

## EL TEATRE I JO<sup>1</sup>

ALBERT MESTRES

La primera relació performàtica, si el record no m'enganya, que vaig tenir amb el teatre va ser a l'adolescència, quan amb uns amics vam muntar a l'Escola Isabel de Villena i vam representar *Jacob o la submissió* de Ionesco. No recordo qui va dirigir el muntatge però sí que jo vaig fer la traducció del castellà, d'un número de *Primer Acto*, al català. Hi feia de Jacob, un personatge mut i quiet que només tirava ous al públic al final. Com que no podíem tirar ous a pares i mares i professors, els vaig tirar boles de paper de diari. És la primera i última vegada que he fet d'actor, encara que no que he estat a l'escenari.

A casa el teatre era natural. El meu pare era compositor i la meva mare ballarina i Joan Brossa, quan jo era petit, corria per casa.

Des de mitjans dels setanta era un apassionat del teatre. És un moment ara difícil d'explicar. Per sota de l'ombra llòbrega dels governs franquistes i la seva policia grisa hi havia una explosió de protesta i de llibertat, una obertura cap a Europa propiciada pel Maig del 68, un alliberament de costums i prejudicis gràcies a una cultura *hippy* que arrelava extraordinàriament a Catalunya.

Encara sota el franquisme en descomposició, el 1977, recordo haver anat a Mataró a veure *El duc meu meu* de Xesc Barceló, una alegoria antifranquista. En Xesc, mallorquí de casa bona, portava a Tarragona junt amb la seva parella, en Quel, el Cafè de la Geganta, una mena de cabaret subversiu on podies trobar la Maria Aurèlia Capmany i en Jaume Vidal Alcover o en Pep Anton Codina o l'Ocaña i per això ens hi va portar la mare. Hi vam anar unes quantes vegades, en cotxe des de Barcelona, i una nit ens vam quedar a dormir a casa la

1. Aquest text constitueix el capítol 8 d'un esborrany de memòries provisionalment intitulat *Arts i oficis*.

parella a un carrer de la Part Baixa. Vam dormir tots alineats a terra sobre uns matalassos en sacs de dormir. En Xesc i en Miquel ens van acollir a Cales coves a la seva cova i allà vaig escriure el primer poema.

Vaig conservar el contacte amb en Xesc. Va abandonar la literatura però es va convertir en un guionista imprescindible de TV3. Feia els caneossos de les sèries més importants dels anys noranta i dos mil. Era una persona cultivada i amb un deix aristocràtic i li agradava parlar amb mi. Com que era homosexual es va casar per tenir fills i adoptava nanos ja grandets amb situacions personals i familiars molt complicades. Vivia al carrer Girona i ens trobàvem pel barri. De tant en tant el visitava i ens posàvem al dia. Sostenia que la literatura catalana del que se n'ha dit la Decadència no es podia llegir. I ja llavors li vaig posar com a exemple de poesia perfectament llegible avui dia alguns poemes de Fontanella. Va morir discretament a l'estiu del 2022.

Una altra experiència singular va ser quan el 1974 vaig anar a veure *La lliçó* de Ionesco al Teatro Español, dirigida per Josep M. Gual, amb Ramon Teixidor i Núria Duran. Era una funció semiclandestina i els espectadors ocupàvem les dues primeres files del teatre, però va ser magnífica i vam sortir contents d'haver desafiat el règim, ja que la interpretació que fèiem de l'obra, com tot el que vèiem o llegíem o sentíem en aquella època, era una al·legoria del franquisme.

Era assidu del Teatre Lliure, que produïa espectacles d'una qualitat i un rigor mai vistos fins llavors. En aquella època devia veure tots els muntatges, però recordo especialment *Les tres germanes* el 1979, perquè era la primera vegada que veia un Txèkhov i perquè em va meravellar l'actriu Muntsa Alcañiz, que vaig dirigir molts anys més tard.

També en aquella època vaig veure un dels espectacles que m'han impactat més a la vida, al desaparegut Teatre Barcelona de la Rambla de Catalunya. Es tracta de *Flowers*, de Lindsay Kemp, un espectacle total que et deixava esclafat a la butaca. En canvi, un parell d'anys abans, m'havia deixat bastant indiferent l'espectacle del Living Theatre *Set meditacions sobre el sadomasoquisme polític*, que es va representar a La Paloma.

Em va impressionar *Accions* de La Fura dels Baus el 1984. Coneixia en Carlu Padriusa. Ell era de Moià, com els primers membres de La Fura, i tenia l'ofici de paleta. Jo compartia pis llavors amb l'amic

Gabriel Cid i es coneixien de Moià. Em va sorprendre molt l'espectacle quan el vaig veure en un edifici mig en ruïnes a l'avinguda de les Drassanes. En Carles, quan van necessitar un escriptor per a l'espectacle *M.T.M.*, va pensar en mi i, tot i que no va funcionar, li ho agraeixo molt, perquè això ens va permetre retrobar-nos i continuar una amistat que amb alts i baixos ha continuat tota la vida i que en aquell moment va representar per a mi un revulsiu creatiu que, sens dubte, ha marcat la meua obra i la meua activitat artística.

El febrer del 1985, quan vaig aparcar els estudis de la universitat i me'n vaig anar a París, a part de passejar pel centre i llegir còmics a l'FNAC, el meu germà Xavier em portava els diumenges a veure combats de karate, que són molt espectaculars, i un dia em va portar al Théâtre du Soleil, als afores de París, a veure *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Aquell espectacle llarguïssim, de set hores de duració, que havies de presenciar assegut en un banc sense respalller, t'absorbia i no et deixava anar. Em va impressionar molt.

A més a més, al Centre Pompidou vaig descobrir Pina Bausch. Hi havia una sala amb una pantalla gegant que projectava l'espectacle del 1978 *Café Müller* sense parar. També hi vaig descobrir Maguy Marin en un altre vídeo gegant. Era un solo on ella ballava nua tota coberta d'ous, que s'anaven trencant a mesura que es movia i ho empastifaven tot. Espectacular.

Si no recordo malament era el 1978 que vaig escriure l'obra en vers *Eusebi Orellana o el cavaller de la trista figura*. Era en resposta a l'impacte que m'havia produït la lectura del *Quixot* en l'edició de Martí de Riquer. En part vaig llegir el *Quixot* i vaig escriure l'obra a la casa de Valldoreix, on feia companyia a l'àvia durant aquell estiu en què els seus fills, dispersats per les vacances a Cadaqués o els exercicis espirituals, no podien estar amb ella. Francisco José de Orellana era l'avi de la meua àvia i em feia gràcia pensar que potser tenia alguna cosa a veure amb el Francisco de Orellana foll que va anar a conquerir Amèrica. Escrivia els matins al jardí de la casa i l'àvia, que corria per allà fent les seves cosetes, em feia el dinar. A la tarda baixava a Barcelona en tren i anava al cine. Un dia vaig anar a veure una pel·li porno al cine de l'Avinguda de la Llum.

De la mateixa època és l'obra en prosa *Cinc per a la mort i dos per a la caca*, escrita sota la influència del teatre dadaïsta, amb personatges com ara Antonin Artaud i la reina Maria Antonieta amb el cap tallat. També era d'aquests anys un *Rei Lear* en vers, en què una de les filles de Lear era Marlon Brando, i que vaig perdre a la muntanya del Tibidabo. Va ser una nit d'estiu que vaig decidir anar caminant fins a Sant Cugat per la Rabassada. Tot just deixades les últimes cases em vaig ajeure una estona a l'herba i em vaig deixar el macuto que portava amb l'obra a dins. Vaig seguir pujant i, per cert, no vaig veure cap fantasma a l'antic casino. Arribat a dalt, un gos i jo vam tenir un problema. En aquella època tenia una por insuperable als gossos. Allà a la carretera, de nit, camí de Sant Cugat, ens vam trobar sols el gos i jo cada u en una direcció. Ell devia tenir tanta por com jo i ens vam quedar els dos immòbils. Al final vam avançar un i altre fent cercle de manera que no ens vam aproximar ni un metre. Arribat a Sant Cugat, em vaig ajeure en una de les grans pedres que rodejaven el claustre del monestir i em vaig adormir. L'endemà em vaig despertar amb el dia, vaig esmorzar i vaig agafar el tren de tornada a Barcelona.

D'aquella època era també la *Peça per a cinc pianos i una dona*. Es tractava d'una peça de teatre musical en què a escena hi havia cinc pianos amb els seus pianistes tocant cada u d'una manera diferent, amb els peus, el nas, les mans, les cordes, fins que apareixia una cantant. A l'obra s'enfrontaven amb violència els uns amb els altres. Acabava quan la cantant els deixava plantats. També en aquesta època vaig escriure una acció musical que era una burla de les de Brossa i el meu pare en què un violoncellista començava a tocar i acabava follant amb el violoncel.

L'Agustí Ballester, el gran pintor informalista que havia tingut connexions amb el teatre i que tenia l'estudi, on vaig anar unes quantes vegades, a les Rambles número 100, llegia les meves obres i m'animava a continuar.

Aquí vaig fer una frenada. Aquells anys escrivia molt poc, tampoc poesia ni narrativa. Durant un temps em vaig dedicar a fer una mena d'exercicis d'estil, com una conversa en un bar; una *Lucrecia* a qui li agradava tant ser penetrada per Tarquini que moria en clavar-se la seva espasa al sexe, o un diàleg entre Mart, Venus i Hefest, titulat *El*

*desengany*, que després vaig convertir en conte. Una experiència curiosa va ser l'escriptura de *Les tragèdies infantils*, un conjunt d'escenes que tenien com a protagonista una noia, la Marga, i que escrivia sota la influència del cinema de la Nouvelle Vague. Totes eren fruit d'algun somni que havia tingut i això es va convertir en una dinàmica. Quan somiava ja sabia quins somnis faria servir per a *Les tragèdies infantils* i quins no. El resultat era molt suggeridor, ja que les escenes tenien el caràcter alhora inversemblant i real dels somnis i, encara que les tragèdies, cada una amb un parell o tres d'escenes, eren curtes i no tenien res a veure entre elles, hi havia una forta coherència interna. Recordo que algunes vaig escriure-les amb la mà esquerra perquè tenia la dreta enguixada. Això en situa la redacció el 1980 o 1981. Anys més tard, quan disposava d'un ordinador per fer-ho, vaig editar tot aquest material en un volum enquadrnat que es titulava *Grumolls de teatre*. Encara anys més tard, el vaig deixar a la Núria Santamaria, que volia fer un assaig sobre el meu teatre que al final no va fer. Crec que me'l va tornar però ha desaparegut. No s'ha perdut res.

Després d'això vaig abandonar el teatre uns quants anys. No veia per on sortir-ne. Davant del teatre radicalment visual només era possible escriure teatre radicalment textual. Brossa em marcava en negatiu. El seu teatre era rupturista i ric en molts sentits però tenia un regust antic que m'enganyava. No podia ser un model, en tot cas, un antimodel. El model era Beckett, però m'omplia d'impotència. Jo hagués fet el teatre que feia Beckett, però ja estava fet, ja ho havia fet ell. No em quedava res. Recordo un irlandès que escrivia teatre en anglès i em donava consells. Era l'amant de l'Angelines, l'amiga de la mare. Coneixia personalment Beckett, n'era un adorador i escrivia teatre beckettian. Per a mi això no tenia sentit. El consell que em va donar i que he retingut era que no parlés mai d'una obra abans d'haver-la escrit, com si per explicar-se s'hagués d'esbravar i perdre l'essència. Lliga molt amb l'esoterisme que llavors s'associava a la figura de Beckett.

D'aquesta època és la meva primera posada en escena, encara que va quedar en estat de projecte. Es tractava de *Vladimir Maiakovski. Una tragèdia*, de Maiakovski. El teatre havia de ser el menjador de casa. Jo, al centre, faria de Maiakovski i la resta de personatges serien

o bé ombres o bé ninots mecànics. L'espectacle seria quasi a les fosques, jugant amb les ombres i les seves projeccions i només la cara de Maiakovski il·luminada. L'obstacle insalvable era la meua incapacitat per aprendre'm tot aquell text de memòria, i aquí es va quedar.

Devia ser cap al 1991 quan la meua germana Núria em va encarregar un text. Ella tenia la petita companyia de marionetes Zootrop amb l'Esther Cabacés. Primer havien fet el 1989 un espectacle amb marionetes convencionals que es deia *Esquetxos*. Després en van crear un altre amb una marioneta molt particular de guant que movien entre les dues i que agafava una vida màgica. Es deia *En Groc* i amb aquest espectacle van girar per tot Espanya i França i fins i tot havien anat al Pakistan. Tots dos espectacles eren muts. Ara volien fer un nou espectacle i havien decidit fer el pas de saltar al text. Volien adaptar un conte dels germans Grimm, *Els tres pèls del diable*, i volien posar-hi contingut ecologista.

Vaig escriure *Per un dimoni de pèl*. Vaig intentar que el text fos molt viu i el diàleg conduís l'acció, introduint-hi fins i tot un rap, però vaig cometre un error de principiant, que va ser posar-n'hi massa. La Núria i l'Esther van haver d'aprendre's un munt de text que els complicava tant la creació com l'execució de l'espectacle, que es va estrenar el 1993. Una de les virtuts de l'espectacle és que jugava amb la falsa perspectiva, amb un titella de tres mides que representaven tres distàncies. Molts anys més tard, el 2008, vaig copiar el recurs al muntatge de *L'hivern plora gebre damunt el gerani*, d'Agustí Bartra. Això sí, va ser la primera vegada que vaig cobrar com a autor per un encàrrec.

Així em vaig posar a escriure per a elles els *Contes estigis* a partir de diverses peces literàries de diferents èpoques i latituds però la Núria i l'Esther van considerar que els venia massa gros pel que representava de construcció de titelles i producció. I tenien tota la raó. Més tard vaig introduir-hi les cançons i les escenes frontissa amb el Barquer i l'Albert Mestres i hi vaig afegir el diàleg de Llucià i el cant de Leopardi per fer-ne un espectacle complet de caire cabaretesc. L'obra va trigar molt a publicar-se i a estrenar-se.

Havia conegut en Germano Bozzelli a casa d'uns clients de la llibreria Àbac, on jo treballava a hores perdudes, que vivien al mateix

carrer Santaló. L'Hèctor Duarte i la Montse Navarro eren una parella jove, moderna i amb moltes idees i projectes emprenedors. Durant una època a mitjan anys vuitanta amb en Gabriel Cid, l'amic amb qui compartia pis llavors, hi vam tenir una relació bastant estreta, sobretot ell. Recordo alguns sopars i una nit de cap d'any a casa d'ells. La Montse no solament em va tallar els cabells unes quantes vegades sinó que em va ensenyar a fer-m'ho jo mateix.

En Germano era amic d'ells. Era un jove milanès que odiava els italians i per això havia vingut a Barcelona, fugint també de la seva mare, una autèntica *mamma* a la italiana. Havia començat la carrera d'arquitectura, havia fet de guia turístic pel nord d'Àfrica i havia fet coses de cinema i fotografia. Aviat ens vam començar a veure nosaltres dos sols. Compartíem moltes coses, l'afició al cinema, a la música contemporània, al còmic, però també la manera de veure la vida. Treballava dissenyant exposicions i amb la companyia Zotal Teatre, i després es va incorporar a Danat Dansa com a regidor, on va conèixer en José Menchero. Ens vèiem sovint, a l'estudi on jo vivia de la plaça Molina, davant una ampolla de vi, o al seu pis del carrer Valldonzella, davant d'uns nyoquis, i xerràvem de tot.

Vam perdre una mica el contacte i quan ens vam retrobar a mitjan anys noranta en Germano passava un moment difícil. De cop i volta tot s'havia girat. No tenia feina, ni a les galeries ni amb Danat Dansa. Estava sol.

Tot i que jo no podia solucionar-li res vam quedar unes quantes vegades i el convidava a dinar o a sopar o al teatre. Un dia em va portar a casa l'actor paraguaià Mario Martenss, una mena de divo de varietats que volia que jo escrivís una obra per a ell sobre la Gala de Dalí. Ell faria de Gala, és clar. En Germano intentava a la desesperada aconseguir-ne alguna cosa. No hi vaig tornar més.

Va ser en aquesta època que amb en Germano vam projectar sense èxit fer dels *Contes estigis* una mena d'espectacle *non-stop* amb la incorporació d'artistes plàstics i cuiners. La idea era recollir la proposta modular del text treballant amb diferents equips d'actors que anirien combinant les escenes i les cançons sense parar i unir-ho amb realitzacions plàstiques i gastronòmiques de diferents artistes i cuiners. No cal dir que la idea, ambiciosa fora mida, no va prosperar.

La seva situació va canviar radicalment quan va entrar a treballar de regidor al Centre Dramàtic del Teatre Romea i després al Teatre Nacional de Catalunya però sempre m'ha conservat l'agraïment pel suport que va trobar en mi en els pitjors moments.

Hem col·laborat moltes vegades, sempre que s'ha donat l'oportunitat, a la *Llet del paradís*, al *Dramàtic*, al *1714*, al *Ritsos*, a l'*Aquilles*, a les *Veus Paralleles*.

Però el text va trobar el seu moment quan, havent estrenat ja *Dramàtic* i *Vides de tants*, Ricard Salvat em va cridar a la seu de l'Associació d'Experimentació Teatral i em va dir que volia muntar un text meu. En Salvat estava vinculat a la meua vida. A la seva Escola Adrià Gual hi havien fet cursos la meua mare i el meu pare i hi treballaven la Carme Serrallonga, una dona extraordinària i directora de l'Escola Isabel de Villena, i, per exemple, la Carme Sansa. Recordo haver vist un muntatge de *La pell de brau* al pati de l'Escola Isabel de Villena, a l'edifici de la Bonanova, quan tenia més o menys onze anys. El 1973 vaig veure a les instal·lacions del FAD al carrer Brusi, on s'allotjava l'Escola Adrià Gual, un assaig general de *La mandràgora* de Maquiavel, amb en Pep Munné, que rondava per casa. No gaire després, el meu germà Xavier hi va interpretar segurament el seu primer paper, en un muntatge en castellà d'en Sanchis Sinisterra de peces curtes de Bertolt Brecht en què representava un adolescent de les Joventuts Hitlerianes que denuncia els seus pares. Quan feia poc que havia publicat *La bufà*, en Salvat es va posar en contacte amb mi i em va dedicar un petit dossier amb dos textos i una entrevista a la revista de la seva Associació d'Experimentació Teatral. Vaig estar algunes vegades a casa seva, a la Travessera de les Corts. Em considerava un dels «seus».

Li vaig proposar els *Contes* i *La partida*, que havia enllestit feia poc. Em va tornar a convocar a la seu de l'Associació un dia de primers d'estiu i em va presentar el que seria el director. Estàvem asseguts a taula i va aparèixer un noi pèl-roig jovenet i rialler que encara no havia acabat l'Institut del Teatre, era l'Iban Beltran. Vaig comprendre de seguida que ens entendríem. Em van dir que havien optat pels *Contes* perquè a l'Iban *La partida* li feia respecte.

L'Iban va aprofitar per fer-ne el treball de final de carrera de l'Institut del Teatre, que es presentava al juliol del 2004, i vaig assistir a



alguns assatjos, però estava molt ocupat amb l'òpera del 1714. No vaig entendre gaire la manera d'assajar però no m'hi vaig capficar. Un cop feta la presentació acadèmica, al setembre s'havien de reprendre els assatjos per convertir un taller de l'Institut en un espectacle.

L'obra havia d'estrenar-se al desembre del 2004 però al setembre em van trucar que l'Iban havia patit un accident en moto per culpa d'un autobús i estava a l'hospital. El vaig anar a veure. Estava enguixat de dalt a baix, com els accidentats dels acudits de tebeo. No sabíem gaire què dir-nos però la trobada va ser emocionant i aquí va néixer l'amistat. Anys més tard, parlant d'aquell dia, l'Iban em va dir:

—En aquests moments és quan te n'adones de qui són els amics de debò.

Quan va sortir de l'hospital, es van reprendre els assatjos a la Nau Ivanow i l'obra es va estrenar el dia previst. En aquells assatjos vaig conèixer unes quantes persones. Eren tots estudiants de l'Institut o acabaven de graduar-se. Hi havia l'Emma Gómez, en Guillem Motos, en Josuè Guasch, en Xavier Serrano, l'Elies Barberà i l'Aina Calpe, que s'anaven repartint els papers. L'escenografia, molt senzilla, a base de palets, era de l'Ignasi Llorens i en Sebastià Brosa.

L'Emma era una grandíssima actriu però no sé què li va passar més tard, va tenir problemes psicològics o emocionals i va desaparèixer del mapa. L'última vegada que la vaig veure va ser cap al 2010 a la mateixa Nau Ivanow en una posada en escena d'*Animal negre tristesa* d'Anja Hilling que hi van fer la Christina Schmutz i en Fritwhin Wagner-Lippok. Amb l'Elies i l'Aina em va lligar més endavant l'amistat.

En Guillem Motos també és un excel·lent actor i l'he anat veient als escenaris. En Xavier Serrano, ara fix al programa *Polònia*, feia de Barquer a l'obra.

L'Iban era molt desorganitzat assajant. Confiava en la seva intuïció i se'n sortia perquè els actors feien molta pinya. Però no va aconseguir, per exemple, treure el millor de l'Aina. Se centrava més en la interpretació exagerada de l'Emma. L'Aina passava quasi invisible. Recordo un dia en un assaig a la Nau Ivanow que l'Iban li va dir que havia de moure una titella però no li va dir com. No és que jo en sabés gaire però m'hi vaig acostar, la vaig agafar a part i li vaig donar algunes

idees. La llum escènica d'aquella noia m'atreia i al cap de poc la vaig agafar per fer *Hivern* de Jordi Rossinyol.

