amb indigents. Després, qui hagi vist *Daaalí* recordarà que, al final, l'última frase és precisament l'epitafi que hi ha al

Quixot. És a dir, que ja havia anat donant voltes al personatge i tenia la sensació que corria el perill de repetir-me. O sigui, que finalment es tractava d'un d'aquells compromisos que es prenen al vol i després no saps què fer. No obstant, vaig pensar que les millors obres han estat fetes per encàrrec, i vaig dir-me: "Puja en aquest carro perquè al final, jugant, jugant, pot sorgir alguna cosa interessant". Vaig rellegir el *Quixot* i en aquesta nova lectura em vaig adonar que hi havia una diferència important amb l'anterior, que vaig fer quan tenia 20 o 22 anys i encara es respirava una certa irradiació del Quixot a la península, i és que ara no trobava referents al meu voltant. Durant molt de temps, a Espanya hi havia gent que semblava dur a l'esquena la càrrega del Quixot. Per exemple, jo vaig tenir un advocat en el cas de *La Torna*, Federico de Valenciano, que era un Quixot absolut en els seus conceptes de la vida, l'honor i la dignitat i que quan parlava semblava que recitava fragments de l'obra de Cervantes. Vaig estar a punt de fer l'obra recordant aquest insòlit personatge. El que era clar és que tots els referents, que sempre que llegim una obra tendim a establir amb el nostre entorn, havien desaparegut totalment. Es pot dir que, a Espanya, en molts pocs anys, s'havien perdut els últims vestigis del quixotisme. Fins i tot a l'època franquista hi havia funcionaris que intentaven sentir-se quixots, si bé des del tòpic purament novel·lesc, però feien la comèdia. Hi havia un prestigi en el fet de ser o imitar un Quixot. Això avui en dia ha desaparegut, la nostra generació, per bé o per mal, ho ha

liquidat. Per tant, havia de començar de zero. La realitat havia desaparegut i només era record.

El primer que vaig pensar és que necessitava algú amb un coneixement profund del *Quixot*, que immediatament recordés algun fragment textual de l'obra per a qualsevol situació que sorgís durant els assaigs. Em van parlar de Rafael Ramos, professor de la Universitat de Girona i magnífic especialista en llibres de cavalleries. Ell va ser capaç, en tot moment, durant els assaigs, de veure què s'hi podia afegir del *Quixot* original. Abans d'això, però, vaig fer una sèrie d'espivals. Vaig pensar primer en un vell militar, el record d'aquell advocat amic meu, fer una mena de sopar familiar en el qual aquest s'anava comportant com el Quixot i a través dels seus records anava apareixent el personatge, mentre la família intentava jugar amb ell els personatges cervantins per qüestió d'interessos i herències. Hauria pogut recordar *l'Enric IV* de Pirandello, en aquest sentit. Després vaig pensar en un Quixot femení, reconec que amb una certa frivolitat, ja que el Quixot no pot ser mai femení, és un personatge claríssimament i tòpicament masculí, però vaig pensar que les dones més llançades, més reivindicatives, podien tenir un cert aire quixotesca. No obstant, de seguida em vaig adonar que aquesta idea era falsa, perquè el que jo havia de fer, si volia establir un paral·lelisme femení, era tot el contrari: la dona-Quixot hauria de tenir els valors de la feminitat passada, la seva relació amb l'home hauria de ser com era fa cinquanta anys o més, perquè de fet el

Quixot és un personatge gairebé gòtic en època del Renaixement, és a dir, un personatge del passat que reivindica coses que en aquell moment ja no són vigents. Tot seguit vaig passar a considerar uns personatges de la Rambla, les escultures humanes, un Quixot i un Sancho que arriben a un asil d'indigents en el qual, a través d'històries, es torna a compondre, quasi casualment, *El Quixot*, tot i que pràcticament no en saben ni la història. Però això potser donaria per a deu minuts o mitja hora i després em trobaria estirant un nus massa prim. Fins i tot em va venir al cap una idea bastant delirant amb intencions futuristes, una casa de prostitució per a dones que es deia "El caballero de la Mancha", on els tios es feien passar per Quixots a fi d'estimular la libido d'unes dones cansades d'uns homes tan tebis i correctes. En fi, hi anava donant voltes, fins que un dia, potser perquè havia passat el lampista per casa, vaig pensar que aquests professionals són com el Quixot, és a dir, homes viatgers que van de casa en casa, per la qual cosa poden trobar-se amb "distintos lances", i que entren en la intimitat de la gent. Això ja hi tenia més a veure. De totes aquestes idees, que posava damunt la taula amb els actors per buscar-hi sortides, em va semblar que la història dels lampistes era la que donava més de si, ja que els lampistes sempre van amb ajudants, i acostumen a treballar en parella. Això era una idea, però les idees en teatre tenen relativament poca importància i per enginyoses que siguin no s'ha de caure en el parany: el més important és el procediment.