El dia abans de l'estrena a la Sala Muntaner, on compartíem sala amb la Rosa Novell, vaig preguntar a l'Iban per les llums.

—Encara no hi he pensat —em va dir.

Ens vam asseure en un bar i vam fer un esquema de llums sobre un tovalló de paper. Els escenògrafs no s'hi volien posar i de totes maneres estàvem condicionats per les llums de la Rosa Novell, però els tècnics de la sala ens van donar un cop de mà. Malgrat els pocs mitjans, amb enginy i voluntat va quedar un espectacle fresc, atrevit i diferent, que en Francesc Massip, llavors crític de teatre, va elogiar molt.

El dia de l'estrena a la Sala Muntaner vam fer un sopar al davant amb la companyia i els membres de l'Associació d'Experimentació Teatral: en Salvat, en Joan Maria Gual, l'Enric Ciurans i no recordo qui més. Suposo que en Salvat em volia «fitxar» per a la seva associació, però no m'hi sentia còmode. Només vaig trobar a faltar la suavitat i intel·ligència de la seva filla Núria. Ell va morir al cap de cinc anys.

Amb l'Iban hem col·laborat altres vegades. Ell formava part del col·lectiu AREAtangent, una plataforma de creació per a autors i directors joves, a la qual pertanyien també la Raquel Tomàs i la Cristina Alonso. Van inventar les càpsules teatrals, que duraven entre deu i vint minuts i es podien veure per un euro. La meva relació amb AREAtangent va ser bastant intensa i em van nomenar com una mena de padrí. També amb la Raquel Tomàs hem fet algunes coses.

La Cristina és potser la productora amb qui millor m'he entès i gràcies a ella he pogut tirar endavant algunes iniciatives, com els concerts 4x4 o la posada en escena de *La disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda i *Peus descalços sota la lluna d'agost* d'en Joan Cavallé. La nostra complicitat i connivència va ser molt gran fins que ella va decidir tenir una criatura.

El 2007 l'Iban em va demanar que li fes d'ajudant de direcció d'un projecte com a mínim curiós. Es tractava de posar en escena *Dido i Enees* de Henry Purcell, amb el títol *Roses de gos*. El text era de l'Albert Roig i l'adaptació musical jazzisitzant, d'en Francesc Capella, amb un combinat d'intèrprets i el Cor de Vila-seca. Era una produc-

ció molt curiosa, iniciada per un amic de l'Iban de Vila-seca que va resultar ser el marit de la Begonya, la professora de primària de l'Escola Isabel de Villena. Hi vaig retrobar també el company d'escola Josep Maria Vidal i Barraquer i en Francesc Capella, amb qui havíem fet junts solfeig i teoria de petits, a casa nostra i casa els nostres veïns de replà Alsina. Dos dies abans de l'estrena vaig haver de deixar plantada la producció perquè vaig ser pare. Crec que és l'única obra en què he col·laborat, a part del *Cercabrossa* del 2021, quan estava confinat perquè tenia la covid-19, que no he vist estrenada.

L'Iban va fer també l'ajudantia de direcció de *Nix tu, Simona*. Amb l'Iban sempre ens ho hem passat molt bé i ens hem entès. Amb els anys hem deixat de convergir però conservem l'amistat.

Ja he dit que a principis dels anys vuitanta en Carlus Padrissa venia a casa cada dia a fer el bany i la cuina de l'estudi del carrer Alfons X, tocant a la plaça Molina. En Carlus era alegre i xerraire i m'explicava moltes coses, com per exemple que estava aprenent a passar la corda fluixa i a tocar la flauta i que feien cercaviles amb el seu grup de Moià. Entre altres coses vaig aprendre a pastar ciment, encara que ja ho he oblidat. A canvi jo li llegia poemes i textos meus. Més tard van venir els primers espectacles de La Fura dels Baus i jo n'era admirador.

Suposo que per això va pensar en mi quan el 1993 es van proposar fer el primer espectacle que incorporés text. Acabaven de dirigir la cerimònia inaugural dels Jocs Olímpics amb gran èxit i volien aprofitar l'empenta. Malgrat que *M.T.M.* és al meu entendre un dels millors espectacles que he vist de La Fura dels Baus o almenys de la segona etapa del grup, la nostra col·laboració no va ser satisfactòria en el sentit que ni ells van aconseguir de mi el que volien ni a mi em va interessar com a escriptor el que em demanaven. A més, allà vaig conèixer en Ramon Simó, llavors un jove director que a l'espectacle feia la direcció d'actors. Després de *Per un dimoni de pèl*, era la meva segona feina professional com a dramaturg, i no pas mal pagada.

De totes maneres treballar amb La Fura dels Baus va ser una experiència impagable. Veure'ls treballar com una màquina de creació era impressionant. Eren un conjunt d'individualitats molt marcades que se sabien els límits entre ells. També eren conscients que els faltava pòsit cultural i que eren relativament poc fèrtils creativament, so-

bretot pel que fa a la concreció de les coses. Per això la seva tècnica de treball consistia a rodejar-se de talents creatius i xuclar-ne la imaginació. Amb mi no va funcionar perquè no me'ls vaig creure, no van aconseguir engrescar-me. El missatge que pretenien transmetre era interessant però es plantejava d'una manera maniquea i demagògica, almenys a mi m'ho semblava.

Una altra cosa que em feia enrere era la forta masculinitat que segregaven sobretot quan estaven junts. Tot l'equip de producció eren dones i tot el de creació homes. Feia pudor de testosterona. Però no puc negar que tots em van acollir i em van acceptar com un més des del principi; el Miki, que havia vist uns anys abans actuant al Born, en Hansel, en Pep, en Jürgen, que, juntament amb en Carlus, va participar en la presentació d'*Ales de cera* a l'Institut d'Estudis Catalans el 1998, i en menor mesura, l'Àlex i en Pera.

Estàvem en plena guerra de Iugoslàvia i les imatges que ens arribaven cada dia eren terribles. Vaig proposar-los aprofitar el seu enorme potencial per fer un espectacle més concret i més compromès. D'aquí va néixer la idea de *1714* però no els vaig seduir. Després he vist que de tot el que fos comprometre's en fugien com d'aigua bullent.

En tot cas l'espectacle *M.T.M.*, a més de presentar-se a Barcelona en un pavelló de la Fira, va ser convidat a la capitalitat cultural europea de Lisboa, de manera que això ens va donar a mi i a l'Eulàlia l'oportunitat de viatjar a Lisboa, ciutat que ella ja coneixia, i passar-hi un parell o tres de dies.

Crec que va ser poc abans d'anar a Lisboa quan vam assistir des de la terrassa del local de la Fura, a l'Hospitalet de Llobregat, a l'incendi del Liceu, una immensa columna de fum que es veia allà lluny. En Pera Tantinyà ho veia com un bon auguri per al teatre contemporani. A la meva cunyada Esther se li va cremar un violoncel.

L'amistat a principis dels anys noranta amb en Carlus va ser com un revulsiu. Fins llavors la meua filosofia de la vida havia estat no fer res, no forçar mai res, deixar lliscar les coses. Als quinze anys m'havia sentit plenament identificat amb la novel·la *Ritmo lento* de Carmen Martín Gaité. Com que no tenia ambicions ni materials ni socials, tota la meua ambició es concentrava a l'interior i no necessitava res, i menys ara que havia trobat el que més m'importava, una persona amb

qui compartir-ho i estimar. Em dedicava doncs a deixar-me i contemplar la vida.

Vaig començar a fer coses amb en Carlus. Vaig pujar sol o algunes vegades amb l'Eulàlia a Sant Pere Pescador. Anàvem a la platja, passejàvem, parlàvem amb en Carlus i la Mireia, la seva companya. Un dia que hi anava sol i em vaig aturar a Vilassar a comprar vi a L'Espinaler vaig ensopegar amb un ferro anant amb espadenyes i se'm va posar un peu com un meló.

En Prim Fullà, excel·lent gravador, tenia al costat de la platja una mena de petit complex d'habitatges que s'havia anat construint ell mateix. Era com un petit poblat entre africà i àrab, on els caquis i les figues que queien a terra donaven aquella dolçor de cosa podrida que s'avenia a l'aire decadent de tot plegat. No sé com el va conèixer en Carlus però ell i la Mireia hi pujaven sovint a passar-hi dies i organitzaven activitats que s'acompanyaven d'un sopar que calia pagar. Hi vaig participar amb alguna lectura de poemes. Vam comprar un parell de gravats a en Quim Fullà que tenim penjats a casa o a Caldes. Compartir tot això amb en Carlus em va tocar algun botó intern que em va activar i des de llavors encara no he parat.

Quan vaig començar a fer teatre ens vam allunyar, sense perdre però l'amistat. El dia abans de l'estrena del 1714 a Peralada l'Eulàlia i jo vam sopar a Vilabertran a casa seva amb l'Enric Pujol i la Sandra Genís, de Figueres. Amb l'Enric ens coneixíem de les reunions de la redacció de la revista *El Contemporani* i de seguida vam sintonitzar. La Sandra la vam conèixer aquell dia i seguim sent amics tots quatre. El cas és que l'Enric em va ensenyar uns dibuixos que havia fet sobre l'Apocalipsi bíblic entès com a renovació del món i em va dir:

—D'això se'n podria fer una òpera.

Cap al 2010 vaig ensenyar els dibuixos a en Carlus, que no parava de fer òperes, però cap de nova creació. Es va engrescar però tenia encàrrecs a no sé quants anys vista. Vam posar fil a l'agulla poc abans del 2015 i vam anar a Sevilla, on tenia una reunió amb magnats americans per a una estrena de Wagner a Huston. Em va presentar en Pedro Halffter, el compositor que ell havia pensat per a l'òpera. No era el que jo hagués triat però em semblava bé perquè estava ben situat. Llavors era director de la Simfònica de Sevilla.

Els anys següents vam avançar molt, sobretot en el llibret i en algunes parts de la música, però també en la posada en escena. Havíem quedat que compartiríem tant dramaturgia com direcció. L'1 d'octubre del 2017 va paraitzar completament el projecte i de fet des de llavors no he sabut res més d'en Carlus, excepte un dia que ens vam trobar a la Biblioteca de Catalunya quan jo feia la tesi i ell buscava *El català de la Manxa* de Santiago Rusiñol.

A principis dels noranta vaig fer una lectura teatral reveladora. Es tractava de *Minetti. Un retrat de l'artista vell* de Thomas Bernhard, en una edició de l'Institut del Teatre del 1988. Aquella lectura em va encendre una llum. Així doncs, hi havia una sortida. El teatre que sorgeix del discurs, el personatge que se sosté per la forma del discurs, aquí sí que hi havia camp per córrer, si es defugia el psicologisme i es partia del convencionalisme d'un Maiakovski o un Brecht.

El Teatre Malic va ser a l'època, junt amb la Sala Beckett, una sala alternativa pionera. Estava al carrer de Fusina número 3, davant del Born, i era una sala minúscula al soterrani d'un local que havia obert la companyia de titelles La Fanfarra per als seus espectacles. La Fanfarra, un grup de marionetes històric, eren la Mariona Masgrau, en Toni Rumbau i l'Eugenio de Castro, que ara porta el miniteatre La Puntual de la plaça de l'Allada Vermell. La Núria, la meva germana titellaire, hi ha treballat unes quantes vegades. A dalt hi havia l'oficina i, baixant una escala, s'anava a la sala. L'escenari era un espai d'uns cinc metres quadrats entre quatre columnes i el públic es podia situar com es volgués, assegut en uns bancs de fusta més propis, en efecte, d'un espectacle infantil.

Crec que la meva mare va conèixer en Toni Rumbau a través de la Núria però no n'estic segur. El cas és que en Toni, molt amant de l'òpera, havia obert el teatre a altres tipus d'espectacle i s'havia tret de la màniga el Festival d'Òpera de Butxaca, i, a través de la mare, em va fer un encàrrec d'òpera.

Em va proposar que escrivís un llibret i busqués un compositor. El festival s'ocuparia de la producció. Encara que de bona fe i voluntarista, l'encàrrec era una enganyifa, perquè després no hi va haver diners ni per a la creació ni per a la producció. La lectura de Bernhard m'havia fet entrar ganes de tornar a escriure teatre i m'hi vaig engrescar. La idea era fer una òpera sobre la masculinitat contemporània a

partir del mite d'Ulisses i la traducció de l'*Odissea* de Carles Riba, un dels meus pilars literaris a l'època. Era *La bufa*. El text, però, superava el concepte d'òpera tancada perquè partia de la base que el text no és l'esquelet d'un espectacle, sinó un més dels materials amb què aquest es construeix, de manera que havia de ser un cop concebut l'espectacle que es determinés quines parts del text eren apropiades i en quin ordre s'havien de col·locar. Les cançons ajudaven a recalcar el concepte modular, ja assajat als *Contes estigis*.

La idea inicial, una vella idea, era una conversa d'Ulisses amb la seva polla, que és el que és l'escena «A l'illa d'Eea» i que havia d'acabar amb la bronca de Circe, però quan em vaig posar escriure van anar sorgint les altres escenes que refermaven la masculinitat d'Ulisses i la seva crisi. La polla d'Ulisses és el pal de la seva barca.

Vaig demanar al meu pare el nom d'algun compositor que pogués combregar estèticament amb el projecte i em va suggerir el d'en Jordi Rossinyol, un compositor amb qui ens vam entendre de seguida molt bé.

Acabada la meva escriptura, ens vam adonar amb en Rossinyol que el text era excessiu i podia donar com a resultat una òpera de dues o tres hores, que havien de ser inaguantables en un espai com el del Malic, de manera que vam treballar sobre un material més reduït, amb l'escena central del text, la primera que vaig escriure, «A l'illa d'Eea», un parell de cançons i un parell de fragments de les escenes «L'infern» i «A casa», i vam titular l'espectacle, que es va estrenar a la tardor del 1995, *La petita bufa*. Des del punt de vista musical, en Jordi va proposar una mena de recitatiu molt entenedor, excepte per a les cançons, que tenien més desenvolupament melòdic, dins d'una estètica contemporània i gens enyoradissa d'òperes passades.

Un dia vaig trobar en una festa al carrer Parlament, no recordo a casa de qui, l'Andreu Carandell i vaig preguntar-li si volia fer la posada en escena, ja que intuïtivament pensava que ens podíem entendre. Va acceptar i va involucrar-hi l'actriu Mònica Marcos i el director Diego Murciano, a més dels artistes Nico Nubiola, que va fer l'escultura d'un pal, i Lali Canosa, dos coneguts de l'Isabel de Villena. D'altra banda, vam aconseguir la col·laboració del baix Josep Pieres, amb el paper d'Ulisses, la soprano Montserrat Solà, amb el de la Veu de la consciència i Anticlea, i la mezzosoprano, Marisa Martins, amb el de

Circe. La interpretació musical era a càrrec del grup que llavors dirigia en Jordi, Vol ad Libitum, especialitzat en música contemporània.

L'any següent vaig editar a l'editorial Proa la novel·la *Ales de cera* i, encuriosits pel meu currículum, l'Oriol Izquierdo, director literari, i en Carles Capdevila, cap de comunicació, van acceptar publicar *La bufa* a la col·lecció «L'Óssa Major», on va aparèixer el 1998.

He col·laborat artísticament altres vegades amb en Jordi Rossinyol i l'amistat ha perdurat a través dels anys, feta extensiva a l'Eulàlia i l'Ana, la seva companya, i només s'ha vist interrompuda per la pandèmia. La música d'en Jordi potser no és la més adequada per fer un espectacle àgil i impactant però té moltes altres virtuts inigualables, com la sensibilitat, l'exploració tímbrica i l'univers sonor.

Amb l'Andreu Carandell, germà de la meva amiga des de la infantesa Zinka, ens hem anat veient i trobant al llarg dels anys. Últimament hem coincidit durant cinc anys cada estiu a la Universitat Catalana d'Estiu.

La Mònica va desaparèixer quan va deixar de ser parella de l'Andreu.

Amb la Marisa ens hem vist i ens hem escrit alguna vegada però els nostres camins s'han allunyat. Ara, pel que sé, és mare i viu a Lleida.

A en Josep Pieres el vaig retrobar durant alguns anys molt més tard a l'Institut del Teatre.

Un dia en Jordi em va dir que volia provar una altra fórmula, una mena de concert representat, una combinació de música i teatre. N'havia parlat amb en Toni Rumbau i com que hi havia cant li havia dit que sí i li havia promès unes miques de diners. En Jordi acabava de llegir les *Ciutats invisibles* d'Italo Calvino i d'alguna manera volia recrear aquella atmosfera.

La part musical eren un conjunt de *lieder* francesos. Com a esquelet de l'obra vaig agafar una traducció rítmica que havia fet feia anys de *Khublai Kan* de S. T. Coleridge i la vaig combinar amb uns quants poemes descriptius xinesos, que vaig poder manipular com vaig voler perquè eren trets d'una antologia feta a la Xina comunista amb traducció no t'hi fixis. Vaig decidir que seria una cantafaula.

Vaig proposar a en Germano si en volia assumir la direcció escènica. La seva proposta havia de ser molt interessant. Em va presentar en José Menchero, amb qui he mantingut des de llavors relació pro-



fessional i d'amistat tota la vida. Cada nit, en directe, en José escriuria a mà el poema de Coleridge que la veu en off d'en Carles Sales recitaria, mentre que l'Arnau Vilardebò, a l'escenari, diria els poemes xinesos, això combinat amb el cant i les peces instrumentals. La part musical l'assumien Vol ad Libitum i la Marisa Martins. El conjunt era molt dens i magnètic, tota una experiència. Es va estrenar al Teatre Malic al novembre del 1996.

A través d'en Lluís Maria Xirinacs, l'Eulàlia coneixia en Jaume Chalamanch, un home amb potent personalitat. La seva filla, la Mireia, recitava poemes a les reunions i les activitats del grup. L'Eulàlia me'n va parlar i em va explicar que li havia dit que jo feia teatre. Ella tenia un projecte i me'n volia parlar.

Això devia ser cap a l'any 2000. Llavors havia llogat com a estudi una gran habitació al pis que la meva amiga Carolina Soler compartia amb en Raül a la Gran Via 534, en un tercer sense ascensor que equivalia a un quart. I la Mireia, que tot just havia acabat l'Institut del Teatre, compartia un pis unes cases més enllà cap a plaça Universitat. Vam quedar un dia, doncs. La Mireia em va explicar el seu projecte. De fet, va necessitar uns quants dies perquè jo entengués el que volia fer però aquell dia vam quedar que jo m'ocuparia del text. Es tractava de posar en escena totes les seves idees sobre teatre, art i salut, en part herència del ioga del seu pare.

Va ser el primer cop que vaig assistir a un procés de creació des de zero. La Mireia havia constituït una companyia amb gent de sensibilitats i formacions diverses: en Xavi Saiz, la Isabel Moros, la Inma Buñuales, la Maria Cintora i l'Ivan Tàpia. La metodologia consistia a fer improvisacions a partir de temes i paràmetres que proposava la Mireia en què els actors havien de fer d'ells mateixos. La Mireia dirigia les improvisacions i jo observava. Després ens reuníem ella i jo i discutíem el material que es generava. A continuació jo escrivia i fixava els textos que havien de dir els actors. Però alguna cosa em frenava. No sé ben bé què era. Del que vaig gaudir més del procés va ser assajar en el que havien estat antigues plantes de la fàbrica de Can Seixanta, no recordo si al carrer de les Carretes o Riereta.

L'escenografia era del seu germà Marc Chalamanch, arquitecte. Freda, racional, demostrava que una cosa és ser arquitecte i una ben

altra, escenògraf. La il·luminació era d'en Xavi Valls, un gran il·luminador, però la Mireia va cometre l'error de novella de voler posar-hi tots els focus de la sala. Finalment, *Opsis* es va estrenar el novembre del 2001 a l'Artenbrut. No sé si era un gran espectacle, però en tot cas estava fet amb tota la passió i era el primer d'una companyia naixent. No es mereixia ser destrossat com va fer la crítica d'en Pablo Ley.

Després de participar en la redacció del llibre del pare *Pensar i fer música* el 1998, em vaig adonar de la importància de la seva obra i de l'oblit en què havia caigut.

Per començar, d'una banda, em semblava increïble que una peça teatral clàssica dels anys seixanta com la *Suite bufa* no s'hagués tornat a representar des dels anys setanta, quan ho va fer el grup polonès Ensemble MW-2 el 1973 i Carles Santos a les Setmanes Catalanes de Berlín el 1978.

De l'altra, tenia moltes ganes d'enfrontar-me d'alguna manera amb el teatre de Brossa. Però la *Suite bufa* té un format que no permet, sense allargar-la innecessàriament, encaixar-la en una funció normal. Just en aquella època corregia i editava per a l'Associació d'Experimentació Teatral d'en Salvat la tesi doctoral de l'Eduard Planas sobre el teatre de Brossa, i això em va donar la idea de muntar la *Suite bufa* en el marc de la *Satana*, una altra acció musical del pare i Brossa, aquesta no estrenada mai.

Vaig aprofitar la connexió i la compenetració que tenia en aquell moment amb la Mireia per tirar endavant el projecte en una codirecció en què ella assumia sobretot el treball amb els actors. L'Oriol Pérez, llavors encara al Festival de Música de Torroella, es va comprometre a coproduir l'espectacle. La Mireia, per la seva banda, tenia contacte amb en Borja Sitjà, director del Festival Grec. En Borja Sitjà tenia simpatia per la Mireia i va acceptar també la coproducció.

Vam aprofitar l'OOFF Companyia de la Mireia, amb la Inma Buñuales i en Xavi Sais, però hi vam voler afegir dos actors d'edat, com en Josep M. Domènech i la Dora Santacreu, que s'havia fet molt amiga amb la Mireia arran de compartir l'escenari a *Dramàtic*. A més a més, hi vam incorporar el pianista Jean-Pierre Dupuy, que havia vist als concerts del Festival de Música Contemporània al Nick Havanna i amb qui em lligaria més tard una curiosa amistat, un contrast radical,

amb el seu posat refinat i aristocràtic, respecte a Carles Santos, el primer intèrpret del personatge del Pianista; la Titon Frauca, la cantant que llavors es dedicava més a la música contemporània, que amb el seu aire de matrona anava molt bé al personatge de la Cantant, i la Sònia Callizo, una ballarina de clàssic que no recordo d'on va sortir però que encaixava poc amb el personatge. Completava el conjunt la Mireia Beril, una noia encantadora, també ballarina, d'una sensibilitat molt especial, que es va fer amiga d'en Dupuy. L'últim cop que la vaig veure poc després de l'estrena estava embarassada. No devia tenir gaire més de vint anys.

Va ser el primer d'una llarga sèrie de treballs en comú amb en José Menchero, a qui havia conegut a *La llet del paradís*, que va idear el terra vermell Brossa i el teló de teatret. També vaig conèixer en aquesta producció, precisament com a productora, la Marijó Riba, amb qui mantinc relació d'amistat des de llavors.

L'espectacle es va estrenar dins el Festival Grec a l'aire lliure al Convent de Sant Agustí al juny del 2002. S'havia de fer tres dies però un dia va ploure i només en vam fer dues funcions. I després una a l'agost a Torroella de Montgrí dins el Festival de Música. Musicalment l'espectacle funcionava molt bé, supervisat pel meu pare i servit per l'Andrés Levin en la part electrònica, tots dos gaudint com uns nens. Teatralment penso que també, tot i que no vaig quedar satisfet del procés de treball. La manera de plantejar els assatjos m'incomodava perquè veia que moltes coses quedaven sense concretar però era conscient que en aquell moment jo no disposava d'eines per anar més enllà i vaig deixar aquesta part tota a la Mireia.

El 2014 el MACBA, per celebrar els vuitanta-cinc anys del meu pare, em va proposar tornar a muntar la *Suite bufa* al museu. Vaig pensar que era el moment de fer-ho respectant al màxim la proposta dels dos artistes, ja que l'espai, el *ball* del museu, s'acostava més a una sala de concerts, que és on se situa l'acció, que cap dels teatres on havia estat. La part musical em va venir imposada, ja que de fet era una proposta d'ells. El pianista era en Salvador Monzó i la cantant l'Ingrid Ustrell. Com a actors estaven molt verds però tenien la poca destresa escènica aquesta pròpia dels músics que tan bé anava als personatges. Aquesta vegada vaig voler cobrir-me les espatlles amb la ballarina.

Vaig demanar a la Lipi Hernández, amb qui havia col·laborat feia poc, que assumís la coreografia de la peça i em proporcionés una ballarina. Ella em va proposar l'Eulàlia Bergadà, i l'Eulàlia és una de les millors troballes que he fet a la vida. Llavors tot just acabava l'Institut. L'escenografia d'en José Menchero, és clar, l'únic capaç de convertir aquell tros de galeria en una cosa similar a un teatre que representés una sala de concerts, i el vestuari de la Raquel Bonillo completaven la fitxa artística. Hi vaig afegir tres alumnes meus de l'Institut, en Jordi Pota, en Jordi Font i en Ferran Echeagaray, els dos últims més endavant membres indispensables de La Decimonònica. La representació única el 3 de març va ser un èxit de gent i va funcionar de manera fantàstica.

La cordada particular amb la Mireia va començar amb *Opsis* i va seguir amb *Dramàtic*, *Sata-Suite bufana*, *Salt al buit* i *1714. Homeatge a Sarajevo*, i es va mantenir durant les setze edicions de les Veus Paralleles.

Un tercer intent de col·laboració creativa amb la Mireia va ser *Salt al buit*, a l'edició del 2003 del Festival de Sitges. La creació partia de l'obra *Salt al buit* d'Ives Klein, com a metàfora de la creació artística i al mateix temps volia parlar de la malaltia, ja que per a la Mireia el teatre sempre ha estat un mètode terapèutic de curació espiritual. Per fer-ho va situar la Dora Santacreu, que llavors tenia setanta-tres anys, al centre de l'espectacle. No tinc documentació sobre aquest espectacle, però pel que recordo hi participaven també l'Inma Buñuales, en Xavi Saiz, l'Ivan Tàpia i la Laia de Mendoza.

La metodologia era la mateixa que a *Opsis* però no va quallar, no sé si per la falta d'implicació dels actors, que en aquest tipus de treball són creadors. Aquest cop la meua participació es va limitar a la redacció dels textos a partir de les improvisacions i em vaig desmarcar del pla conceptual, que no compartia del tot.

La Mireia és una persona d'una bellesa singular, heretada en bona part del seu pare. No he sabut mai separar això que en diuen la bellesa interior de la bellesa exterior. Per a mi una irradia l'altra, tant en homes com en dones.

A finals dels anys noranta, la Dora Santacreu, amiga de la mare i mare dels meus amics d'infantesa Joan Ramon, Agnès, Carles i Raül,

que sabia que escrivia teatre, em va demanar que escrivís un text per a ella i la llavors companya del seu fill Carles, la Muntsa Alcañiz, per qui jo tenia una admiració que encara sento, després d'haver tingut el privilegi de dirigir-la a *L'hivern plora gebre damunt el gerani* d'Agustí Bartra (2008) i d'haver-la tingut de companya a l'Institut del Teatre. Em feia molta il·lusió escriure per a elles i, com que llavors la Dora tenia setanta anys i la Muntsa estava per la quarantena, el tema de les edats era molt suggestiu. Feia temps que tenia la idea d'escriure un *Prometeu encadenat*, un monòleg d'una persona gran al final de la seva vida transitant pel seu cervell, encadenada als seus pensaments i els records que l'han marcat. Però un duo no m'encaixava amb la idea que tenia d'un personatge circulant pel seu propi cervell. Vaig convertir aquest Prometeu en Prometea i vaig repartir el monòleg en les tres edats, adolescència, maduresa i vellesa, interpretades per tres actrius. Vaig proposar a la Dora que fossin tres actrius en comptes de dues i incloure la Mònica Marco, amb qui havíem col·laborat a *La petita bufà* (1995), al projecte. Vaig escriure *Dramàtic* doncs pensant en aquestes tres actrius. Escriure un projecte tan abstracte com aquest amb cares concretes va ser molt estimulant tot i que no va influir en el resultat final. Vaig acabar l'obra l'últim dia del mil·lenni, el 31 de desembre del 1999. Ho sé perquè em va fer gràcia i ho vaig apuntar al manuscrit. És per tant, probablement, l'última obra de teatre en català escrita al segle xx i al segon mil·lenni.

Quan ja la tenia escrita i n'havíem fet una lectura a casa la Dora amb les tres actrius, a qui l'obra excitava, va sorgir el problema de sempre, la direcció i la producció, ja que llavors la meua ignorància del món teatral era absoluta i jo era un perfecte desconegut.

Feia anys que coneixia en Francesc Castells, de quan li feia la correcció, acarada amb l'original anglès, de les obres de Shakespeare traduïdes per Segarra i publicades per l'Institut del Teatre, a principis dels anys vuitanta. D'altra banda, en Salvat em va demanar textos per publicar a la seva revista *Assaig de Teatre* (al número 18, 19, 20 del 1999). Vam fer una mica de dossier amb una conversa amb en Francesc Castells, un text de l'Andreu Carandell i els *Contes estigis* i la *Peça cua per a l'«Informe per a una acadèmia» de Franz Kafka*. La relació amb en Francesc Castells es va convertir en amista, de manera

que en un dinar li vaig comentar que havia escrit un text per a la Dora i la Muntsa i havíem de pensar un director. Em va demanar l'obra i, després de llegir-la, em va demanar permís per passar-la al seu germà, en Joan Castells, llavors no solament un director de prestigi sinó col·laborador habitual del TNC dirigit per en Domènec Reixach. Vam quedar amb en Joan Castells per dinar un dia perquè abans de prendre una decisió volia fer-me unes quantes preguntes sobre el text. Després em va confessar que quan havia llegit el text havia pensat: «Això ho ha escrit un boig o un geni.»

Resolt el tema de direcció, calia solucionar el de la producció. En Castells estava disposat a no cobrar per la direcció i va donar a llegir el text a l'Hermann Bonnín, que llavors dirigia l'Espai Brossa. La reacció d'en Bonnín va ser similar a la d'en Castells. Es va endur l'obra a Menorca i no es podia creure el que estava llegint. Va acceptar de seguida assumir la producció i l'exhibició de l'obra.

A l'últim moment la Mònica Marco va haver de deixar el projecte no recordo per quin compromís i la Muntsa Alcañiz va acceptar un paper al Teatre Lliure, que necessitava fer per reconciliar-se amb els seus orígens. Vaig proposar a en Castells dues actrius especials, una era la Mireia Chalamanch i l'altra la Carme Sansa, que havia estat mestra de primària meva.

Recordo haver-la vist com a actriu per primer cop diria a *La cuina* d'Arnold Wesker a finals dels setanta al Paral·lel. L'havia vist més recentment el 1995 a l'excel·lent muntatge de *La cabeza del dragón* de Valle-Inclán dels germans Flores al Teatre Joventut de l'Hospitalet. És sens dubte una gran actriu. El 1998 en Germano com a ajudant de direcció em va convidar a veure al mateix Teatre Joventut *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, dirigida per Enric Flores i amb l'Enric Majó i en Manuel Dueso, a més de la Carme, una obra esperpèntica divertidíssima. Em vaig quedar a fer una cervesa amb en Germano i va sortir la Carme. D'entrada per a ella va ser un xoc. Jo tenia llavors trenta-vuit anys però no ens havíem vist des de quan en tenia set o vuit. Vam estar xerrant una bona estona i vam intercanviar contactes. A en Castells li va agradar la idea i vaig trucar a la Carme.

Per a les cançons vaig proposar a en Castells en Jordi Rossinyol. En Castells va acceptar i en Jordi també, tot i que ara penso que, mal-

grat ser precioses i excel·lentment interpretades en gravació per l'Àngels Busquets, potser en aquesta obra hi hauria convingut un estil més popular. En Germano va fer d'ajudant de direcció.

L'obra es va estrenar a l'Espai Brossa al gener del 2002. L'única condició que em va posar en Joan va ser que assistís a tots els assatjos. Va ser una sort. Primer perquè va ser en aquell mateix moment que vaig patir una desgràcia familiar i els assatjos em van ajudar a afrontar aquell període dolorós, ja que durant aquests la concentració em feia oblidar de tot. Com a director sempre m'ha passat que els assatjos són com una mena de teràpia en què et buides de tot. Després perquè durant els assatjos com a dramaturg testimoni vaig aprendre els rudiments de la direcció escènica, que vaig aplicar per primer cop seriosament a *Do'm* de l'Enric Casasses, tot i que la imaginació escènica, al meu veure l'únic que ha d'aportar el director d'escena, ja la portava a dins. Entre les tres i en Castells, amb la col·laboració musical d'en Jordi Rossinyol i l'escenografia d'en Paco Azorín, van aconseguir fer un espectacle magnètic que interpel·lava el públic, que sortia de la funció sotragat, sobretot els homes. En Jaume Chalamanch em va dir: «Vols dir que tots els homes som així!» És evident que se sentia alludit.

El text es va publicar per primer cop al volum *Dramàtic i altres peces* d'Edicions 62 (2002). El mateix any vaig conèixer, en una estada amb beca al Collège des Traducteurs Littéraires d'Arle per a la traducció d'*El càlcul* de Jeannine Worms, la llavors traductora del català al francès i avui reconeguda escriptora Cathy Ytak. Es va entusiasmar amb *Dramàtic* i en vam fer a quatre mans una traducció al francès que no s'ha publicat però que es pot consultar a la web Catalandrama.

Aquesta va ser la primera baula de la meva cordada amb en Joan Castells, que es va prolongar en *Vides de tants* i *Dos de dos*, encara que l'entesa i l'amistat encara són del tot vius.

Aquesta obra seguia explorant el camí que havia obert amb *La bufà*. Es tractava que l'escena sorgís de la paraula mateixa, que el llenguatge, les veus, creessin el món i la ficció escènica. Com que la peça passa al cervell del personatge s'havien d'entrellaçar els diferents nivells de l'activitat mental, des de l'inconscient fins a l'acte volitiu. Recordo que a l'hora d'escriure-la, vaig fer unes quantes columnes, segons els temes, segons el punt de la ment des d'on es deien i segons el personat-

ge. Després vaig imaginar un recorregut per l'espai, que concebia buit, i dramàtic per a cada un dels personatges. I a continuació, seguint aquests dos recorreguts, del llit a la finestra, de la finestra a la porta, de la porta al llit, el maltractament del pare, el maltractament del marit i el maltractament del fill, anava agafant de les diferents columnes el material verbal que hi havia creat i «omplia» l'obra. A més a més, vaig escriure les cançons que remetien al món esquilià de Prometeu.

Mentre començàvem a treballar en *Dramàtic* em va arribar un encàrrec a través d'en Joan Castells. La Núria Inglada, que més tard seria ajudant de direcció de *Vides de tants*, treballava el 2001 en l'espectacle *Èxode*, pioner respecte a la condició del refugiat, estructurat damunt textos de diferents dramaturgs (Carles Batlle, Belén Bouso, Juli Disla, Minna Harjuniemi, Lisa O'Reilly i Victoria Szpunberg, a més de jo). L'espectacle, produït per Teatre de l'Essència, es va estrenar a Vilanova i la Geltrú al desembre d'aquell mateix any. Funcionava prou bé tot i que segurament li faltava ritme i els textos eren desiguals. L'estructura de teatre vuitcentista del Teatre Principal de Vilanova, d'on era la Núria, no hi ajudava. L'interpretaven Joxel Berasategi, Àngels Capell, Óscar Jarque, Aune Kallinen, Bert Palmen, Anna Sabaté i Annabel Totusaus. L'Annabel Totusaus la vaig retrobar molts anys després com a actriu de la Queralt Riera. Curiosament, l'Aune Kallinen era la persona que, amb quinze anys més a sobre, em va rebre a l'Acadèmia de Teatre de Hèlsinki quan vaig anar-hi el 2016 a fer un taller de dramaturgia actoral. El text, un dels productes de la meva obsessió per la guerra dels Balcans, gràcies a la seva abstracció funciona perfectament de manera autònoma. Ho vaig poder comprovar quan el vaig llegir a València el mateix any en una trobada d'escriptors organitzada per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

El 2004 la Cathy Ytak em va demanar un text per publicar a la revista àcrata *Anartistes* i li vaig enviar aquesta peça, que va traduir ella i va aparèixer al número 5 amb el títol *Sorts tes cornes, petit escargot*.

El 1998 estava escrivint una sèrie de contes encadenats que es va publicar dins el volum *Vides de tants* (2000) amb el títol «La vida quotidiana», on pretenia explorar l'oralitat i les narracions interposades, a partir de la lectura de la *Psicopatologia de la vida quotidiana* de



Sigmund Freud. De fet, les meves narracions es basen directament en casos exposats per l'illustre psiquiatre. Agafava un cas dels que Freud descriu i el traslladava a l'època actual i la nostra societat, afegint-hi un toc de comicitat.

Per aquesta època la Mònica Marcos, l'Àngels Largo i l'Ivan Benet havien fet a l'Institut del Teatre un taller dirigit per en Joan Castells a partir de *Sota el bosc lacti* de Dylan Thomas, una peça radiofònica, on exploraven les veus en escena. Volien continuar la mateixa línia d'investigació i em van demanar un text. Vaig pensar en l'adaptació d'alguns dels contes de «La vida quotidiana» però als actors els van començar a sortir projectes i la cosa va quedar a l'aire. Per això, un cop estrenat *Dramàtic*, vaig proposar a en Joan Castells, que m'havia parlat amb passió d'aquesta línia de treball sobre les veus, de posar en escena els contes. La idea el va engrescar molt i en va parlar amb la Magda Puyo.

La Magda, que llavors dirigia el Festival Internacional de Teatre de Sitges i que l'any anterior havia programat una lectura dramatitzada de *La partida o Còctel de gambes*, va accedir a fer-ne una coproducció. Com que el 2003 jo ja tenia empresa, vaig assumir la producció. En Castells i en Paco Azorín també coproduïen, és a dir, no cobrarien, a menys que hi hagués beneficis.

En Castells va dramatitzar els contes i jo vaig fer la dramaturgia general i hi vaig introduir canvis.

Mentrestant m'havia enredat en la producció d'*El càlcul* de Jeanine Worms. Després d'una època de distanciament amb el meu germà Xavier li vaig proposar, per trencar el gel, fer alguna cosa junts. En Xavier de seguida s'hi va engrescar.

Ell havia col·laborat al muntatge del seu amic Óscar Sisto de *Le calcul* de Jeannine Worms. L'Óscar era actor i tenia una escola amb un teatre a París. A més, era professor de l'OT francesa. Ell i la Jeanine eren d'origen argentí i tots tres es coneixien. L'Óscar va muntar aquest monòleg però en Xavier li va fer d'ull extern, de manera que se sabia el muntatge i el text de memòria. En Xavier no havia fet mai un monòleg ni havia fet teatre de text fins llavors. Em va proposar portar el muntatge a Barcelona. Jo faria la traducció i l'Óscar dirigiria i ho muntaríem amb quatre duros.

El 2001 vam anar amb l'Eulàlia a París a treballar la traducció, de la qual ja tenia una primera versió. Era la segona vegada que hi anàvem junts. En Xavier i la Véro acabaven de tenir l'Albel i, tot i que ens van convidar a casa seva, vam preferir agafar un hotel. Vam triar l'Hôtel le Relais Saint Charles, un hotel petit i molt agradable a prop de la torre Eiffel i el Musée Rodin.

En Pere Puig de La Planeta ens va acollir a Girona. Ens pagava tres nits d'hotel per poder muntar i assajar i una funció a La Planeta, amb cinc-cents euros de caixet. Jo havia demanat subvenció i amb tot plegat fèiem. A més havia convençut en Toni Casares de fer un parell de setmanes a la Beckett.

Vam passar tres dies molt agradables a l'Hotel Ultonia de Girona. Amb en Xavier havíem comprat una taula i una cadira amb rodes de despatx (encara la tinc) i ho havíem deixat a la casa de Caldes de Malavella, llavors encara per reformar. L'espectacle no necessitava res més. Funcionava molt bé, a part de la qualitat de l'actor, gràcies a les llums i la banda sonora que havia concebut l'Óscar. Ells dos, és clar, ja havien assajat a París. Vam anar a recollir l'Óscar a l'aeroport de Perpinyà i, com que l'Óscar sortia a la tele i era conegut, el policia de la frontera, que estava fent un control, el va reconèixer i ens va deixar passar sense problemes. A l'estrena a La Planeta hi van venir la família de la Véro, l'Eulàlia i la mare, que no se'n perdia ni una.

Immediatament després, a finals de maig, ens vam instal·lar a la Beckett. Havia conegut en Toni Casares arran d'un simposi de dramaturgia organitzat per l'Obrador de la Sala Beckett. Recordo que érem al bar de la cantonada i em va dir:

—Així tu ets l'Albert Mestres, el nou dramaturg. Tenia ganes de conèixe't.

Era cosí de la Maria Casares, amiga de la infantesa i la joventut, i d'alguna manera, des de llavors, ens hem entès i no ens hem entès.

Encara el coneixia poc i el dia abans de l'estrena em va cridar al seu despatx de la Beckett del carrer Alegre de Dalt. Em va dir que estava molt espantat, que no es venien entrades i que potser algun dia hauríem de suspendre, que previngués en Xavier. Li vaig dir que no ho faria just el dia abans de l'estrena i que si s'havia de suspendre ja ens ho trobaríem. No va ser cap èxit però tampoc vam haver de suspendre cap dia.

Estic molt orgullós del cartell que vaig dissenyar per a *El càlcul*.

A partir de l'adaptació d'en Castells de *La vida quotidiana*, doncs, vaig fer la dramaturgia, fent els enllaços, pensant un principi i un final i situant-ho tot en un sopar entre quatre persones. Però el conte número V, «Oblit», resultava massa enrevessat i no em convenia teatralment. Ja el projecte molt avançat, estava jo a Girona per a l'estrena d'*El càlcul* quan durant unes hores perdudes vaig anar a la biblioteca de Girona i vaig estar remenant *Romeu i Julieta*. Així vaig tenir la idea d'introduir-hi una parella d'actors rememorant versos de la tragèdia, cosa que afegia ironia metateatral a l'obra.

L'obra es va estrenar el juny del 2003 al Teatre Prado de Sitges i va fer temporada al Nou Tantarantana al juny i juliol, amb tant d'èxit que ens vam poder permetre des de la producció fer quinze dies més a la Sala Beckett al novembre del mateix any. A Sitges la van estrenar en Francesc Albiol, la Gemma Brió, en Juan Carlos Martel i la Fina Rius, i al Nou Tantarantana era el mateix repartiment, però en Salva Artesero va substituir l'Albiol a la Beckett. L'espectacle tenia un ritme trepidant i hi ajudava en gran manera una senzilla i alhora complexa escenografia d'en Paco Azorín. És l'única vegada que he guanyat diners com a empresari fent teatre.

L'obra es va publicar a la col·lecció «En Cartell» el 2003.