D'altra banda, em trobava amb què no havia canviat d'autor, ja que just abans havia fet *El retablo de las maravillas*. Però aquesta obra és un entremès, una obra de teatre que dóna les claus dramàtiques. No és aquest el cas de la novel·la de Cervantes, que no està pensada en absolut per al teatre, malgrat que algunes situacions les puguem imaginar escènica. Per tant, la manera de donar vida i relleu a aquesta història sense que quedés arqueològic era el que se'm feia més complicat. Reproduir la novel·la tal qual ho trobava absurd, perquè a mi aquesta mena d'adaptacions pseudoautèntiques sempre m'han donat una sensació necrofílica i totalment falsa. Si un pensa que fa una obra de Shakespeare igual que s'hauria fet en aquella època és fals: farien falta moltes coses que no tenim ara, des del vestuari fins al tipus d'il·luminació, passant pel sistema de representació i, naturalment, el públic, que llavors era sensible a unes coses molt diferents de les actuals. Voler fer una obra de Shakespeare com a la seva època sempre m'ha semblat una quimera impossible, o sigui, una ingenuïtat. En aquest cas, passava el mateix: fer aparèixer a l'escenari un home prim amb armadura ho trobava absolutament fora de lloc i, com que el text original no és una obra de teatre, pensava que reproduint allò no passaria d'una vil paròdia. Per tant, calia portar a escena alguns elements essencials de la novel·la, però sense intentar representar la novel·la sencera. Cercar la confrontació entre un món arcaic, que és el del *Quixot*, i el món contemporani, tal com passa a l'original. Per això vaig utilitzar la directora

argentina, Gabriela Orsini. La vaig fer argentina perquè vam provar altres possibilitats estrangeres però ens vam adonar que llavors tot se'ns convertia en una confrontació de cultures (entre la mediterrània i la nòrdica, per exemple). En canvi, el cas argentí semblava adequat, primer per la debilitat que tenen pel psicodrama i la psicoanàlisi, i després perquè és una cultura més semblant a la nostra, tot i que hi ha prou diferències com per a una confrontació. De tota manera, cadascuna d'aquestes coses es provava els assaigs. Els dubtes sempre els vaig fent reals a base d'improvisacions, és a dir, no és una teoria que jo elaboro damunt del paper, sinó que la treballo a la pràctica. El que hi ha el primer dia d'assaig són uns 10 o 12 folis, de vegades els fragments d'uns diàlegs, una sinopsi, una sèrie de consideracions sobre personatges, però tota la resta es qüestió que sorgeixi amb l'acció. No vull tancar l'obra abans d'entrar-hi amb els actors.

A poc a poc vam anar arribant a algunes conclusions del que em semblava que era la substància del *Quixot*. La primera és que havia de ser una obra còmica si ens volíem acostar a l'original, que és una obra divertida i que a la seva època sembla que feia riure molt, més que ara. Després, que havia de tenir aspectes cruels, ja que a la novel·la hi ha elements d'extrema crueltat, un sang i fetge important. Si les descripcions que fa Cervantes de com queda el Quixot després d'algunes baralles es duguessin a la pràctica, el protagonista només aguantaria un capítol i mig. També hi havia d'haver un constant equilibri entre ficció i realitat, entre realitat i