En Joan Castells va pensar el repartiment. En Francesc Albiol és un magnífic actor còmic que desbordava simpatia tot i que gastava un certs fums. Era molt propositiu i molt actiu als assatjos. Quan vam fer la reposició a la Beckett estava compromès i el va substituir en Salva Artesero. Amb en Salva hem mantingut el contacte a través de la seva companyia Cos de Lletra. La Gemma Brió és molt bona actriu però no va triar el camí fàcil. Havia actuat molt de temps en una sèrie de televisió i li començava a costar trobar feina. Té molt de caràcter i una intel·ligència escènica brutal. L'havia conegut l'any anterior a la lectura dramatitzada de *La partida o Còctel de gambes* que en Joan Castells havia dirigit al Festival de Sitges. La Fina Rius era també una actriu extraordinària i rica, una persona simpàtica i sociable. Es va torçar el peu durant la funció de Sitges i vam haver de suspendre la de l'endemà, i els tècnics del festival se n'enfotien de mi perquè la companyia es deia La Patacada i l'altre espectacle en què participava, *Salt*

*al buit*. Recordo que vam acompanyar la Fina a urgències i que ella anava amb la Teresa Vilardell, amb qui he coincidit molt més endavant a l'Institut del Teatre. Aquella nit la Teresa em va fer tot de preguntes curioses sobre l'obra i la psicoanàlisi.

En Juan Carlos Martel és un cas a part. En aquella època vam fer una bona amistat. Era un noi a qui els pares havien obligat a estudiar a ESADE i que al final ho havia penjat tot per entrar a l'Institut del Teatre. Més endavant va intentar fer de director d'escena fins que va acabar de mà dreta d'en Lluís Pasqual al Teatre Lliure, del qual va assumir la direcció provisional quan aquest va marxar per cames, i definitiva, des que va guanyar el concurs. Com a mà dreta d'en Pasqual sempre havia estat atent amb mi, tot i que cap de les propostes que vaig fer al Lliure va tenir ni tan sols la més mínima resposta (com tampoc al TNC).

La Berta Riera, que va fer el vestuari, era una noia tímida i discreta, filla de l'Ignasi Riera, que va veure l'obra i en va fer un article elogiós. Feia d'ajudant de direcció la Núria Inglada, que tenia molta complicitat amb en Castells.

Els assatjos de *Vides de tants* van ser com la meua universitat pel que fa a aprenentatge de posada en escena. Era molt complicada tal com estava plantejada, una mena de mecanisme de rellotgeria que havia de lliscar a la perfecció ja que els actors saltaven d'un personatge a l'altre i a l'altre i a l'altre sense transicions, en tres segons. Hi vaig aprendre el mètode del martell, que després m'ha estat útil, sobretot a la *Farsa*. Consisteix a crear, mitjançant tocs de martell, una rutina al cervell de l'actor que li permet passar d'un personatge a l'altre de manera mecànica en tres temps: desconexió + neutre + connexió.

En Toni Casares havia concebut un cicle d'autoria catalana que es titulava «Passa a Barcelona» per contrarestar les crítiques que es feien als autors de l'escola Beckett que no situaven les seves obres ni en el temps ni en l'espai. Arran de la reposició a la Beckett de *Vides de tants* dins aquest cicle, vaig proposar a en Toni encarregar una obra a l'Enric Casasses, fer-ne coproducció i dirigir-la jo. Li va semblar bé. Un dia que amb l'Enric vam coincidir en una exposició, no recordo de qui en una galeria, vam fer junts la visita i, a la sortida, li vaig dir: «Si jo la dirigís, escriuries una obra de teatre?» Em va dir que sí. Li vaig

posar dues condicions. Una era obligada, l'obra havia de passar a Barcelona. L'altra també, per pressupost: havia de tenir quatre personatges com a màxim.

L'Eulàlia em va dir:

—Per què et fiques en el que no és el teu camp? Per què no fas el que saps fer?

Ja m'ho havia dit quan vaig emprendre la traducció de Marcial, però com aquella altra vegada no li vaig fer cas. No tenia ni idea de com ho faria. No havia estat en cap escola ni curset ni res que s'hi assembla, però sempre havia desitjat exercir aquest art i havia tingut idees. Confiava en les eines que m'havia proporcionat en Joan Castell durant els assatjos de *Dramàtic* i *Vides de tants*.

Durant l'estiu l'Enric escrivia el text al seu pis del carrer Viladomat i, com que tenia paletes a casa, va començar a poblar l'obra de personatges. Quan me la va donar els personatges eren: la Campanera i l'Esmolat, els quatre Joans, l'Alfa i l'Omega i el director. O sigui, nou.

Vaig proposar a en José Menchero fer l'escenografia i va ser el primer treball que vam fer junts com a director i escenògraf. En José és un artista de cap a peus i un amic però és sobretot una bona persona. Hem compartit moltes hores fent viatges cap aquí i cap allà i parlant de tot, de teatre, d'art, de música, de la nostra vida privada, de Lleó i el seu poblet, Prioro, a tocar d'Astúries. Em sé de memòria el seu servei militar i la seva estada a París i ell es deu saber de memòria algunes parts de la meua vida.

El primer obstacle de *Do'm* va ser el repartiment. Havia agafat la Inma Buñuales, de la companyia de la Mireia, com a ajudant de direcció, perquè era aplicada, efectiva i tenia mà esquerra en el tracte amb les persones, a part que m'hi sentia còmode, i ella em va ajudar. Per a la parella protagonista vaig recuperar la Gemma Brió de *Vides de tants* i vaig pensar en l'Ivan Benet, que coneixia a través de l'Andreu Carandell. Per als quatre Joans i l'Alfa i l'Omega, tal com imaginava jo l'espectacle, necessitava actors més de teatre físic i de gest. Algú, potser en Toni Casares, em va recomanar en Víctor Àlvaro i li vaig fer cas, i, després de la bona experiència amb el meu germà Xavier, vaig tenir clar que l'incorporava. El moment més dur va ser quan vaig fer un càsting entre la Vanessa Torres i la Laia de Mendoza. No recordo qui

era que ja tenia pensat per al tercer Joan i havia de triar entre elles per al quart però al final me les vaig quedar a les dues. Havien de ser actrius perquè havia decidit que Alfa i Omega serien éssers femenins.

La Laia la coneixia de la companyia de la Mireia. Tenia bona tècnica física i, sobretot, dominava una mica el trapezi. La meva història amb la Vanessa és llarga i curiosa.

Feia un temps tenia mala consciència perquè encara no havia vist l'espectacle *Turruquena* de l'Andreu Carandell, on combinava magistralment titelles i ell, ballant flamenc a l'escena. Vaig saber que el feia en un local del Prat de Llobregat. Em vaig espolsar la mandra, vaig agafar el cotxe i vaig anar-hi. Era una mena de nau a prop dels tinglados de l'aeroport. Abans de l'espectacle de l'Andreu va sortir una noia molt jove, prima i d'un aspecte androgin mig angelical. Es va asseure al prosceni, amb les cames penjant a l'aire i va interpretar el monòleg d'una adolescent que estava a punt de suïcidar-se. El text no valia gran cosa i la interpretació era ingènua però a mi em va impressionar.

Al cap d'un temps vaig quedar un dia amb en Carlus Padrissa per dinar i em va dir que passés a buscar-lo per un plató del Poble Nou on estaven assajant una òpera. Quan ens vam trobar em va preguntar si no em feia res que ens acompanyessin dues noies que feien de *covers* de les cantants als assatjos. Mentre dinàvem en una terrassa a la platja em vaig fixar que una de les dues noies era la del suïcidi del Prat. Li vaig preguntar si era ella, i ella mig es va posar contenta que la recordés i mig es va morir de vergonya que algú l'hagués vist. Em va explicar que aviat farien amb la companyia del Teatre Kaddish *El gos geomètric* d'Agustí Bartra.

Era el 2002 i vaig anar-la a veure a l'Espai Brossa. Qui m'hauria de dir que al cap d'uns anys dirigiria jo un Bartra. L'espectacle em va agradar molt i ella encara més. Per això vaig pensar en ella per al *Do'm*.

La Vanessa és un ésser especial. És una persona que es fa estimar. Té una part molt espiritual que domina tot el que fa. Sempre m'he sentit còmode amb les persones espirituals de naixement.

El contrast entre la Laia i la Vanessa era una de les coses més brillants del càsting. Primer feien de Joans, com en Xavier i en Víctor, i després, a mitja obra, al so de la sardana «Baixant de la Font del Gat»

d'Enric Morera, es convertien a través d'un striptease en Alfa i Omega, vestides de vedets de cabaret. Vaig demanar a l'Enric que fongués les rèpliques dels seus Joans amb les dels altres dos.

Em faltava el director. Com que no tenia intenció de passar-me tres setmanes a les funcions de la Beckett vaig decidir que faríem una projecció i que em gravaria com a director. En Menchero em va proporcionar la persona adequada, la Marta Hincapié, una noia colombiana que he vist que ha esdevingut documentalista de renom. Amb ella vam rodar l'escena en què el director interactua amb els actors, l'escena en què la Campanera se'n va al vàter, i el tràveling des de Vallvidrera fins a la plaça Catalunya que anava acompanyat del preludi de *Tristany i Isolda* de Wagner. Aquesta va ser una experiència insòlita. Vam llogar un Jaguar descapotable i el conduïa un amic de la Marta. Vam instal·lar la càmera al seient de darrere i vam rodar tota la baixada per la carretera de les Aigües en un tràveling pla seqüència de vint minuts. A la Via Augusta un policia ens va dir que es necessitava permís per rodar a Barcelona però ens el vam treure de sobre no recordo amb quina excusa. A la plaça Catalunya vaig baixar del cotxe i em vaig dirigir a la càmera per dir les últimes paraules de l'obra com a personatge director.

Vaig treballar tot l'estiu en la posada en escena i vaig demanar a en Menchero que em fes un trasto que es pogués moure i transformés l'espai. Ell va pensar una mena de vaixell triangular, que en un angle tenia el projector i a l'altra cara una pantalla. La pantalla podia ser de retroprojecció i transparentar i al mateix temps de projecció. L'artefacte va servir per fer de taula de la cuina per a la Campanera i l'Esmolat, de transparència on es veia el galliner d'on sortien els Joans, de projecció del director, de giratori per a l'striptease de transformació d'Alfa i Omega, de trapezi i de nau on navegaven la Campanera i l'Esmolat al so del preludi de *Tristany i Isolda* de Wagner per tornar a un espai quotidià inicial, i tot, mogut pels actors, de manera màgica.

Recordo els assatjos a l'antic Obrador de la Sala Beckett, amb l'Inma preparant els escalfaments, dels quals en Víctor i en Xavier se'n fotien, en Menchero amb els seus *hierrines* de tona i mitja, l'Abel, el fill d'en Xavier, remenant les eines, la Véro, assessorant les coreografies. De tant en tant els havia de cridar l'atenció i dir-los que ja eren

adults i que jo no pensava dir-los com s'havien de comportar. La Gemma Brió em va dir que tenia orxata a les venes. El que sí que havia de vigilar era l'Enric, que, quan venia a algun assaig, després tenia tendència a dir als actors com ho havien de fer. El primer dia els vaig dir que treballaríem amb molta llibertat i que les coses passarien per la cara. Una actriu em deia al cap d'uns dies que no acabava d'entendre aquell tros. Jo li deia: «Doncs espavila't perquè jo tampoc.» Una altra em preguntava com havia de passar d'un estat a un altre i jo li deia: «M'és igual, sempre que facis el que et demano.» La Gemma era molt tècnica i ho feia tot a la perfecció sense embolicar-se. L'Ivan semblava gaudir del procés en què descobria coses noves. El va sorprendre la incorporació del micro a les escenes en què l'Esmolat i la Campanera feien d'Enric Casasses, ja que ell estava treballant al Lliure amb l'Àlex Rigola, que introduïa micros als seus espectacles com a gran modernitat. En Víctor i en Xavier, més bregats, feien la seva i s'ho passaven pipa, ja que els vaig donar màniga ampla.

Per variar, en Toni Casares em va avisar que potser s'hauria de suspendre algun dia i no es va atrevir a programar l'obra més de tres setmanes, però l'última setmana no es trobaven entrades a la venda. No hi va haver cap interès per part de la sala de fer girar l'espectacle i allà es va quedar. Al cap de molts anys he trobat persones que encara recordaven amb fervor aquest espectacle, com en Jordi Basora, professor de l'Institut del Teatre, o la Maria Callís Cabrera, poeta.

El 1989 en Xavier Capdet, cunyat meu, va interpretar a la sala de disseccions de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya a Barcelona el monòleg, traduït per en Feliu Formosa, de l'*Informe per a una acadèmia* de Franz Kafka, dirigit per en Boris Ruiz. A la sala oval de l'amfiteatre anatòmic en Capdet ens va oferir una interpretació simiesca sensacional enfilant-se per les grades i corrent amunt i avall a quatre grapes. Al cap d'un parell d'anys va reprendre el text acostant-se ara a una versió més gassmaniana a la sala Artenbrut de Gràcia. Tant en una versió com en l'altra el text se'm feia curt i per això vaig pensar afegir-hi una cua.

El text el vaig escriure a Baldomar, a casa en Joaquim Rubió, també cunyat meu, on havia anat a fer una estada d'uns dies a finals de la primavera, com acostumava a fer en aquella època. Ell treballava de



veterinari a les granges de Lleida i durant la setmana hi vivia sol, i a mi m'agradava molt passar-hi uns dies cap a la primavera, quan els camps daurats s'omplen de roselles i se senten les primeres llagostes.

En aquella època en Xavier Capdet feia classes de català i em va ensenyar una redacció que havia fet i de la qual se sentia prou orgullós. Inescrupolosament la vaig fer servir per a l'escriptura del meu text. És el motiu aquell de Canyelles i el pou Morici.

La reacció d'en Xavier quan va llegir el text va ser dir-me amb tota franquesa que no es veia amb cor de muntar el text ja que li tocava massa la fibra íntima, per la seva relació en aquell moment una mica obsessiva amb el personatge de Kafka, tot i que més endavant ha fet tota mena de papers que no tenen res a veure amb el mico kafià.

En Francesc Castells em va parlar en un dinar d'un actor que estava entusiasmat amb la idea de muntar l'*Informe* seguit de la meua, en Quimet Pla. Coneixent com he conegut després en Quimet, entenc això de l'entusiasme, el qual vaig poder constatar en un altre dinar amb en Castells i l'actor. Ho tenia tot dat i beneït, per desgràcia, i massa endut per l'entusiasme. Li vaig proposar que dirigís la posada en escena el mateix Castells, que s'hi sentia predisposat, però en Quimet ja ho tenia tot pensat i volia que ho fes la Marta Mombland, una noia jove que acabava d'arribar de Londres. Abans que res jo volia fer traduir l'obra de Kafka de nou perquè hi havia alguns aspectes de la traducció de Formosa que no em convenien. Però no sé alemany i per això la cunyada d'en Quimet, la Viqui Solina, que va morir al cap d'un temps, en va fer una traducció literal, que em vaig sentir amb més llibertat, amb ella al costat, de portar al meu molí.

L'obra s'havia d'estrenar al Teatre de Ponent (avui Llevant Teatre) de Granollers, i després exhibir-se dues o tres setmanes a l'Espai Brossa de Barcelona. Dues setmanes abans de l'estrena, em va trucar l'Hermann Bonnín preocupat per com anaven les coses. Vaig parlar amb en Quimet i en efecte no s'havien entès amb la noia. Feia sis mesos que hi treballaven, la pròtesi facial ja estava a punt, tot estava a punt, però la posada en escena no avançava i ella i en Quimet havien partit peres. Em vaig arremangar i en aquells quinze dies vam fer la feina que no s'havia fet en aquells mesos i vam poder estrenar tot i que l'espectacle fos encara una mica tendre.

Per sort, havien treballat a fons el text del discurs kafkià, encara que tal com el tenien quedava pla i monòton. La part de la cua estava tota per fer. És evident que a la Marta no li interessava. Allà al Teatre de Ponent, on assajàvem, vaig marcar a en Quimet uns punts a l'espai i vaig fer evolucionar l'espai de forma polida junt amb el text, identificant els punts amb els moments del text, un espai que es destrossava a la cua, on en Quimet acabava enfilat a la taula fent de mico.

La manca d'entesa entre la Marta i en Quimet era total. O no s'havien parlat o no s'havien escoltat. El problema era doble. La Marta, que ja havia dirigit la peça de Kafka a Londres, no volia repetir el que ja havia fet i pensava en una posada en escena estilitzada a l'extrem, amb el personatge immòbil tota l'estona amb una mà sobre un angle de la taula. Mentrestant en Quimet, que és un pallasso nat, pensava en un mico físic a l'extrem, fins al punt que es va fer construir unes pròtesis dentals per tenir boca de mico. En teoria ella hi posava les idees però ell hi posava els diners. Fins que un dia es van adonar que no pensaven en el mateix, quan en Frederic Roda, després d'un assaig al Teatre de Ponent, li va dir a en Quimet:

—Quimet, això no va ni amb rodes.

En Quimet es va quedar amb el cul a l'aire, sense director ni diners de la seva butxaca. Penso que la Marta hagués quedat la mar de bé fent el que volia en Quimet, que hi posava els calés, cobrar i no signar la posada en escena si no li venia de gust.

Amb en Quimet tenim una gran amistat, ja que ell em segueix agraint com si li hagués salvat la vida quan el vaig treure del pou on havia quedat. En Quimet és un actor com una catedral però tendeix a fer servir un petit repertori de recursos que sap que el beneficien. La seva parella, la Núria, és un personatge extraordinari, mig música, mig actriu, mig tècnica. El fill Oriol ha xuclat tot el saber del seu pare i l'ha superat en reconeixement. La filla, la Diana, també ha seguit els seus passos. Tots quatre han vingut fins i tot a dinar a casa nostra a Caldes de Malavella quan els seus nens eren petits amb la seva camioneta i la Diana viu ara en una comunitat de dones artistes de Caldes. L'amistat amb en Quimet ha anat arrelant al llarg de les col·laboracions que hem fet, amb els seus dinars i sopars i viatgets. A més de *La peça cua*, són l'*Helena*, l'*Aquilles* i la *Farsa*. Una vegada em va dema-

nar que escrivís un text a partir de les cartes de dos expolítics italians on analitzaven les causes del fracàs de l'eurocomunisme. No vaig saber com posar-m'hi. Quan assajàvem l'*Aquilles* tenia lumbàlgia però no va faltar ni un dia. Quan assajàvem *Farsa*, va patir una infecció d'orina i només va faltar quan estava a urgències. Més tard li van detectar un càncer i l'ha superat després de dos anys de lluita. D'aquí va néixer el fantàstic espectacle familiar *Travy*, que encara cueja.

L'obra es va estrenar finalment al maig del 2004 al Teatre de Ponent i al cap d'un parell de setmanes va fer temporada a l'Espai Brossa amb el títol *Discurs per a una acadèmia de Franz Kafka amb cua d'Albert Mestres*. Tot i que encara hi havia molta feina a fer, funcionava. Un crític es va irritar amb la referència a la crítica que hi ha a l'obra. Es devia donar per alludit. El text de la *Peça cua* s'havia publicat per primer cop a la revista *Assaig de Teatre* i la traducció de la Viqui Solina va aparèixer a la col·lecció «Off Cartell» el 2017.

El 1993, quan col·laborava amb La Fura dels Baus, estàvem vivint l'horror de la guerra dels Balcans i necessitava d'alguna manera processar el que ens arribava. També em semblava que calia pair-ho col·lectivament. Vaig pensar que seria potentíssim si s'invertís tota l'energia que eren capaços de generar els de La Fura en un espectacle amb sòlid fonament. Vaig proposar-los fer un espectacle en format d'òpera sobre la guerra on es confonguessin actors i espectadors, com feien ells, un espectacle que d'alguna manera fes viure la guerra a l'espectador. Aquest va ser el punt de partida, i la connexió entre el setge de Sarajevo, llavors present, i el de Barcelona el 1714, tan bestial com aquell, per més que llunyà en el temps, perquè l'horror de la guerra és intemporal. Però no em van fer gaire cas perquè llavors ja havien entrat en la fase del possibilisme, és a dir, els encàrrecs multimilionaris que els permetessin mantenir en funcionament la maquinària de producció que havien engegat i defugien la mínima sentor de compromís polític o social, cosa que els ha donat sempre molt bon resultat perquè els ha permès presentar-se com a iconoclastes, fins que l'Àlex Ollé a Madrid va demanar perdó el 2018 a la inauguració del Teatro Real perquè Alfons Flores i Lluç Castells lluien llaços grocs a les salutacions. Vergonyós.

Per recollir el caos i les facetes contradictòries de la guerra vaig proposar-me fer escenes independents de formats i tons diferents o

fins i tot contraris. L'escriptura es va prolongar en el temps durant uns deu anys i vaig recórrer a textos d'Èsquil, Mahmud Darwix, Jean-Jacques Rousseau, Cesare Beccaria, el Ruzante, William Shakespeare, Sylvia Plath i el *Faust* de Goethe per a l'escena final.

A l'estiu del 2000 vam actuar amb en Joan Izquierdo al Festival de Peralada al Claustre del Carme amb el concert-recital *El rastre d'Orfeu*. Així és com vaig conèixer en Luis Polanco, que va morir misteriosament a casa seva el 2006. Llavors vaig aconseguir convèncer en Polanco del projecte de crear una òpera amb diferents compositors a partir del meu text. Segons ell, va ser el seu fill, a qui va donar-lo per fer-ne una lectura, qui el va convèncer. Havia de ser una coproducció complexa.

El 2001 en vam fer una lectura dramatitzada amb en Ramon Simó i la Mireia Chalamanch a l'Hotel Romàntic dins el Sitges Festival Internacional, que llavors dirigia la Magda Puyo, parella d'en Ramon, que portava l'arxiu d'autors al TNC i devia proposar la lectura a la Magda, que llavors jo no coneixia.