deliri. I moments d'una certa èpica, per la quantitat de referències de Cervantes als llibres de cavalleries. I finalment, també ens havíem d'acostar al realisme, ja que la novel·la està plena d'elements realistes en la forma narrativa (per alguna raó de vegades es diu que és el principi de la novel·la moderna). Era important que aquest conjunt de coses hi fossin presents directament i per tant, vam començar pel principi. Primer vam reproduir un càsting: tots els personatges que hi ha a la meua obra és perquè la directora ha fet prèviament un càsting. Per tant, hi va haver un càsting de veritat en el qual els actors interpretaven diferents personatges i anaven passant diferents personalitats d'actors. Després del càsting i un cop la directora ja es va haver quedat amb alguns personatges, vam començar l'obra des del principi: la història de la gotera. Perquè, és clar, calia trobar algun motiu lògic pel qual entressin els lampistes, que són, al cap i a la fi, els protagonistes. Doncs bé, al mig de l'escenari hi ha una gotera. I tot seguit els actors començaven a fer gimnàs, que és com comença normalment un assaig nostre. Certament, jo havia provat algunes coses amb anterioritat, per exemple petits fragments del Caballero de la Blanca Luna, que és una armadura a la qual dónes cops, es trenca a trossos i automàticament es torna a compondre. Coses com aquesta les tenia al cap i les havia provat sense ordre, perquè essencialment vam començar el treball sense saber on acabaríem, excepte que no podia durar més de dues hores, que no hi podia sortir més gent de la que érem i que no

podia costar més del pressupost de què disposàvem, és a dir, les limitacions pròpies de qualsevol obra artística i que són sempre un motiu d'estímul per a l'enginy. Així, vam anar avançant a poc a poc. Sabíem que en un moment determinat havíem d'introduir el Quixot, però abans havíem de fer una presentació de la situació i dels dos móns. Per una banda, els actors i Gabriela, la modernitat, i per l'altra, els dos personatges arcaics. Al començament aquesta presentació durava uns tres quarts d'hora, cosa que no era possible, ja que el Quixot havia de sortir més aviat, i per tant retallàvem, tiràvem enrere, etc. El procés en gran part fou això. Jo no volia que res sorgís de manera forçada, volia que donés la sensació que el que estava passant sorgia naturalment, com la vida, que no es notés que havíem volgut encabir coses a la força o que havíem forçat situacions perquè anessin cap a una direcció determinada. El que desitjava era que ens les anéssim trobant per davant com quan comences a viure un matí després de dormir. És cert que hi havia coses que volia que hi fossin: per exemple, s'havia de parlar de la primera i de la segona part del *Quixot*, s'havia de fer l'estada a Barcelona, que és quan recupera la raó... En fi, hi havia coses que em semblaven imprescindibles, tot i que n'hi va haver que, finalment, tampoc van ser-hi perquè no eren harmòniques amb el ritme ni amb el clima. En definitiva, podíem fer el que volguéssim però tot plegat havia de sorgir de manera natural. Aquest és un dels problemes més complicats per a un artista: la naturalitat. No hi ha res pitjor que una

obra on acabes amb els nervis destrossats perquè ha sigut un part difícil. Hi ha gent que gaudeix amb la dificultat, li sembla mes teatre. A mi m'agrada que els espectadors acabin relaxats: poden riure o no, però no han d'acabar amb la sensació que ha costat de parir. Sempre m'han agradat les coses que sorgeixen amb una enorme senzillesa, amb la sensació que no hi havia altra manera de fer-les. I donar aquesta sensació és el més complicat d'un art i també el menys valorat avui pels "experts". La quantitat d'hores que has de passar per aconseguir això és increïble. Amb *En un lugar de Manhattan*, devem estar al voltant de les 1.100 hores d'assaig. Hi ha la *friolera* de 30 assaigs generals sense públic, provant tots els objectes i totes les situacions, per tal de donar aquesta sensació d'espontaneïtat. Després, naturalment, si es dóna o no es dóna ja és una altra cosa, no només depèn dels actors.

En tot cas, la veritat és que vam aconseguir posar-hi el que crèiem que eren elements essencials de l'obra original. Primer, la història dels ducs: tot el que passa recorda els capítols dels ducs. En aquest cas, són els actors que juguen amb els personatges protagonistes com ho feien aquells aristòcrates. Vam passar per l'*Aventura de los galeotes*, encara que sigui només insinuada, en el moment en què entren els encadenats. Vam aconseguir col·locar certs moments de la història de *Los rebaños de carneros*, a través de les situacions dels mascles i la idea que té la directora de la relació entre els sexes. Naturalment, també hi vam incloure els molins-paraigües. Després, *El bálsamo*