Vaig pensar per a la lectura en persones que volia implicar en el projecte de *1714*, que llavors estava fermament decidit a tirar endavant. Amb en Ramon tenia un diàleg obert i sempre ens hem entès molt bé sobre teatre, literatura i cultura en general. Amb la Mireia estàvem en plena època de col·laboració. La lectura va ser molt divertida. Ens vam repartir els personatges i anàvem canviant de faristols quan canviàvem de personatges, fent volar els papers un cop llegits. Després del *1714*, amb en Ramon no hem tornat a col·laborar directament però hem mantingut el contacte i l'entesa al llarg dels anys. Sé que és un bon lector de la meua poesia i novel·la.

L'Oriol Pérez i Treviño, sabedor del meu projecte, em va fer conèixer en un concert de percussió a Púbol el percussionista, compositor i director Josep Vicent. El concert incloïa Xennakis, pel qual compartim l'admiració. En Josep es va engrescar en el projecte malgrat les seves dimensions. A partir d'aquí van començar dos anys d'intensa col·laboració creativa, bé a Altea, a casa seva, bé a Barcelona, retocant el text, travant una dramaturgia i pensant la música per a cada escena i cada enllaç.

Una de les idees base del projecte i que va seduir en Josep era que el problema de l'òpera contemporània, avorrida i feixuga, era que el com-

positor es convertia en dramaturg i director d'escena perquè a través de la música no donava marge a la posada en escena. El que jo proposava era un espectacle dúctil i variat sense renunciar a l'ambició artística. En comptes d'un compositor que ho controlava tot proposava un text molt contemporani, amb molts colors diferents, que havia de ser controlat des de la posada en escena. Les escenes eren tan diferents que no hi hauria un sol compositor sinó un compositor per a cada escena.

En Josep, que llavors vivia a Amsterdam perquè era director de l'Amsterdam Percussion Group, un dels més reconeguts d'Europa, i és d'Altea, va triar compositors del seu entorn que li mereixien confiança. Eren dels voltants d'Alacant o València en Joan Enric Canet, que va fer una minisimfonia a l'estil Xostàkovitx sense text, en Ximo Cano, que es va encarregar de les dues imaginàries, i en Ramon Ramos, que va compondre l'escena de les Fúries i es va engrescar tant que li vam haver de retallar la música. Company seu a Amsterdam era el compositor Rafael Reina, nascut a la Guinea Equatorial i educat a Madrid, el menys convencional, ja que estudia les músiques no occidentals, i que va escriure una de les missions. Al meu pare, que vam incorporar, li vam reservar l'obertura, l'escena de la bomba, una de les missions i el final. Jo volia un altre tipus de música per a l'escena del camp de concentració i en Josep va pensar en en Carles Dénia de Gandia, cantaor de flamenc però també, amb gran qualitat, de cançons de sega valencianes. En Josep es va reservar els enllaços entre escenes i l'escena del camp després de la batalla.

Amb en Josep vaig perdre de seguida el contacte. Després d'una relació molt intensa durant dos anys encara ens vam veure algunes vegades. Però ell picava alt. L'obsessionava la difusió, arribar al gran públic. És cert que tenia un gust i una intuïció artístiques fora de sèrie però el dominava l'ambició. Aviat va ser un director de renom. Tanmateix encara vaig aconseguir arrossegar-lo a la gravació de *L'estro aleatorio*, en un moment que ell col·laborava amb l'OCB. No sé què va cobrar però sense ell no s'hauria pogut fer. Veig per internet que ha continuat la seva brillant carrera. Li agrairé sempre l'entusiasme i l'empenta que van fer possible 1714.

De la resta només he seguit veient en Ximo Cano, que és un excel·lent compositor, malgrat la seva humilitat, i que truco cada vegada

que baixo a Alacant per algun congrés per fer un soparet. Li ha sortit un fill poeta. Tenim una relació molt cordial i m'agraeix molt el projecte *Escala de blaus*, dins el marc dels concerts 4x4. En Dénia és una excel·lent persona i li va saber molt de greu que en Josep no li reconegués la seva part de compositor.

Com a actors vaig proposar a en Ramon en Xavier, el meu germà, i la Mireia Chalamanch, amb qui s'havien conegut a la lectura. Ell va voler comptar amb en Manel Barceló. La selecció va ser encertada i en Xavier i en Manel feien una bona parella còmica.

Arran de *Sata-Suite bufa-na* del 2002, coproduït entre el Festival Grec de Barcelona i el Festival de Torroella de Montgrí, havia conegut Borja Sitjà, director del Grec. Vaig aconseguir fer-lo entrar en el projecte de l'òpera i llavors va començar un període desesperant d'estira-i-arronses entre en Sitjà, la propietat de Peralada, amb un Polanco que semblava no tenir ni veu ni vot, i la Immaculada Tomàs, la directora de l'Institut Valencià de la Música (que va morir el 2015), que van fer avançar la producció a empentes i rodolons. Semblava una mena de combat de gallets en què ningú volia posar-hi més calés que els altres. A sobre des de la producció em menjaven el cervell perquè no m'hi embarqués, que hi perdria bous i esquelles. El mateix 2002 amb l'Eulàlia havíem obert l'empresa i certament era qui corria més riscos. La Marijó Ribas, que s'ocupava de la producció artística, era més tranquil·la.

Feliçment es va fer realitat el somni i l'òpera es va estrenar amb un pressupost de sis-cents mil euros, amb la part musical al cent per cent, gràcies al Cor de València de cent veus, l'orquestra simfònica Pablo Sarasate, l'excel·lència de l'Amsterdam Percussion Group i una sonorització que en Josep va preveure des del primer moment, però amb la part escènica molt reduïda pel pressupost, de manera que allò que havia estat l'impuls inicial, el potencial escènic de la idea, va quedar a mig camí, malgrat els esforços d'en Ramon Simó. Vam fer-ne una funció a Peralada i dues al Teatre Grec de Barcelona.

Una de les coses de què vaig gaudir entre el 2002 i el 2004, amb l'estrena de l'òpera, van ser els viatges amb diferents elements de la producció, com la Marijó, en Ramon i els actors. A Altea hi vaig anar unes quantes vegades. El primer cop en Josep em va voler portar a un

restaurant car però recordo millor una paella que vam menjar en un restaurant del poble davant del mar en un dia d'hivern. No recordo si dormia en un hotel o a casa en Josep. Va ser l'època més intensa de creació. En Josep trucava a en Ximo i el feia venir. Li explicava el que volia i tots dos s'hi engrescaven. Amb en Ramon vam viatjar a Pamplona i el gerent de l'orquestra Pablo Sarasate, Florentín Briones, ens va portar a sopar a un *asador*. També recordo un viatge a Madrid on amb en Josep vam fer un tiberi estil madrileny no recordo amb qui, potser el mateix Florentín Briones.

On vaig viatjar unes quantes vegades va ser a València. Recordo un hotel a la plaça de l'Ajuntament i un restaurantet de tota la vida al carrer de la Sang.

Els primers assatjos amb els actors, en Xavier, en Manel i la Mireia es van fer a la Sala Beckett però després vam anar tots a València a assajar amb el cor. L'únic cantant solista era en Pau Bordas, la resta de papers cantats els feien els solistes del cor. Jo hi havia hagut d'anar amb la Marijó uns mesos abans a enfrontar-me amb el cor. Es veu que alguns membres del cor s'havien escandalitzat a la lectura del text. A la sala d'assaig estaven tots davant meu i els directius darrere meu. Semblava la boca del llop. Vaig haver de convèncer-los que la cruesa del text era necessària per traslladar la cruesa de les situacions que s'hi recreaven. D'aquesta manera no caldria fer-les explícites escènica-ment. També el dia de l'estrena a Peralada la senyora Mateu es va escandalitzar i el pobre Polanco va rebre una gran bronca.

El text, redactat aproximadament entre el 1993 i el 2000, va ser publicat el 2004 amb el títol propi *1714. Homenatge a Sarajevo* per l'editorial Arola en la col·lecció de teatre llavors dirigida per Joan Cavallé. Deu anys més tard, el 2014, va aparèixer en disc l'excel·lent gravació que en vam poder realitzar gràcies al fet que tot estava sonoritzat, al número 17 de la revista *440. Clàssica & Jazz*.

M'havia agafat el desig de conèixer totes les tecles del procés teatral i vaig proposar a l'Andreu Carandell produir-li *A-dicció*, una obra que havia guanyat, junt amb la meva *Partida*, una beca de creació del TNC. Amb l'Eulàlia ens hi vam posar i vam demanar una subvenció. El problema era que l'obra tenia molts personatges. No sé d'on havia tret els actors però l'Andreu tenia un bon repartiment.

Alguns han fet camí, com la Montse Triola, la Farah Hamed, en Hans Richter i l'Armand Villèn. Altres no han acabat de trobar un lloc, com l'Oriol Aubets Turbito, en Xavi Carreras, la Maria Luchetti, la Sandra Moncusí, la Mar Monton i en Joan Raja. La Queralt Riera és un cas a part.

L'experiència no va ser feliç. El primer dia que ens vam reunir a la Sala Beckett, segons un acord amb en Toni Casares que l'obra s'estrenaria a la Beckett després d'una preestrena al Magatzem de Tarragona, vam explicar molt bé la diferència entre el salari brut i el salari net i tothom va estar-hi d'acord. El procés d'assatjos va ser difícil. El text era bo però era massa llarg i poc equilibrat. El 2005 vam fer una mini-residència tècnica al Magatzem, que tampoc no va ser satisfactòria, i les funcions a la Beckett, que van anar prou bé. L'últim dia a l'hora de liquidar comptes hi va haver una bronca amb els actors. La majoria no acceptava el que es liquidava tot i que era el que s'havia explicat el primer dia. L'Andreu va dir que assumia la responsabilitat i que ja s'entendria amb els actors.

L'única que es va quedar al marge i que va dir que estava d'acord amb tot va ser la Queralt Riera. Llavors no la coneixia de res però n'hi vaig estar profundament agraït perquè és molt desagradable que t'emboquis en un projecte sense treure'n cap profit i que et tractin d'exploador. Al cap d'uns anys, no sé amb quin motiu, vam quedar amb la Queralt per fer un cafè a la llibreria Laie. Em va confessar que era una admiradora meva. Que havia quedat impressionada a la lectura de *La bufa* i que feia poc s'havia comprat la meva novel·la *La pau perpètua* i li havia agradat molt. Sempre diu que si jo escrivís en anglès seria un escriptor de reconeixement internacional. Com que cada vegada ens teníem més confiança i veia que ella tenia ganes de fer coses, li vaig proposar fer una coproducció amb l'escola per a l'*Helena* de Ritsos. Ella hi posaria l'espai d'assaig i faria d'ajudant de direcció. Després, quan la Dolors Llorens va deixar la Institució de les Lletres Catalanes i la Sofia Fonseca va tenir una criatura a les Veus Paralleles les va substituir ella. Encara va fer d'ajudant de producció a l'*Aquilles*. Llavors es va matricular a l'escola Eòlia i va graduar-se en direcció. La Queralt és una de les dones més extraordinàries que he conegut mai. Ha sigut capaç de no aturar-se mai i aconseguir el que volia, per difícil



que fos, i això sempre amb una mentalitat lliure i oberta com poques altres.

Cap a la mateixa època em vaig embolicar amb el tema dels concerts i els CDs. El 2003 havia començat a publicar la sèrie de CDs del meu pare. No és que la música del pare s'hagués oblidat, sinó que el panorama de la música contemporània a Catalunya era desolador. Després dels cicles del Nick Havanna i els intents de festival de música contemporània, havia quedat el desert, en forma de paupèrrims concerts endogàmics organitzats per l'Associació de Compositors de Catalunya. Vaig proposar a en Toni Casares organitzar un cicle de música contemporània. Es tractava de donar visibilitat a la música i als compositors entre un públic aliè als cercles especialitzats i minoritaris. La idea era fer un concert monogràfic d'un compositor en format teatral i al mateix temps la publicació d'un CD també monogràfic. Era complicat perquè s'havien de demanar dues subvencions diferents però el Consell de les Arts, recentment creat, hi estava predisposat, a través de l'Institut Català de les Iniciatives Culturals.

El 2005, de manera experimental, vaig programar a la Sala Beckett dos concerts, un del pare, de qui acabava de publicar els primers volums de la integral de piano interpretats per en Jean-Pierre Dupuy, i un d'en Jordi Rossinyol, amb qui m'havia sentit molt de gust fent *La bufa*. Vaig demanar a en Jordi que em proporcionés la música per fer un CD i vaig publicar *Lapsus*, amb obres seves de cambra. Com que volia esmolar les meves eines de direcció i atès el caràcter experimental del minicicle, per no complicar les coses, vaig assumir jo mateix la direcció escènica dels dos concerts.

Amb en Dupuy ens havíem conegut arran de la *Sata-Suite bufa-na* però després de dues estades a Son Bielí de Mallorca per gravar discos amb l'Antoni Caimari ens coneixíem bastant millor. Em va semblar natural proposar a la Mireia Chalamanch que assumís la part actoral. Vaig escriure i dirigir *La troca*, un petit espectacle de caire brossià on reprenia alguns dels meus intents juvenils de teatre musical, bastit a partir d'un diàleg entre el pianista en bata d'estar per casa, que interpretava música del pare, i una dona que fa mitja, metàfora de la relació sexual institucionalitzada i sotmesa a la rutina. L'espectacle

va tenir una segona vida el 2006 a Perpinyà dins el Festival Aujourd'hui Musiques, on vam passar un parell de dies fantàstics.

L'altre concert espectacle era el d'en Jordi Rossinyol, un grapat de peces de cambra que va titular *Hivern*, interpretat pel conjunt Vol ad Libitum, que ell dirigia. En aquest cas vaig plantejar un espectacle totalment diferent, sense text ni paraules. Vaig pensar en l'Aina Calpe, la noieta mallorquina que havia fet els *Contes estigis* i que em va semblar que tenia una presència escènica poderosa. Vaig fer una mena de coreografia amb quatre objectes, els músics i la llum. Acoblada a la música en va fer un espectacle, malgrat la senzillesa, dens i magnètic, del qual vaig quedar molt content.

Satisfet dels resultats, sobretot des del punt de vista artístic, i conscient de la innovació que representava, vaig proposar als membres d'AREATangent, l'Iban, la Cristina i la Raquel, compartir el projecte i donar-hi més envergadura. A partir d'ara el cicle, que es diria 4x4, seria de quatre concerts a l'any a la Sala Beckett, sempre acompanyats de l'edició d'un CD monogràfic i ara també de seminaris i debats sobre cada compositor a l'ESMUC, a través de l'Eduard Resina. Com ja feia temps que feia a les Veus Paralleles, els paràmetres de selecció serien rígids: a cada cicle hi havia d'haver quatre generacions, com a mínim una compositora i com a mínim un compositor de València o Balears. Els dirigiríem escènicament l'Iban, la Raquel i jo i un director convidat.

El 2006 vam fer *Gàbies*, de l'Antoni Caimari, que va dirigir i interpretar la ballarina Véronique Teindas, la meua cunyada, que va voler conèixer en Caimari i vam anar a passar uns dies a Son Bielí, *Zas*, de la Mercè Capdevila, que va dirigir l'Eva Hibernia, llavors col·lega meua del T6, i *Temps brisé*, de l'Hèctor Parra, que va dirigir l'Iban Beltran. Vaig dirigir *Jardí*, d'en David Padrós. Aquest per al disc va voler publicar una sèrie d'obres simfòniques de les quals tenia excel·lents gravacions, però per al concert va triar algunes obres de cambra. Com que jo sabia que ell era molt amant dels haikus, vaig construir una mena de jardí de haikus de Matsuo Basho que es combinaven amb la música. Pensava que es necessitava algú amb sensibilitat poètica per fer-ho i ho vaig demanar a l'Elies Barberà. Penso que va quedar un espectacle delicat i deliciós per a qui fos capaç de gaudir dels haikus

de Basho, la música d'en Padrós i l'art de ben dir de l'Elies. En Padrós va morir el 2016.

La proposta del 2007 oferia *Alea arborea*, de l'Anna Bofill, dirigida per la Glòria Balañà i interpretada per en Dupuy, *El món d'Ulisses*, d'en Manel Ribera, dirigida per l'Iban Beltran, i *Escenes del bosc*, d'en Ramon Humet, dirigida per la Raquel Tomàs. Vaig demanar a en Ximo Cano, amb qui mantenien l'amistat des de l'òpera *1714*, que escrivís la música per al concert i per al disc. Ell va acceptar i va demanar al seu amic Joan Borja que escrivís el text. Vaig anar a Altea i a la Nucia a parlar amb ells. També vam anar una vegada amb l'Eulàlia a Altea i hi vam passar una nit. Després en Ximo va venir a Barcelona a gravar el disc a Phonos, que s'havia compromès amb el projecte. No podia ser d'altra manera, vaig demanar a l'Elies Barberà que en fos l'actor. De nou penso que va quedar un espectacle compacte i ple de colors entre música, text i actor.

El 2005 vaig escriure *Farsa*. Considero *Farsa* una de les obres més rodones pel que fa als meus propòsits i els resultats, però va haver d'esperar més de deu anys a estrenar-se. Tanmateix aquell any en vam fer una lectura a AREAtangent, el local del col·lectiu al carrer Aurora amb què en aquell moment tenia molta complicitat. M'havia de servir per veure si el text funcionava. Vaig fer còmplices meus de la lectura en Quimet Pla, amb qui acabàvem de passar l'aventura del *Discurs per a una acadèmia de Franz Kafka amb cua d'Albert Mestres*, que va llegir la part de Joan Pròleg, la mateixa que interpretaria al cap d'onze anys, i l'Aina Calpe, que veia perfectament per al paper de Gènia. Jo vaig fer la part de l'Actor. No sé què en va poder arribar al públic, bastant nombros, però per a mi l'experiència va ser del tot satisfactòria.

Uns anys abans havia conegut la gent d'Esparreguera a través d'en Joan Castells, quan hi vam assajar i preestrenar, a la sala petita de la Passió, *Vides de tants*, especialment la Carme Paltor, una altra persona amb qui em lliga l'amistat més sincera per la seva generositat sense fi. La Carme forma part d'una companyia de teatre, Tramateatre, i tenen una sala al garatge de casa seva, a la carretera de Barcelona, el Teatret. Hi vam fer *El càlcul* amb el meu germà Xavier i el *Discurs* amb en Quimet i vam entrar en relació estreta amb el cicle 4x4, no recordo ben bé per què, potser a través d'AREAtan-

gent. El 2006 la Carme em va proposar que dirigís una obra amb Tramateatre, en què ella volia actuar. Feia un any havia fet una estada amb l'Eulàlia a Annaghmakerrig, a Irlanda, amb una beca de traducció. Havia triat per pagar-me aquestes vacances l'obra de J. M. Synge *A l'ombra de la fondalada*. Li vaig proposar fer aquesta obra i li va semblar perfecte.

L'experiència va ser curiosa però molt gratificant. Els actors amateurs coneixen les seves limitacions i en comptes d'intentar acostar-se al que proposa el director el que fan és portar-ho als seus recursos, de manera que el director ha de conformar-se amb una aproximació a allò que havia imaginat. Després, assajar és molt complicat, perquè tothom té coses a fer i quadrar horaris és molt difícil. Fer assatjos de només un parell d'hores en què sempre faltava un actor o altre era molt frustrant. Però al mateix temps, com que ho fan per gust, hi estan totalment abocats i hi posen tot l'amor.

En Menchero va fer una excel·lent escenografia per recrear la cambra de Dan Burke. Va folrar literalment el Teatre de fusta i va fer una llar de foc que semblava real. El soroll de pluja constant i una il·luminació a base d'espelmes amb un petit reforç de base acabaven de crear l'atmosfera. La il·luminació a base d'espelmes és molt interessant perquè significa que els actors, amb els seus desplaçaments, en aquest cas sobretot la Carme, que feia el personatge de Nora, fan el paper del tècnic. Els actors eren en Josep Puig, que no parava d'explicar acudits i fer graciets, la Carme, que hi posava tota la fe, l'Isaac Serrano, llavors la jove promesa d'Esparreguera, i en Ramon Carbó, un home seriós i obediènt que va morir al cap d'un temps.

Encara aquell 2006 vaig dirigir la lectura dramatitzada d'una obra d'en Manuel Molins al Teatre de Ponent de Granollers dins el cicle L'Alternativa dels Setanta. En Francesc Foguet m'havia parlat molt d'en Molins i ens havíem conegut aquell mateix any a Alacant al Simposi Internacional dedicat a ell. Per això em vaig oferir per dirigir aquesta lectura dramatitzada. En Manolo és un autor diferent a la majoria grisa dels que escriuen teatre en català i m'interessava acostar-m'hi. A més a més, l'obra de la lectura dramatitzada, *El ball dels llenguados*, tenia certs paral·lelismes amb la meua *Partida*, escrita uns anys abans, ja que eren tres parelles que sopaven i parlaven tres llen-

gües, català, castellà i anglès. Però aquí s'acabaven els paral·lelismes. A l'obra d'en Molins les tres parelles fan tres sopars independents, tot i que s'acaben fonent. Per fer-ho ben fet, doncs, necessitava dues actrius castellanoparlants, un actor i una actriu catalanoparlants i dos actors angloparlants. Com a castellanoparlants, vaig agafar l'Inma Buñuales i la Inés Díaz, que no recordo d'on va sortir, probablement de l'Inma. Com a catalanoparlants, l'Elies Barberà i la Vanessa Torres. I com a angloparlants, en Richard Leggott i en Ludovic Tattevin, que tampoc recordo d'on van sortir. Vam fer una *mise en place* amb tres taules en línia i la veritat és que ens ho vam passar pipa.

La primera idea de *Temps real* va ser, com la *Peça cua*, durant una de les meves breus estades a Baldomar a casa en Joaquim Rubió. M'havia dut l'*Orestíada* d'Èsquil en la traducció de Riba per rellegrir-la. Devia ser la primavera del 2005 i un dia vaig pujar muntanya amunt i vaig seure a l'herba. Allà, davant el daurat del camp de blat i el vermell de les roselles, sota un sol i un cel aclaparadors, amb el bronzir de les bestioles, vaig pensar que aquesta trilogia clàssica donava material per fer-ne una potent obra contemporània. M'evocava Tarrantino.

Llavors em trobava immers en el que en deia el cicle de la violència, un seguit d'obres que intentaven expressar la perplexitat davant la violència (*1714. Homenatge a Sarajevo, La pau perpètua, Odola*). Els personatges de la trilogia esquiliana em semblaven víctimes d'una espiral de violència sense solució, atrapats en una circularitat, com ho estan les persones que pateixen o han patit violència de gènere o domèstica. En el fons era la mateixa circularitat de *Dramàtic*, l'únic que allà era verbal i ara volia que fos «visual», és a dir, volia traslladar l'espiral del fons a la forma i volia invertir els poders, passar el poder del text a les acotacions.

Les rotacions a l'escenari havien de visualitzar aquesta circularitat en espiral, el temps real per als personatges, mentre que el personatge que el travessa, compartint temps amb el públic, havia de vincular el públic amb el que passa a l'escenari. Per «muntar» el text, vaig dibuixar un quadrat dividit en quatre quadrants en una llibreta i vaig agafar clips de diferents colors representant cada un dels personatges per tenir sempre controlat on eren.

Una altra qüestió fonamental era l'estil de les acotacions. Com que havien de ser asèptiques per expressar millor la violència, calia que fossin molt poderoses a l'hora d'evocar imatges al lector o possible director.

Per enllestir el text vaig demanar una beca de creació d'un mes a la Fundació Bogliasco de Gènova, que em van concedir. Vam passar un novembre fantàstic amb l'Eulàlia en un dels xalets de la fundació. En aquella habitació de la punta del xalet que donava a ponent i tenia grans finestres a tres costats vaig acabar d'escriure l'obra mentre l'Eulàlia llegia ajaguda al llit o voltava per la casa.

A les vetllades, després de sopar a la mansió gran amb la resta de becats de la Fundació, explicava l'obra i en llegia fragments en una barreja d'italià i anglès i veia l'impacte i l'interès que produïa. Avançava ràpidament en el projecte i, coneixedor ja del pa que s'hi dona al món de la producció teatral, pensava que aquell text quedaria en un calaix, quan em van trucar del TNC que havia estat seleccionat per a la nova etapa del T6 amb Sergi Belbel com a director de la institució. Quan vaig tornar de Gènova, portava l'obra acabada.

No em semblava just que m'haguessin triat a mi per al T6, un autor amb certa trajectòria de quaranta-cinc anys, ja que pensava que el T6 havia de ser una plataforma per a nous autors, si no joves, i així ho vaig manifestar a en Belbel un dia que em va convidar a dinar: «Jo no hauria d'estar al T6, m'hauries de programar a la Sala Petita», si pensava que la meua obra valia la pena. Però evidentment estava disposat a aprofitar l'ocasió.

En teoria el grup del T6 havia d'acompanyar la creació dels textos, amb lectures i debats, però a la primera reunió en Sergi Belbel ens va dir que si algú tenia una obra enllestida seria benvinguda per poder començar a posar fil a l'agulla en el tema de producció, que al TNC s'ha de preparar amb molta antelació. A la següent reunió vam llegir el meu text i va fascinar a tothom, especialment el mateix Belbel.

Va demanar-nos que penséssim en directors joves, però jo necessitava algú que fos capaç de donar a l'espectacle tota la potencialitat del text i vaig proposar la Magda Puyo. Amb la Magda ens coneixíem poc però ens aveníem molt. Ella havia programat *Vides de tants* i les

lectures dramatitzades de *1714* i *La partida* al Festival Internacional de Teatre de Sitges.

L'estrena va ser el 2007 i la Magda va fer una excel·lent posada en escena elèctrica que impactava terriblement l'espectador. Potser, preocupada per la complexíssima coordinació de l'acció central, va deixar una mica abandonat l'actor que camina i canta, que en aquest cas no ho feia a través de l'escenari, sinó vorejant-lo, i potser es va preocupar massa per comprimir l'obra perquè no decaigués, però com que el resultat era excel·lent no tenia res a dir-hi. On es va equivocar potser va ser en l'elecció de la persona que havia de posar música a les cançons, que no se'n va acabar de sortir.

Tot i que vaig assistir a alguns assatjos, no vaig poder seguir-los com acostumava a fer quan es muntava una obra meva perquè també jo en tenia. Conservo molt bon record de tots els actors, en Nao Albet Roig, en Pedro Gutiérrez, en Jordi Martínez, el meu germà Xavier, la Meritxell Santamaria i la Teresa Urroz, però només he mantingut relació posterior amb en Xavier, és clar, i amb la Teresa Urroz. La Teresa és una actriu enorme, entregada com n'hi ha poques. L'últim contacte que vam tenir va ser arran de la proposta que em va fer la Queralt Riera de dirigir el seu monòleg *Dona*. Vam fer un te un dia en una cafeteria tots tres i aquí es va quedar la cosa. Amb en Pep Duran, a qui en aquell moment amb prou feines vaig conèixer, hem coincidit diverses vegades a la Comuna de Grau de tercer de l'Institut del Teatre, entre altres la del 2017, que va quedar avortada el 20 de setembre quan la Guàrdia Civil va començar a detenir membres del govern, i ens hem entès tant que ha estat un autèntic plaer. En Joan Alavedra, que en va fer l'espai sonor, és col·lega de l'Institut del Teatre i hem col·laborat algunes vegades amb entesa absoluta.

L'obra es va publicar el mateix 2007 a la col·lecció «T6» de Proa junt amb un text de l'Àngels Aymar.

Entre les persones que van veure l'obra hi havia la investigadora, manàger i altres coses Irène Sadowska, que havia conegut recentment a Alacant en un congrés sobre teatre i que va morir el 2018. Es va entusiasmar i va fer tots els esforços possibles perquè fos traduïda al francès i publicada. La va traduir, també fascinat pel text, en David Ferré. En David va demanar una beca de traducció i va venir a Barce-

lona durant un mes o dos, però va preferir no mantenir tracte amb mi. Només un cop ens vam veure per fer una cervesa. Ell estava acostumat a traduir més aviat del castellà però es va manifestar fascinat per la meva peça.

La traducció va aparèixer el 2008 a la desapareguda editorial Éditions de l'Amandier. A l'octubre del mateix any se'n va fer una lectura dramatitzada als teatres de l'Atalante i Rond Point de París, on vaig assistir convidat per l'Institut Cervantes, tot això manegat per la Irène Sadowska. Vaig passar tres dies fantàstics a París, a l'excel·lent Hotel Alexander del barri de l'Étoile, pagat pel Cervantes, els de la ñ al logo. Hi havia també en Manolo Molins, amb qui ja tenia amistat, i l'actor i dramaturg gallec Gustavo Pernas, que em va reconèixer que havia estat un error l'allunyament provocat per Fraga del gallec respecte al portuguès. Gustavo Pernas em va regalar un llibre amb obres seves en gallec. Va morir el 2018.

De resultes de tot això vaig rebre un parell de trucades de directors interessats en el text però no es van materialitzar en res.

Un parell d'anys més tard, per una iniciativa de l'Obrador de la Sala Beckett i Theater der Zeit de Berlín, es va fer una antologia de textos teatrals catalans en alemany que es va titular *Neue Theatersstücke aus Katalonien*. Van triar el meu text *Temps real* entre altres i vaig tenir la sort que el va traduir la Christina Schmutz. També vaig tenir el privilegi que els editors alemanys triessin el meu text per aparèixer reproduït al número de la revista *Theater der Zeit*, 12 (2010). En aquest cas no vaig rebre cap trucada. Amb la Christina ens vam veure unes quantes vegades i ens vam adonar que compartíem punts de vista. N'ha quedat una relació amistosa.

El 2017 l'Institut del Teatre de Barcelona i l'editorial mexicana Paso de Gato van arribar a un acord per publicar una antologia de teatre català contemporani en dos volums, titulada *Dramatúrgia catalana contemporánea*. Vaig ser seleccionat i vaig proposar com a traductora la dramaturga Ruth Vilar, amb qui havíem parlat més d'una vegada de traduir obres meves al castellà. Vaig fer-li unes quantes propostes i ella va triar *Temps real*.

Un parell d'anys abans de l'estrena de *Temps real* en Toni Rumbau ens va tornar a entabanar a en Jordi Rossinyol i a mi. Havia tancat



el Teatre Malic i havia posat una oficina amb en Dietrich Grosse del Festival d'Òpera de Butxaca a casa la seva àvia a les Rambles. Ens va reunir un dia i ens va proposar que escrivíssim una nova òpera. Tenia un acord amb l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural i estava molt engrescat. Nosaltres li vam dir que d'acord però només en el cas que es donessin les condicions de producció necessàries, i jo vaig fer explícit que no volia participar en la producció. Ja ens coneixíem i una cosa és fer-te un encàrrec i una altra que t'hagis de treure les castanyes del foc. Ens va dir que ja ho trobaríem. De moment el que havíem de fer era sol·licitar un ajut a l'Entitat i posar-nos a crear. És cert, vam sol·licitar l'ajut i ens el van donar. Fins aquí tot bé.

*Odola* és la meva Antígona. Volia donar-hi un gir. Feia temps que volia fer una obra sobre com la democràcia pot esdevenir una tirania. Pot semblar premonitori del que després ha passat a Catalunya però la veritat és que llavors ja passava al País Basc, on el conflicte armat era el pretext per a la tirania. Per això vaig substituir Creont pel Senat, ànima de la democràcia, mentre que Antígona, tradicionalment símbol de la lluita contra la tirania, representa l'atavisme, l'irracional, l'«estómac», res més lluny del racionalisme i la democràcia. I per això l'obra es titula *Odola*, «sang» en basc, i comença amb una versió del poema «La casa del meu pare» de Gabriel Aresti cantada per un Edip vell i cec. Per acabar de reblar el clau vaig introduir un personatge mut, en Panxo, símbol del «poble», un personatge de trets farsescs cruel i arbitrari.

Des del punt de vista escènic, volia continuar l'exploració de l'òpera entesa com a espectacle total, sense el control sobre el material musical que tenia Richard Wagner, és clar. Per això en Jordi era ideal per a la part musical i vaig proposar la part escenogràfica a en José Menchero, amb qui ens entenem a la perfecció.

Volíem treballar el cor tant des del punt de vista musical com escènic, com a massa sonora i espacial, amb el valor que té d'encarnació en escena del públic, del sentir i el pensar generals. Per la meua banda, volia treballar la integració dels músics a escena, que a *1714. Món de guerres* no va poder ser, excepte superficialment els percussionistes, en interacció amb els altres intèrprets escènics, i vaig incorporar un personatge sortit de *1714*, en Panxo, que aquest cop havia de ser mut.

En Panxo, personatge sense text, junt amb dos dels instrumentistes, proporciona un contrapunt còmic a la duresa tràgica de la resta dels integrants escènics, però és ell qui acaba proporcionant el clímax de duresa tràgica, quan mata Antígona i envia a l'exili un Èdip sol i cec. També volia explorar l'essencialització de l'espai, estructurat simplement amb l'orientació de les entrades i les sortides, com en el teatre clàssic antic, amb una entrada simbolitzant «cap dins» i una altra simbolitzant «cap enfora». Ja feia un temps que havia començat a explorar la dramaturgia de les entrades i les sortides, especialment a *Farsa* i *B/N*.

Vaig decidir que en aquest cas dirigiria jo l'espectacle. Només volia un actor, que havia de ser en Víctor Àlvaro. En Jordi va trobar el seu equip de músics i cantants. El primer obstacle va ser trobar un cor que acceptés involucrar-s'hi. Perquè aquí va començar el problema. El Festival no tenia diners per a la producció.

Un factor econòmicament important era el cor, que havia de ser ja format i amb experiència teatral. En una reunió al balneari Prats de Caldes de Malavella el director del Cor de Teatre es va comprometre amb el projecte però després se'n va desdir. Al final en Jordi i jo ens vam haver de menjar el cor i *Odola* es va estrenar el 2007 en una mena de versió de concert mig teatralitzada. Amb aquest regust amarg va acabar el meu espectacle total.

L'actor era, ja ho he dit, en Víctor Àlvaro. Havíem fet amistat al *Do'm* i en aquella època vaig estar a punt d'embolicar-me a obrir un teatre amb ell. Tenia ganes de treballar amb en Víctor però just en aquell moment vaig ser pare i vaig haver de desistir. Els cantants eren la mezzosoprano Montserrat Bertral, una bellíssima persona, i el baix Xavier Ribera. Els músics, el violinista Joan Morera, la violoncellista Elisabeta Renzi, la percussionista Pilar Subirà i la pianista Sílvia Vidal.

L'obra va sortir publicada a «En Cartell» el mateix 2007 ja que formava part del cicle de teatre català contemporani de la Sala Beckett «10 obres/10 autors».

Feia temps que tenia ganes de dirigir una obra d'en Molins. Em semblava una injustícia que no s'estrenés res seu a Barcelona, a part d'una posada en escena poc reeixida d'en Frederic Roda al Teatre Regina dels *Viatgers de l'Absentia* el 2006. Em va enviar una sèrie d'obres i vaig escollir *Sabates de taló alt*, una obra sobre el món del teatre que

tenia un aire antiquat i modern alhora. Seria la segona vegada que m'enfrontaria a una obra més o menys convencional, si comptem *A l'ombra de la fondalada*. En Manolo em va proporcionar un soci valencià, en Vicent Marrades. No m'hi vaig poder entendre mai. Encara no sé si era un fantasma o no, però en Manolo des del principi em va avisar que no sabia fins a quin punt hi podia comptar. Fardava de tot, d'ell mateix, de València, del seu teatre. Tot eren sempre restaurants i tecs. El vaig conèixer prenent una espectacular paella a la platja de la Malva-rosa a València. Em va passejar per la ciutat, em va refregar per la cara el Palau de la Música (i jo li vaig recordar els problemes amb les inundacions) i em va ensenyar el seu teatre, al barri de Patraix. Vam quedar que faríem una coproducció. Ell hi posaria l'escenografia i jo demanaria una subvenció. En Frederic Roda, amic d'en Manolo, em va oferir el teatre i fer la producció executiva. Aquesta última va ser una mala idea ja que va ser un desastre.

De seguida, quan vaig llegir l'obra, vaig pensar en la Carme Sansa per al paper de la Nati. La Carme té un aire més distingit, penso, que el personatge de la Nati, una vedet de varietats en decadència, però és capaç de fer qualsevol paper i omplir-lo de veritat. Però dirigir una mestra teva de primària sobre l'escenari no és cosa fàcil.

També tenia claríssim que el paper de la Sònia, una noia acabada de sortir de l'escola de teatre, havia de ser per a l'Aina Calpe. Després d'haver-hi treballat a *Hivern*, on vaig intuir que era una actriu extraordinària, tenia moltes ganes de dirigir-la.

L'escenògraf que va proposar en Marrades era en Luis Crespo i ens vam entendre la mar de bé, i el vestuari era de la seva xicota Paula Serna. En Luis era, curiosament, com en Menchero, un escenògraf que treballava molt al món de la dansa, i he vist que ha guanyat un munt de premis. Recordo una nit, a Sant Vicent de Raspeig, durant un dels simposis d'en Biel Sansano a la Universitat d'Alacant, en Luis, la Paula i jo menjant patates braves en una terrassa i treballant en l'escenografia i el vestuari.

Vam començar el procés d'assatjos a la tardor del 2007 al local d'Àre-atangent, on un dia ens va venir a veure en Manolo. Dirigir una mestra teva de primària no és fàcil. Sovint la Carme em discutia les decisions però jo no li replicava mai. És una dona amb molt de caràcter. Jo deia «fes

això», i ella contestava «millor això». Llavors jo li deia «d'acord, demà provarem el que tu dius, però ara fem el que jo dic». L'endemà ja tenia integrat el que havíem provat i s'oblidava de la seva idea.

Quan vam tenir l'escenografia anàvem a assajar a Granollers i va ser quan vam descobrir que la producció executiva voluntariosa no funciona. Tinc molt bon record dels viatges en tren tots tres d'anada i tornada parlant de l'obra i de moltes coses més. Vam estrenar-la el març del 2008 a Granollers, després a Palma i després vam fer temporada al Nou Tantarantana, on va anar prou bé. A València, al teatret d'en Marrades, no hi vam anar mai.

Com que *Temps real* requeria un nombre elevat d'actors per al que havia de ser una producció del T6, per compensar vaig prometre a Belbel que la següent obra només tindria dos actors i vaig complir.

Belbel, que és molt juganer, ens feia fer (i feia) exercicis d'estil com si fóssim en un curs d'escriptura teatral, i en un d'aquests vaig escriure el diàleg «La sopa», que va ser el germen de *Dos de dos*, amb què també volia donar rèplica a la seva obra *Forasters*, estrenada feia un parell de temporades. Em vaig inspirar en la curiosa tragèdia d'Eurípides, que més aviat n'hauríem de dir comèdia dramàtica, *Helena*, per crear una mena d'Helena i Menelau d'estar per casa carregats de prejudicis i ja decrepits.

Finalment, volia plantejar sense paternalisme un tema molt candent a la nostra societat com és la presència massiva del foraster, tractat normalment amb un paternalisme carregat de bones intencions però resultats perversos pel menyspreu a aquell que es vol defensar que encobreixen. L'obra està farcida de temes identitaris, com els castells que obsessionen en Manelic, i d'inversions identitàries als números de varietats intercalats entre les escenes. De fet l'obra té l'estructura d'una jornada castellera i es clou amb una sardana dels protagonistes amb el paquistanès que s'acaben de cruspir i que el públic s'ha trobat a l'inici trencant les entrades.

L'obra, que ja sabia que s'estrenaria a l'Espai Brossa del carrer Allada-Vermell, conté homenatges explícits a Brossa però en realitat no és gens brossiana tot i recollir, com la poesia escènica brossiana, la base del sainet, metamorfosat en escenes de format molt variat, fins i tot en vers.

Daltra banda, volia continuar amb l'exploració semiòtica de l'espai i volia treballar amb un espai vertical dislocat, com en un quadre cubista, on es veu més d'una cara del mateix espai. Aquesta articulació de l'espai es va demostrar ser una troballa.

Tot plegat amanit amb unes quantes frases extretes de *La decadència dels ídols. Com filosofar a cops de martell* de F. Nietzsche que, en aquest nou context, esdevenen absurdes.

En Belbel insistia en la proposta de directors joves, però jo, amb la complicitat de l'Hermann Bonnín, ja que havia triat la seva sala per al meu projecte, vaig preguntar a en Joan Castells, que entén molt bé el meu teatre, si volia fer-ho i em va dir immediatament que sí.

Aquesta vegada, embolicat en altres projectes teatrals propis, no vaig poder seguir el procés d'assatjos amb la mateixa assiduitat d'altres cops, però el resultat va ser un espectacle delirant que es va estrenar el 26 de juny del 2008 a l'Espai Brossa, on els espectadors es morien de riure, gràcies a la feina excel·lent de la Teresa Urroz i en Jaume Bernet, l'escenografia d'en José Menchero, els fantàstics motoristes de la meva germana Núria, el vestuari brillant de la Mariel Soria, la il·luminació d'en Quico Planas, la música d'en Joan Alavedra i la direcció de Joan Castells, a més del Manolo movent fills des de fora i el paquistanès que l'Hermann va trobar pel barri.

L'obra es va publicar el mateix 2008 a la col·lecció «T6» de Proa junt amb un text de Jordi Silva.

Un dia vaig quedar amb l'Hermann Bonnín amb un plec de propostes sota el braç allà a Allada-Vermell, a l'Espai Brossa, al bar del davant, entre les quals *El ventríloc*, de Brossa, que encara no he aconseguit muntar i que penso que és una de les millors obres seves per la manera com fa servir els codis teatrals. Estàvem en molt bona relació. A més d'haver estrenat *Dramàtic* a l'Espai Brossa, havia triat la sala per a la meva segona obra del T6. En Bonnín m'apreciava i m'escoltava, però també em prenia una mica el pèl. Amb l'arracada a l'orella i la clepsa pelada, amb aquells aires refinats de dolent de pel·lícula, la mirada intel·ligent dels seus ulls blaus era viva i burleta. Quedàvem al bar Joanet de la plaça de Sant Agustí Vell, on es prenia un got de llet, o a l'oficina del carrer Serra Xic. Per cap d'any havíem anat amb l'Eulàlia a una de les seves festes de portes obertes al seu gran pis del pas-

seig de Sant Joan. Jo li proposava una coproducció, un espectacle sobre Mallarmé o una dramaturgia amb peces curtes de Vallmitjana. I ell em deia, sí, d'acord, tindrà el cinquanta per cent del taquillaatge. Vaig desistir, però de tant en tant ell em cridava a veure què li proposava, ja a La Seca.

Aquell dia deu anys abans em va dir:

—El 2008 serà el centenari de l'Agustí Bartra. Per què no busques alguna cosa que es pugui fer i mirem com?