de *Fierabrás* el vam relacionar amb Mr. Proper. Totes les referències de *Los turcos y la berbería* també hi són presents, i està vinculat amb el que parlàvem abans, el *Discurso de las armas y las letras*. Després, el famós *Yelmo de Mambrino*, la galleda de la gotera que es col·loca al cap, l'estada a Barcelona amb el Caballero de la Blanca Luna i la metàfora de la sardana que balla el caballero. També hi havia el tema de les dues parts del *Quixot* i l'apòcrif, ja que el lampista està convençut que Gabriela és una maleïda directora d'apòcrifs i té tota la raó: menysprea el món arcaic i només està interessada en la modernitat i l'avantguarda. En certa manera, ella resulta encara molt més delirant: vol fer el *Quixot* amb dues lesbianes a Manhattan (que tampoc no seria tan estrany, avui), per això ens va semblar possible que una dona tan frívola tingués al cap una història d'aquesta mena. Sigui com sigui, tenia la sensació que, com més s'aproximés la història al *Quixot*, millor seria. En aquest sentit, vaig intentar seguir el mínim possible el que podríem anomenar manies personals i escoltar en tot moment el que em deia Cervantes. Aquests grans autors, ho són perquè escriuen coses que tenen a veure amb la vida real. Per tant, vaig intentar escoltar silenciosament. Ja ho havia fet a *El retablo de las maravillas*: llavors vaig imaginar Cervantes passejant per Barcelona o Madrid, a una galeria d'art o menjant a El Bulli, per exemple, i em vaig preguntar què hagués fet ell. I el mateix vaig fer amb el *Quixot*: ser-li el màxim de fidel, no escoltar-me tant a mi i escoltar-lo només a ell.

JOSEP MARIA MICÓ.- Enllaçant amb això, aquí hi ha la paradoxa: com es pot fer una obra tan cervantina sense que sigui una adaptació. Aquests episodis que has esmentat estan molt ben trobats. I estic d'acord que no hi ha altra forma d'arribar a la facilitat que a través del treball. A *En un lugar de Manhattan* es nota que heu intentat que les peces encaixin i que doni la sensació de fluïdesa. Tinc curiositat per saber com es va arribar a un Sancho Panza català, amb aquesta dimensió de personatge rústic, molt en línia de la tradició teatral catalana. El Don Quijote lampista ho has explicat, però i aquest ajudant? **ALBERT BOADELLA.**- Quan llegia la novel·la mai pensava que Don Quixot estigués del tot boig. Per a mi era, senzillament, un castellà, i no ho dic en sentit paròdic: aquesta cosa mística, somiatruïtes, de grans deliris impossibles, ho interpretava com el que tòpicament podrien ser els castellans. En tot cas, no és gens català, parlant sempre de tòpics (cosa que cada dia m'agrada menys, perquè tinc la impressió que som més semblants del que ens pensem i l'estímul de les diferències només és causa de problemes). Però jugant amb les imatges que tenim de les coses, i la manera d'interpretar-les, podem dir que Don Quixot no correspondria a un personatge típicament català. Sí que ens imaginàrem trobar-lo en alguns pobles de Castella o fins i tot a Madrid. En canvi, aquí estic més acostumat a veure certes actituds de Sancho. Fins i tot ara, en el món rural que ens envolta, a Rupit, per exemple, hi ha personatges que s'acosten a la idea que representa Sancho, que exhi-

beixen aquest aferrissament a la matèria, que semblen o volen tocar de peus a terra però que també poden embrancar-se pel que sigui (no sols per ambició, sinó fins i tot per sentiment) amb un boig com Don Quixot. Catalunya com a territori, només té un sol impuls semblant a Don Quixot: de vegades és sensata, intel·ligent, agradable, plena de seny, però de cop i volta, quan entra en llibres de cavalleries, o sigui, quan es toquen els temes de l'ètnia, es posa a delirar. En resum, vaig creure que era interessant aquesta dualitat entre els dos personatges, però tan sols com a insinuació, sense donar-hi massa relleu, que no es noti massa: intentava expressar que estem condemnats a entendre'ns. Aquesta era la meua insinuació de rerafons polític amb els dos personatges de diferent ètnia: condemnats a entendre'ns fins a la mort, no hi ha cap altra possibilitat. La resta són deliris. Això, però, ja era marca de la casa, ho havia expressat també d'altres maneres. Hi ha una cosa que abans volia dir. El que més ens va costar va ser que la Gabriela aguantés dues hores a escena i no engegés els actors a fer punyetes al cap de deu minuts o mitja hora. Això va ser el més complicat: aconseguir que estigués present i aguantés de manera creïble totes les vexacions que li feien els actors i, no cal dir-ho, els lampistes. De vegades, el que sembla més senzill d'una obra és el més difícil. La dificultat no va ser col·locar-hi el Quixot. El Quixot és molt agraït, podria fer 5 o 10 quixots més i no m'ho acabaria. L'autèntica dificultat va ser la permanència de la directora.