Em va semblar bona idea. Coneixia malament el teatre de Bartra. Havia llegit *La noia del gira-sol* i m'havia semblat poc interessant per portar a escena. També *El tren de cristall* però requeria una producció que no estava al nostre abast (com més tard vaig proposar al TNC, sense resposta). Vaig llegir la resta del seu teatre i *L'hivern plora grebre damunt el gerani* em va semblar tot un repte. A en Bonnín li va agradar la proposta i en Hausson va fer els seus números perquè demanant jo subvenció tinguéssim un pressupost acceptable.

He parlat amb detall d'aquesta obra en un article. És una obra sorprenent i difícil d'encaixar en cap tendència concreta, encara que els homenatges a Joyce i a Beckett hi són ben explícits. En tot cas a mi el que em va sorprendre mentre treballava l'obra és la precisió escènica que implicaven les acotacions, que requerien un coneixement de l'escenari que se suposa que Bartra no tenia.

L'acotació inicial de l'obra, que és en temps real, diu que tot passa en una plaça d'una gran ciutat. A la plaça hi ha un arbre i un banc en primer pla i un bar i una estructura d'autopista al fons, i hi ha de passar una moto. A més a més, el bar ha de ser practicable perquè en un moment donat en Blai se n'hi va. Com encabir tot això en un espai de quatre metres per quatre sense recórrer a la projecció? Vaig proposar a en Menchero una falsa perspectiva, una perspectiva d'aquelles renaixentistes que forcen la proporció i convergeixen al centre de l'espai. La proposta d'en Menchero va ser magnífica. Un escenari inclinat i en falsa perspectiva. Al fons, petit, el bar, i a l'esquerra un ciclorama amb un llum que movia una persona des de darrere per fer les llums dels cotxes. La perspectiva feia que cada franja tingués una proporció diferent. Al prosceni un peu gegant de fanal feia l'efecte de zoom. Quan en Blai s'hi situava en un moment de l'obra semblava ampliat. Els

actors s'haurien de moure en una franja d'un metre, on hi havia un arbre i una part del banc que fugava cap al fons. Per a la moto es necessitarien dos titelles. Un quan passa a prop dels actors i un altre quan passa lluny. També caldrien dos titelles o més aviat ninots per quan en Blai se'n va al bar.

El tema dels titelles el vaig encarregar a la Núria, la meva germana, que va fer una feina excel·lent i es va passar totes les funcions amagada sota l'escenari. Tenia moltes ganes de dirigir la Muntsa Alcañiz, que en aquell moment era parella d'en Carles Lucena i que aviat seria companya meva a l'Institut sense saber-ho cap dels dos, i li vaig proposar el paper de la Lena. Em va dir que sí de seguida. En Xavier, el meu germà, estava molt interessat en aquella època en el treball del text i li vaig proposar el paper d'en Blai. Tots dos van ser una bona elecció. Llavors teníem el pacte amb els d'AREAtangent que ens donaríem feina els uns als altres i la Raquel Tomàs va fer d'ajudant de direcció amb absoluta competència. Havia retrobat l'Emma Gómez i em va fer la veu en off.

Assajàvem en un local d'assaig que tenia la sala en un pis del carrer Méndez Núñez. Hi havia molta sintonia entre tot l'equip i ens ho passàvem pipa. La Muntsa és molt mètodica i marcava al paper amb retoladors de colors diferents les meves indicacions. La va sorprendre molt agradablement el meu mètode de muntatge. A la majoria d'actors els sorprèn i agraeixen aquest mètode. Durant la primera setmana d'assaig fem sobre l'espai el dibuix dels moviments i desplaçaments que porto prèviament esbossats en un *storyboard* rudimentari. Això allibera els actors del neguit de preocupar-se pel pròxim moviment i els permet tenir una idea global del muntatge. Així podem treballar còmodament sobre el que els pertoca i ells se senten convidats a aportar creativament moltes més propostes. Aquest cop a qui havia de vigilar era a l'Hermann Bonnín, que des de l'autoritat dels seus anys i la seva enorme experiència interferia en els actors dient-los el que havien de fer i que després jo havia de desfer. El muntatge, impressionant, es va estrenar el 10 d'octubre del 2008 amb la presència d'en Roger Bartra, el fill de l'autor, una eminència de l'antropologia mexicana. Vaig aprofitar per preguntar-li si sabia si el seu pare havia tingut cap tipus de relació amb el món del teatre a Mèxic o a Nova York i em va

dir que no. Queda doncs per resoldre d'on havia tret Bartra la tècnica teatral que demostren les seves acotacions.

Amb la Muntsa no hem col·laborat més, si no és en una assignatura comuna de Grau de primer de l'Institut del Teatre, però hem continuat sent amics i entenent-nos molt bé en qüestions de teatre. A l'Emma Gómez i la Raquel Tomàs els he perdut la pista.

Un dia em va trucar l'Eduard Mòlner, que llavors dirigia la programació de La Cuina, antiga sala teatral de l'Institut del Teatre i ja llavors de la Bonnemaison, i em va explicar que volia fer un cicle d'obres de petit format i em va proposar escriure'n una. Feia temps que em rondava pel cap fer un Àiax, el que és enfollit per l'enveja d'Ulisses i mata un ramat d'ovelles pensant que són els seus companys de guerra, explorar la fina línia entre racionalitat i bogeria que ja havia fressat anys abans a *Ales de cera*, amb una connexió contemporània. Wittgenstein, el filòsof del segle xx que més m'ha interpellat, tenia una mena de personalitat bipolar, de manera que segons en quin moment de la vida l'agafaves era una persona totalment diferent i semblava tocar tots els extrems: el racionalisme de la lògica formal, el misticisme ètic i el desequilibri mental. Però per fer un Wittgenstein necessitava un actor que fos molt bo i que hi entengués de filosofia. Vaig trucar a l'Elies Barberà. Abans d'entrar a l'Institut del Teatre i de ser mestre de secundària a Vall-de-roures havia estudiat filosofia. Vaig trucar també a l'Aleix Puig, que coneixia a través de l'Iban Beltran, i que ja col·laborava amb l'Elies amb el seu quartet de cordes, i vaig trucar al meu pare, que després vam anar a veure amb l'Aleix, per preguntar-li si em faria una partitura per a quartet de corda. Tothom em va dir que sí i em vaig posar a escriure. Vaig agafar el *Quadern marró* de Wittgenstein sobre els colors, una biografia sobre ell i un llibre sobre la Viena de l'època i amb això vaig elaborar el material. És l'últim dia de la vida del filòsof i rep la visita d'ell mateix quan era jove. El monòleg és un diàleg entre els dos Wittgensteins. Cada cop que veu venir les ombres surt d'escena amb una metralladora i fa una matança al campus. Mentrestant, un quartet de corda es va introduint a l'escenari. Primer el violoncel sol, després el violoncel i el violí, després el trio amb la viola i al final el quartet al complet. Quan el filòsof surt i sentim els trets de metra-



lladora i els crits dels moribunds, els membres del quartet parlen entre ells com si estiguessin en un assaig. Al final acaben rodejant Ludwig/Àiax, deixant-lo sense aire per respirar i se suïcida. La Raquel Tomàs em va fer el so i l'Elvira Brunat, amb qui llavors col·laborava a *La disputa de l'ase*, l'espai escènic. Els assatjos amb l'Elies en un despatx de la Bonnemaison van ser un procés absorbent i enormement creatiu i gratificant. Es va estrenar a La Cuina al juliol del 2009 i es va fer un parell de dimarts a la Sala Beckett a l'abril del 2010. La Vicky Alsina i en Jaume Pòrtulas la van venir a veure a la Beckett i a la sortida em van dir:

—Fascinant però molt dura.

Just el que volia. Amb el quartet de corda a escena em vaig treure la frustració d'*Odola*. Llàstima que no va tenir més vida.

Vaig conèixer en Marc Egea un dia que vaig anar a veure un espectacle de poesia de l'Albert Roig a l'antic frontó de les Rambles amb en Marc i una molt jove Sílvia Bel acabada de tornar de Madrid. Coneixia l'Albert d'haver-li fet l'edició del llibre *Construcció del poema*. A la sortida vam fer una cervesa en una terrassa de les Rambles amb l'Albert, la Sílvia, en Marc i la Bibiana Puigdefàbregas.

Un dia em va trucar la Pilar Subirà. És una música valenta, independent i compromesa amb la música contemporània. La feina a la ràdio li ha permès fer sempre el que ha volgut. Ara regenta la cereria del carrer Llibreteria que ha heretat dels seus pares, un negoci bastant sucós amb el turisme en auge. Té un estudi espectacular. Va comprar una casa al passatge Carsí, a prop de casa meua, i es va fer l'habitatge a dalt i l'estudi al soterrani, que va il·luminar obrint la paret del pati. Em va dir que ella i en Marc em volien fer una proposta i vam quedar un dia a casa seva.

Tenien un grup de música antiga i en Marc volia muntar *La disputa de l'ase*. Vam fer una reunió amb tot el grup, en el qual hi havia l'Andreu Brunat, germà de l'Elvira Brunat, tots dos de Caldes de Montbui. Vaig acceptar el repte. La música l'havia d'escriure un membre del grup, en Peter Skuce, però no sé per quins motius interns es va retirar del projecte i en Marc va dir que es veia capacitat de fer-ho ell. La Pilar desconfiava d'aquesta capacitat i també es va retirar del projecte. Cal dir que, des del meu punt de vista, el treball d'en Marc va ser

excel·lent. En Marc és un músic molt dúctil, amb visió teatral, que entén el que necessites com a director.

La Cristina Alonso va acceptar fer-me de productora. De seguida vam tenir sintonia i comprensió. Em meravellava la seva capacitat per vetllar per la qualitat artística del projecte, per les persones que hi participaven i alhora pel rigor econòmic. Quasi no necessitàvem ni parlar-nos.

Com que l'any anterior havien donat el premi a un projecte de l'Iban Beltran a partir d'un sainet, la Cristina em va proposar presentar el nostre a la Fira Mediterrània i el vam guanyar. Per la meua banda vaig posar-me a buscar algun coproductor mallorquí, ja que Turmeda n'era. Resulta que el nou govern d'esquerra havia posat al capdavant del Teatre Principal de Palma en Joan Arrom. Era un home molt cultivat, admirador de *La disputa de l'ase*, que de seguida es va sentir captivat pel projecte. En Joan era, però, sobretot una bona persona i va fer confiança en mi. Ens enteníem bé però li faltava la barra que caracteritza els polítics d'ofici. Va venir a Barcelona per assistir a una lectura del text, que em sembla recordar que vam fer a l'Institut o potser a Areatangent.

A en Joan li van agradar molt el text i la dramàtúrgia però es va espantar. Em va preguntar:

—Però això quant durarà?

—Una hora i mitja —vaig contestar, i va posar cara escèptica. Però és el que finalment va durar.

Havia fet jo la dramàtúrgia, combinant els versos amb les proeses de la discussió, però vaig encomanar a la Laia Noguera, amb qui feia un parell d'anys que havíem anat a la Cabília durant les Veus Paralleles i que em semblava que tenia un tremp poètic adequat, les cançons que, cantades pels animals, havien de separar els diferents arguments.

No sé com s'ho va manegar la Cristina però els assatjos van ser a la tardor del 2009 a la Fabra i Coats, encara per rehabilitar i amb un fred que pelava perquè les finestres estaven trencades. Em feia gràcia perquè un any abans jo havia fet el treball de final de carrera sobre la Fabra i Coats i havia visitat aquell espai enorme, desolat, abandonat amb les coses tal com havien quedat i papers, cartons i teles per terra. Ara l'ajuntament li havia fet una neteja i havia destinat alguns espais segurs a la creació.

Com que era una coproducció amb el Teatre Principal de Palma, jo havia volgut destacar el pes mallorquí i, ja que no podia canviar els músics, vaig agafar com a actors en Rodo Gener per fer de frare i l'Aina Calpe per a tots els animals i alguns papers de les narracions. En Rodo, que és un excel·lent actor i molt divertit als assatjos, me'l va proposar en Joan Arrom. L'Aina, és clar, ja la tenia al cap des del principi. A més a més, també a proposta de l'Arrom, vaig agafar en Joan Fullana, llavors estudiant de l'Institut del Teatre, com a ajudant de direcció. En Joan va demostrar ser una ajuda inestimable, fins i tot en els suggeriments i propostes que feia als números de cant, a més de molt útil en la mallorquinització del text amb una llengua viva i fresca. En Joan era d'altra banda molt divertit i tots quatre ens fèiem uns tips de riure. El recordo imitant la Paula per crear les coreografies.

La cantant, la Paula Nogueira, que cantava les cançons de la Laia, excepte una que cantava l'Aina, va resultar ser, en contra del que jo m'esperava d'una cantant de música medieval, atrevida, divertida i plena de gràcia movent-se. Amb en Joan Fullana, llavors, li vam muntar uns números de cabaret que ella executava amb tota la sal.

Havia encarregat a l'Elvira Brunat, llavors encara alumna de l'Institut i que havia conegut com a tècnica a l'Espai Brossa, l'escenografia. Acabàvem de col·laborar a *Un altre Wittgenstein, si us plau o l'Holocaust* i era una manera de simplificar les coses i donar-li una oportunitat. Li vaig demanar una escenografia diàfana i que permetés joc escènic i ella es va empecar un espectacular escaquer, alçat a l'última fila i el lateral, que complia perfectament el que jo necessitava. No vam tenir l'escenografia fins als assatjos finals a Esparreguera, ja que era complicada de muntar i delicada, de fines làmines de fusta, però l'Elvira ens en va muntar a la Fabra i Coats una reproducció exacta amb caixes, palets i fustes.

La primera setmana, com faig sempre, vam fer el dibuix sencer de tota l'obra. En Joan Fullana allucinava.

—Hòstia —va dir—, no havia vist mai muntar una obra tant de pressa.

Després van venir els assatjos d'interpretació i alguns amb músics. El grup inicial s'havia dissolt i només en quedaven en Marc, que tocava la viola de roda i la trompeta, l'Andreu, que tocava la flauta dolça,

i la Paula. En Marc hi havia afegit el percussionista Mauricio Molina, especialitzat en música medieval, i el saxofonista Tom Chant, un autèntic fenomen procedent del món del free jazz.

El vestuari el va fer, a proposta d'en Joan Arrom, la mallorquina Maria Miró, i ens vam desplaçar uns dies amb els actors i la Paula a Palma. Recordo els actors provant teles al seu local del centre de Palma, a prop de la catedral.

Es va estrenar el 28 d'octubre del 2009 a Esparreguera al Teatre de la Passió, cosa que ens va servir per polir els últims detalls del muntatge, a primers de novembre vam fer dues funcions a la Fira de Manresa, després, a finals de novembre, per sumar totes les funcions que requeria la subvenció, en vam fer dues, crec, a la Biblioteca de Catalunya, i tot seguit també un parell a la sala petita del Teatre Principal de Palma. Una de les funcions de la Biblioteca de Catalunya era matinal, per qüestions de producció, i la vaig omplir amb els alumnes d'introducció a la dramàtúrgia d'interpretació de l'Institut del Teatre meus i d'en Guillem-Jordi Graells, com un exemple d'adaptació teatral. Una altra de les funcions de la Biblioteca coincidia amb un Barça-Madrid i just abans va fer un xàfec de por. Pensàvem que punxariem però es va omplir de gom a gom. De la mateixa manera, una de les funcions de Palma es va omplir d'estudiants de batxillerat. Virtuosismes de la Cristina. El que vam aconseguir era un espectacle total, divertit i ple de color, amb moments estel·lars d'en Rodo, la Paula i sobretot l'Aina.

En Rodo Gener era un personatge fantàstic, a més de molt bon actor, però no n'he sabut res més. Veig que segueix fent feina. Amb l'Aina Calpe vam seguir treballant junts. La Paula Nogueira també l'he perdut de vista. En Joan Fullana va tornar a Mallorca i dirigeix i dona classes de direcció a l'ESAD de Palma.

En Joan Izquierdo tenia un grup de flauta dolça que es deia Sforzinda, del qual formava part l'Andreu Brunat, i que es dedicava a la música antiga. Havia treballat les partitures del compositor aragonès Pedro Ruimonte i em va proposar fer un espectacle de les seves *Lamentacions*, la gravació de les quals li havia pispat un col·lega. Vaig concebre un espectacle grandios que havia d'estrenar-se a l'església de Torroella de Montgrí dins el festival de música, amb el suport de l'Oriol Pérez. En Menchero havia de dissenyar una plataforma circu-

lar que es mouria per l'espai i transportaria els músics. Hi intervindrien un cor i tres o quatre actors. La Véro, Véronique Téindas, la dona del meu germà Xavier, s'ocuparia de la coreografia i l'Arturo Moya, amic d'en Joan, de la música incidental. S'havia d'estrenar el 2006 i estàvem teixint amb la Marijó Riba una coproducció entre el Festival de Torroella, el govern d'Aragó i l'Auditori de Saragossa, on també es representaria. Recordo el dia que vam anar amb en Menchero a reunir-nos amb els músics, crec que a l'escola de música de Caldes de Montbui. Ho recordo bé perquè em va passar a buscar perquè jo no podia conduir, ja que anava amb els dos braços enguixats a causa que m'havia trencat els dos colzes en una caiguda amb bicicleta. Això va ser a la tardor del 2005. El projecte va morir el dia que vam anar a Saragossa amb la Marijó perquè teníem cita amb el director de l'Auditori, Miguel Ángel Tapia, i ens va plantar. Com pot ser que tinguis una cita amb una gent que ve des de Barcelona i se t'oblidi? La seva secretària el va excusar com va poder però es moria de vergonya i mentrestant ens va ensenyar les sales de l'Auditori.

El vaig conèixer el 2006 després de veure al Foyer del Liceu l'horrible posada en escena que la Mar Gómez, acompanyada del grup Enigma de l'Auditori de Saragossa, va fer d'*El ganxo* del meu pare i Brossa, de la qual Tapia es veia molt ufanós. Se'm va acostar, endevinant que era fill del pare, i em va dir, tot cofoi:

—Hola, soc el director de l'Auditori de Saragossa.

—Ja, vostè és el que em va deixar plantat fa un any a Saragossa, després de fer-me venir expressament.

—Deu ser un error.

—Sí, però nostre no —i se'n va anar tot escorregut.

Amb en Marc Egea sempre ens hem entès magníficament bé. Ell és fervent admirador de la música del pare i ha organitzat alguna sonada de l'*Aronada* amb la Banda de Sant Pol. Tenim una mateixa mirada oberta sobre l'art, la poesia, la música. Quan el vaig presentar al pare, li va prometre que li escriuria una peça per a viola de roda. Quan el pare va morir i els de Tinta Invisible li van organitzar un homenatge amb la participació d'en Marc, i encara no es va atrevir a tocar-la.

L'adaptació que vaig fer d'*El casament d'en Terregada* de Juli Vallmitjana, que es va estrenar al TNC el 2009, és per a mi un tema dolorós.

A més a més, embolicat com estava amb altres projectes, no en vaig poder ni gaudir el procés. El 2006 havíem editat amb en Francesc Foguet el teatre complet de Juli Vallmitjana, un autor oblidat que llavors començava a recuperar-se gràcies a l'edició de *La Xava* i alguns contes de l'Enric Cassases, amb qui havia compartit als anys vuitanta l'admiració per aquest autor, i havíem convençut en Pep Cots de l'editorial 1984. Vaig pensar que ara que tot el teatre de Vallmitjana estava a l'abast i ben editat era el moment de fer una proposta de direcció a en Sergi Belbel, llavors director del TNC. Un dia, dinant amb en Joan Castells, li vaig explicar la idea. Ell i el seu germà havien muntat *L'espantu* als anys setanta, un espectacle sobre textos de Vallmitjana. De seguida em va voler convèncer que ho fariem entre els dos i que sense ell no tenia possibilitats de fer acceptar el projecte a en Belbel. No em va convèncer però era cert que en Joan, que havia estat un dels directors del consell assessor del TNC durant els últims anys, tenia més possibilitats que jo d'obtenir-hi una direcció. A més a més, per a ell seria l'última. Naturalment, no ho vam fer entre els dos. Jo vaig fer l'adaptació i ell va fer la direcció. Només vaig poder intervenir en el repartiment, i així hi van treballar el meu germà Xavier i l'Elies Barberà, a més d'en Capdet. Segurament era inevitable, però m'ha quedat sempre el punt d'haver perdut una oportunitat. La meua idea era fer una obra sencera però en Joan estava obsessionat amb en Terregada, deia que era el personatge més teatral de la història del teatre català. Per fer, doncs, en Terregada protagonista d'una peça d'aproximadament hora i mitja-dues hores vaig situar primer el casament d'en Terregada, l'obra tal com la va publicar Vallmitjana, però introduint-hi alguns canvis seguint la versió que en dona la novel·la *Sota Montjuïc*, més lliure. També és d'aquesta novel·la el somni que permetia la transició cap al monòleg *En Terregada*, aquest cop sense canvis, només amb la supressió d'algunes frases que perjudicaven la progressió dramàtica, que feia de frontissa cap a la segona part, que és una dramatització de la farra monumental a la platja de Can Tunis descrita a la mateixa novel·la. L'escena inicial de l'assassinat del vaquer justificava el final de l'obra. El muntatge va funcionar molt bé i els actors eren tots excel·lents.

Sempre m'ha atret el món del circ i els pallassos. La meua mare, sempre que n'hi havia un a Calafell o a Barcelona, ens hi portava i ens

transmetia el seu amor per aquest espectacle. Una vegada, quan jo devia ser ben petit, la mare ens va portar a veure en Charlie Rivel, que era de Cubelles, entre Vilanova i Calafell. Em va arribar tan a fons que encara ara me'n recordo de la cadira, la guitarra i l'udol estremidor. També recordo l'emoció amb què vaig llegir *El somriure al peu de l'escala* de Henry Miller, editat amb dibuixos de Miró per Proa, poc abans dels anys vuitanta.