JOSEP MARIA MICÓ.- Respecte a les propostes improvisades, estaven totes pen-

sades o algunes van ser suggeriments dels actors?

ALBERT BOADELLA.- El meu sistema és el mateix des que vaig començar l'any 61: un mètode per aconseguir que als actors *les baje el duende*, com es diu al món del flamenc. L'actor, en calent, col·locat estratègicament en situació, és capaç de fer i dir coses que seria incapaç d'escriure ningú des de la fredor d'un despatx davant de l'ordinador. Jo llanço referents en funció de la situació i del personatge. Jo no m'hi poso (abans sí que em posava al mig del joc, però ara no), llanço els actors a experimentar el terreny obscur del seu propi personatge, els vaig col·locant situacions de conflicte per les quals el personatge ha de reaccionar. Per tant, hi ha moments que és molt difícil saber com han sorgit, si per una paraula o un atzar de confrontació. El doctor García Navarro, per exemple, que és qui tracta els dos pobres dementats sortits del sanatori de San Blas, és un amic nostre d'Albacete que, sempre que hi anem, ens porta a tot arreu i ens convida a dinar. I un dia que necessitàvem ficar un nom, suposo que devia ser en Ramon Fontserè, va suggerir posar-hi el del nostre amic. Jo, a la sinopsi, hi tenia un altre nom, però en Ramon me'l va canviar i ho vaig trobar fantàstic. I és que les coses sorgeixen de vegades d'aquesta manera. Fins i tot les més complicades poden sorgir per un simple joc. En certa manera, és com si els actors fossin els meus bolígrafs -i no ho dic en cap sentit despectiu-, com si m'acompanyessin la mà a l'hora d'escriure. Prèviament, potser jo tinc l'obra al cap, però necessito els actors per fer-la visi-

ble. Aquesta és la realitat del que passa a dins de la companyia, i això només és possible amb actors amb qui fa molts anys que treballo, les possibilitats i limitacions dels quals conec molt bé, i que també coneixen les meves possibilitats, les meves limitacions i el meu llenguatge, el que vull dir, per on vull anar... Seria impossible aplicar aquesta metodologia amb actors contractats al moment. Alguns ja porten a la companyia 25 o 28 anys, el coneixement entre nosaltres és molt gran.

JOSEP MARIA MICÓ.- En una obra que podria semblar pobra de recursos, en el sentit que l'espai no canvia i que hi ha pocs personatges, molt elemental des del punt de vista teatral, hi ha dos o tres moments de gran visualitat, com el final. La batalla amb el Caballero de la Blanca Luna, l'armadura que es fa, es desfà i es torna a muntar, és impressionant, fins i tot pel tamany de l'armadura. La dosificació de grans moments visuals, dos o tres col·locats estratègicament, suposo que és molt deliberada...

ALBERT BOADELLA.- Sempre que es parla de poesia pensem en aquella cosa que els poetes de la literatura escriuen deixant uns marges al costat, però també hi ha els poetes de la pintura, els de la música... L'art és la poesia: amb el mínim d'elements, el màxim de possibilitats. Aconseguir que d'uns pigments i d'una tela blanca apareguin *Las Meninas* és un acte poètic, i si no, no sé què ho és. Que algú, en un escenari nu, pràcticament sense res, sigui capaç de fer-te passar d'un segle a un altre i que el temps d'un minut sigui ampliat a hores i viceversa, constitueix un acte poètic. El teatre és fer sorgir coses d'un escenari despullat. I com més nu sigui l'escenari i més coses puguin aparèixer en aquest nuesa, més possibilitats de suggestió hi haurà. Tot el que puguem aconseguir amb el cos i la veu de l'actor, fantàstic, i si no fa servir objectes, millor. En això sóc deixeble de Peter Brook, que és dels que millor ha sabut tractar l'espai i la poètica de l'espai. ■

Aquesta conversa va tenir lloc al CCCB el 20 de febrer de 2006