Vaig conèixer l'Estella quan va venir amb en Xavier, que havia anat a París a estudiar circ, i l'Adelaida Frías amb el Rigolo Circus a Barcelona. Ho portaven tot a la camioneta d'en Marc, com es va dir durant molts anys abans del canvi de gènere gradual l'Estella. Es coneixien de l'escola de circ de París i s'havien embarcat en aquest projecte. Van aconseguir permís i es van instal·lar a la plaça del Sol de Gràcia. Jo hi anava cada dia. Va ser el 1981. Ho recordo molt bé perquè vèiem el desenvolupament de l'assalt al Banc Central al bar de la plaça del Sol després de la funció. En aquell moment jo anava cada dia al quarter d'Intendència a passar llista a l'espera que el tribunal militar decidís si em donava la inutilitat total o no. Un dia, quan passava amb el 14 per la plaça Catalunya, vaig veure tota la plaça acordonada i policies pertot arreu. Eren les vuit o les nou del matí i acabava de començar l'assalt. Jo tenia doncs vint-i-un anys i els de la troupe del Rigolo vint-i-dos o vint-i-tres.

La següent vegada que la vaig veure, encara com a Marc, va ser a Baden. L'Estella és suïssa alemanya, però de la ciutat de Baden, de professió catòlica. Devia ser el 1999 i hi vaig anar per veure l'obra que havia dirigit en Xavier de la *Carta al pare* de Franz Kafka. L'Estella feia el monòleg des de la corda fluixa i era impressionant. Vaig dormir còmodament a casa l'Estella i vaig passejar per la ciutat i el seu pont de fusta.

*Zwdu* partia d'una idea de l'Estella. Amb un amic havien imaginat una mena de número de dos barbuts enganxats per la barba, és a dir, que compartien la mateixa barba. Després d'haver dirigit en Xavier a *L'hivern plora grebe damunt el gerani* de Bartra el 2008, aquest es va quedar amb ganes d'eixamplar l'experiència i em va proposar un projecte. Es tractava de partir de la idea de l'Estella i el seu amic per fer una cosa tots tres, en una coproducció entre el seu teatre de Baden i la

meva companyia, La Patacada. Jo seria el dramaturg i director i ells dos els actors, però treballaríem a partir d'improvisacions. El resultat havia de ser un espectacle de pallassos beckettians. M'interessava molt un treball d'aquest tipus, generat alhora des de fora i des de dins, i també treballar amb actors acostumats a expressar-se amb el cos.

Com que amb la Cristina Alonso estàvem embolicats amb *La disputa de l'ase* li vaig demanar que portés la part de producció, sobretot la qüestió de números, la subvenció i la conversa amb Temporada Alta, perquè la resta ja ho fèiem entre nosaltres. Un amic de l'Estella suís, en Reto Sigrist, s'ocuparia de la taula, un autèntic treball d'enginyeria. L'Elvira Brunet s'ocuparia de la resta d'escenografia (attrezzo més aviat) i les llums, que controlava en Xavier, igual com el so. Vaig demanar a la Mabel Soria que assumís el vestuari però en realitat només es va ocupar d'anar a comprar unes botes i uns abrics.

El mètode de treball va ser interessant. Durant una setmana a Barcelona, en un espai cedit per la Sala Beckett, l'Estella i el meu germà van fer improvisacions proposades per mi o per ells, i jo prenia notes. En Toni Casares estava la mar d'intrigat. Després, mentre ells dissenyaven a Suïssa la taula que havia de desmuntar-se i convertir-se en dos taüts, jo endreçava les improvisacions dramàticament. A continuació vaig escriure el text.

Em vaig proposar que no fos una mera dramatúrgia o partitura, sinó un text amb entitat literària, aprofundint el que ja era una exploració de les possibilitats expressives de les acotacions a *Temps real* o *Odola*.

Més tard, durant els assatjos a la Fabra i Coats, a la tardor del 2009, quasi en paral·lel amb els de *La disputa de l'ase*, vam partir del text, en català i en una traducció al francès que no recordo qui va fer, potser en Xavier. Era una creació entre els tres i jo era l'ull extern. En realitat ells dos, molt acostumats a treballar junts, feien bastant el que volien. En Xavier i jo tiràvem cap a un humor més aviat entre Buster Keaton i Beckett i l'Estella cap a l'«apallament». Tot plegat va fer que l'espectacle no tingués la mateixa precisió i riquesa de matisos que el text però no m'importava ni com a autor ni com a director, perquè ara eren independents, el text era el text i l'espectacle era l'espectacle. La Cristina em va preguntar si estava decebut respecte al que jo li



havia explicat que volia fer. Sí i no. No era el que volia fer, no tenia la duresa que m'havia proposat, però era una creació entre els tres i com a tal funcionava.

És l'única vegada que he aconseguit interessar amb un projecte en Salvador Sunyer, segurament perquè hi havia Suïssa pel mig, i vam estrenar el desembre del 2009 a l'Auditori de la Mercè de Girona dins el festival Temporada Alta. Funcionava molt bé però la part de desmuntar la taula i construir els taüts i tornar a construir la taula encara estava massa marcada per les accions físiques que això comportava i el ritme se'n ressentia. Després, a l'abril del 2010 vam fer un parell de setmanes a la Sala Beckett. L'Estella i en Xavier ho van fer unes quantes setmanes al teatre de Baden de l'Estella. Van tornar a assajar i van alleugerir la proposta, segons em va explicar en Xavier, perquè al públic suís li costava massa. Amb aquesta versió més apallassada van actuar no recordo on de França amb notable èxit. El text es va publicar el mateix 2009 a la col·lecció «En Cartell».

El mateix 2009 van donar a en Joan Cavallé el premi Memorial Democràtic de Teatre per una obra que jo ja coneixia perquè me l'havia donat a llegir, *Peus descalços sota la lluna d'agost*. Això va significar que li van publicar l'obra i el dia del lliurament del premi van organitzar una lectura dramatitzada al Teatre Romea. Com que jo li havia dit que s'havia de trobar la manera de muntar-la, em va proposar a mi per dirigir la lectura. Vaig preguntar a l'Aina Calpe i a en Pep Planas si ho volien fer. Eren dos actors amb qui comptaria si més endavant es podia fer el muntatge. Vaig proposar a en Xavier Grasset, que presentava el lliurament, si volia fer, com a tarragoní, l'Home de tots els temps, i algú em devia proposar l'Enric Llort. La lectura, realitzada el 4 de maig, va ser un bon incentiu per intentar tirar endavant el projecte de muntar l'obra. L'Aina i en Pep van connectar i ho vaig aprofitar per enfocar ja les parelles de cercadors de fòssils, guàrdies i escombraires com a parella de pallassos.

Abans de jubilar-se, en Joan Cavallé era rigorosament estricte quant a l'ètica de beneficiar-se de la seva condició de funcionari a l'Ajuntament de Tarragona. Cap creació seva s'havia beneficiat mai de la seva situació a l'ajuntament i no volia moure ni un dit per aconseguir que l'Ajuntament de Tarragona participés en una producció de

l'obra. El problema era que havia de ser un muntatge car. Els personatges eren un fotimer però vaig doblar els vius i els morts i, com a la lectura, les parelles de pallassos havien de ser sempre interpretades pels mateixos actors. Calia trobar els diners. Un cop aconseguits, la Cristina em va ajudar molt en la producció, però mentrestant el que s'havia de moure era jo. Tenia clar que valia la pena fer una producció territorial fins on fos possible, ara que Reus tenia un centre dramàtic de producció. Però a Reus vaig topar amb en Ferran Madico. Havia estat nomenat director artístic del Centre d'Arts Escèniques de Reus. Però tampoc em deia que no, ja que era evident que era absolutament imprescindible que el Centre d'Arts Escèniques de Reus hi participés. Un autor de prestigi de Tarragona, una obra premiada. En Madico marejava la perdiu. Que aquesta temporada no pot ser, que aviam la següent, etc. Per sort a Tarragona, en Jordi Giramé ho tenia clar. El projecte no es va poder desencallar fins que va plegar en Madico del càrrec de director artístic del Centre d'Arts Escèniques i hi van posar en Cèsar Compte.

Un cop resolt el tema econòmic vaig poder pensar en l'artístic. Perquè tingués sentit, hi havia d'haver un cert predomini del territori en la fitxa artística. Per això vaig demanar a en Ramon Simó, tarragoní, que fes l'escenografia, ja que és una de les coses que fa amb encert. N'havia parlat amb la Muntsa Alcañiz, que també és tarragonina, a qui li feia molta il·lusió, així com a mi tornar-la a dirigir, però li va sortir no sé quin compromís que no podia eludir. Llavors vaig proposar aquell perfil a la també tarragonina Mercè Anglès, amb qui ens coneixíem de l'època d'*Opsis* i l'*Artenbrut* i que va dir que sí amb molt de gust. Em vaig reservar en Pep Planas, en Quimet Pla i l'Aina Calpe. Com a quota tarragonina algú em va proposar en Fermí Fernández i crec que va ser el mateix Cavallé qui em va proposar en Pep Cortés per a l'*Home* de tots els temps. Al final l'Aina no va poder perquè s'havia compromès a Banyoles. La Magda Puyo em va parlar d'una actriu particular, amb personalitat, acabada de sortir de l'institut, l'Aina Huguet. Vaig buscar per internet i de seguida vaig tenir clar que seria ella, però em semblava molt fort contractar una actriu sense ni tan sols conèixer-la. La Cristina em va proposar fer un càsting a La Caldera, que era on assajàvem. Els càstings em costen molt

perquè em fan patir moltíssim però al final vaig acceptar. Vam fer un càsting tancat, tres actrius només. I com no podia ser altrament vaig triar l'Aina. Així la vaig conèixer.

El vestuari, excel·lent, va ser a càrrec de la Mariel Soria, i en Marc Chornet, llavors alumne de l'Institut del Teatre, es va ocupar de l'atrezzo.

El procés d'assaig va anar com una seda. Jo portava els deures fets i sabia el que havia de fer tothom. La Lipi Hernández em va ajudar amb el disseny del moviment. Perquè el plantejament de la posada en escena era que tot passava a la vista i els actors no paraven mai. Al mig de l'escenari i en diagonal en Ramon havia fet un marge i un arbre caigut, que a la segona part de l'espectacle s'elevava i quedava penjant. Els actors que no sortien en una escena circulaven per l'espai i es canviaven de roba per assumir els diferents personatges, vius o morts. Hi havia molta connexió entre els actors i amb mi, i en Pep i l'Aina feien una parella de pàllassos sensacional. En Pep Planas ho preguntava tot durant els assatjos, l'Aina era molt obedient i ho donava tot, en Quimet i la Mercè complien com a gats vells. En Cortés feia la seva però em vaig quedar amb la sensació que li havia tret poc. En Fermí estava acostumat a la tele i ho feia tot molt petit.

L'obra es va estrenar al Teatre Fortuny de Reus el 12 de febrer del 2011 i el 19 i 20 del mateix mes al Teatre Metropol de Tarragona.

Amb la Mercè Anglès no vam tornar a col·laborar. Va morir tres anys més tard de càncer. Amb en Pep Planas, l'Aina i en Quimet hem tornat a treballar junts. A en Pep Cortés i en Fermí no els he vist més. En Pep va morir el 2019.

A l'òpera *Orfeu i Eurídice* ens vam tornar a trobar amb en Marc Chornet el 2011 i on vaig tenir el plaer de treballar per primera vegada amb la Neus Pàmies, a qui havia conegut feia quatre anys, quan ella no en tenia ni vint, en unes lectures dramatitzades i havia pensat: vull treballar-hi. Aquell era el vint-i-cinquè aniversari de la fundació de l'escola de música de Tarragona Estudi de Música i volien fer-ne festa grossa. Em van demanar que pensés alguna cosa en què poguessin participar tots els alumnes presents i passats. Els vaig proposar fer una òpera i només els vaig posar una condició, que hi hagués una actriu professional i pagada com a tal, que van acceptar.

Aquesta actriu era la Neus. Van proposar com a compositor un exalumne encara vinculat a l'escola, en Josep Ferré, relacionat amb el món del musical. En Josep va fer bé la seva feina. Havia de compondre cada escena per a un grup instrumental i vocal diferent i la música era efectiva i ben trobada.

Cada escena doncs era per a un grup d'intèrprets, des dels més petits, d'iniciació musical, fins als més grans, instrumentistes i cantants ja fets. En total eren quatre-cents. El que vam pensar amb en Menchero va ser un sistema de substitució de grups a l'escenari que es pogués fer sense que l'òpera s'interrompés amb un mecanisme de telons i grades. I sobretot un vestuari específic per a cada personatge i cada grup, de què es va ocupar la Raquel Bonillo. Els professors de l'escola s'ocupaven del moviment d'aquesta massa a fora l'escenari. Només això i alguns elements escenogràfics, com la tela que feia de mar o la làpida final. La resta eren coreografies, que jo pensava i en Marc m'ajudava a executar. Els més difícils de treballar van ser els cantants solistes, que estaven encarcerats i els costava transmetre. Però ens en vam sortir.

La Neus feia un personatge mut i còmic, la Panxa, que, enamorada i gelosa d'Orfeu, provocava totes les accions que narra el mite i conduïa l'acció i el desenvolupament a l'escenari. Així, era ella qui provocava l'intent de violació d'Eurídice, qui li posava una serp al turmell, qui li feia girar la cara quan sortia de l'infern, etc. Em van demanar que escrivís un text perquè el cantés la Neus. Havia estat alumna de l'escola i té molt bona veu. Va acabar sent el moment més emocionant de tota l'òpera, quan Panxa, muda tota l'estona, recuperava la veu per cantar el seu penediment amb el timbre i la interpretació meravelloses de la Neus.

La nit de la funció al Metropol va ser impressionant i el resultat en conjunt era brillant, sobretot la part del final.

El 2011 va ser realment intens. Va ser l'any anterior que, acabada una classe de literatura dramàtica de primer a l'Institut del Teatre, se'm va acostar una noieta de vint-i-un o vint-i-dos anys, em va dir que el seu xicot escrivia teatre i em va donar un llibre. Ai, vaig pensar, serà una búrria i no sabràs què dir. Però no, l'obra em va sorprendre molt, era molt original i molt ben feta, tot i que li faltava domini escè-

nic. Un altre dia vaig dir a la noieta que quedéssim els tres per dinar. Em va dir que el seu xicot era de Calafell i això encara em va intrigar més. El llibre que havia llegit es titulava *Tàbula brasa*. La noieta i el seu xicot eren l'Eva Ortega i l'Albert Pijuan. Tots dos més endavant serien bons amics meus.

Vam dinar en un restaurant de barri de prop l'Institut on feien molt bon peix. L'Albert em va donar un full amb una obra que havia començat. Era el principi d'un monòleg i es titulava *Simona*. El vaig llegir i vaig sentir un estremiment. Li vaig dir:

—Si l'acabes te'l muntaré.

Al cap d'un parell de mesos l'Albert em va portar l'obra acabada. L'obra es titulava *Nix tu, Simona*. A la primera lectura no s'entenia res però era com un cop de puny a l'estómac. Una veu infantil parlava en un català inventat per explicar amb tota la innocència una tragèdia familiar, amb sexe inclòs. La primera inspiració, segons em va explicar, havia estat la pel·lícula sobre la nena cega i sorda *El miracle d'Anne Sullivan*. Vaig decidir muntar-la.

L'Albert era en efecte de Calafell, i no només això, sinó que procedia del mateix cercle que havia acollit la mare de petita, els pescadors. L'àvia de l'Albert era la bodeguera on anàvem a comprar les begudes de petits i ell coneixia molt bé l'Antonietta, la germana de llet de la mare. De fet, anys més tard, un dia vam dinar al passeig de Calafell en una terrassa l'Antonietta, la mare, l'Albert, la meva filla Cristina i jo.

Des del principi la nostra amistat ha estat natural, no només pels vincles amb Calafell, sinó per compartir una manera de veure i sentir la literatura. L'Albert ha publicat ja uns quants llibres, contes, novel·les, assaig, en una edat en què jo només havia publicat un parell de llibrets de poesia, una obra de teatre i estava a punt de treure la primera novel·la.

De seguida vaig tenir clar que l'actriu, o sigui, la Simona, havia de ser l'Aina Calpe. La meva confiança en ella com a actriu era i és total.

La relació amb l'Aina Calpe es va intensificar durant el 2007 i el 2008 arran dels seminaris que vam fer, encaminats a la redacció d'un volum de síntesi d'història del teatre català que havíem concebut amb en Foguet, en què ella llegia textos de cada període diferent.

Vam estrenar l'obra al Teatret d'Esparreguera el 2011, on vam fer residència tècnica. Anàvem cada dia amb cotxe a Esparreguera l'Aina, l'Iban, que feia d'ajudant de direcció, l'Albert i jo. En Menchero venia sovint.

El que em vaig proposar com a director va ser servir l'obra i fer-ho entendre tot. Vaig pensar doncs una posada en escena i una escenografia que illustraven a la perfecció tot el que hi passava: la Simona estava al garatge de casa seva, quan ja havia passat tot, i explicava a la seva filla acabada de néixer Simona el que havia passat, i per fer-ho feia servir els objectes que hi havia al garatge. Així, la casa de nines trencada era casa seva, els escarabats eren personatges, el bidó de gasolina era casa la veïna Zafira, un drap era l'oficina de l'arbre i un pot de pintura era el pou. Seguint el recorregut del discurs amb la manipulació d'objectes i l'extraordinària interpretació de l'Aina, l'obra et feia fer un viatge intens i pertorbador.

A l'abril en vam fer un bolo al teatre de Caldes de Malavella, amb gran impacte, ja que les participants del club de lectura l'havien llegit feia uns mesos amb presència de l'Albert Pijuan.

Després a primers de maig en vam fer un altre a la Sala Trono de Tarragona sense gaire pena ni glòria. De tornada, amb en Menchero, l'Aina i l'Albert, ens vam aturar a fer un mos a Calafell, a L'Espineta. Feia una nit molt agradable allà a la terrassa davant del mar.

Havia convençut en Toni Casares per fer una temporadeta de quinze dies a la Sala Beckett a finals de maig del mateix any. A en Toni ja li abellia estrenar un autor jove que encara no havia fet res. El dia abans, com de costum, em va agafar a part i em va dir que mentalitzés l'actriu perquè segurament algun dia hauríem de suspendre. Però ja m'ho coneixia. El govern de Rajoy acabava d'apujar l'IVA cultural i en Toni ho vivia com una catàstrofe. No vam haver de suspendre cap dia i la nit de l'estrena vaig rebre un llarg whatsapp d'en Toni on em deia que allò era una lliçó de teatre i que per coses com aquesta valia la pena seguir lluitant.

Un dia de juliol del mateix any em va trucar en Víctor Muñoz de l'Obrador de la Sala Beckett. Havia contactat amb ells l'organització d'un festival de teatre a Èrbil, al Kurdistan de l'Iraq, per si hi volien participar però no tenien cap muntatge petit en aquell moment i s'ha-

via enrecordat del *Nix tu, Simona*. Es tractava d'una ONG alemanya que organitzava, junt amb el govern regional del Kurdistan, un festival internacional de teatre. La Hella Mewis era qui em va contactar i qui ho controlava tot. Naturalment vam acceptar la invitació.

El viatge va ser bastant increïble. En Menchero no podia venir i en lloc seu ho va fer l'Albert Pijuan, que se sabia de memòria la funció. Érem l'Albert, l'Aina i jo. Al setembre vam volar cap a Istanbul, on vam fer una escala d'unes quantes hores, i d'allà a Hawler (en àrab, Èrbil), on vam arribar cap a les onze de la nit. La meua maleta s'havia quedat a Istanbul. A fora ens esperava la Hella amb un *truck* (allà tot eren o *trucks* o cotxes d'alta gamma) i ens va portar a l'hotel. L'Hotel Chwarchra era espectacular. Tenia un ampli jardí, on es feien els sopars del festival sota una fina pluja artificial, i una arquitectura d'estil colonial arabitzada. Contenia tot de trofeus de caça i altres elements decoratius ètnics.

Anàvem amunt i avall tot el dia en una mena d'autobús perquè l'organització volia que presenciéssim els altres espectacles del festival. Així vam veure un espectacle iraquità, ingènuament contra els americans, un d'alemany, d'un tedi postdramàtic, un d'iranià, diria que el més interessant, i un d'italià, un espectacle itinerant que es desenvolupava a la fortalesa amb tan poc d'encert que si no estaves a primera fila no veies res.

A nosaltres ens va tocar el teatre de la universitat. Teatre teatre, és un dir. Estava a l'interior de l'edifici universitari i era una sala amb cadires i un escenari, uns focus no t'hi fixis i dues taules de llums de l'any de la picor que van donar molta feina a l'Albert. Això sí, els voluntaris estudiants s'hi abocaven. Els cables s'empalmaven amb els dits i sense cap tipus d'aïllant sobre una taula que feia de Jenny. A la porta de la universitat hi havia un porter vestit de guerrer kurd més vell que Matusalem i una piscina infantil plena de gel i dosis individuals d'aigua, semblants als envasos de iogurt.

Vam muntar al matí. Bé, de fet ho van fer tot l'Albert i els estudiants mentre l'Aina escalfava la veu. Després vam dinar a l'hotel i hi vam tornar a la tarda. Hi va venir tanta gent que van posar cadires a l'escenari fora del linòleum que delimitava l'espai de l'Aina, que se'ls va trobar a un pam. Una autoritat va fer servir un micro per presentar

l'acte i van deixar mal connectat el so, de manera que les gravacions, essencials a la funció, no es van sentir. Però va ser un èxit esclatant. No s'assemblava gens al que nosaltres entenem per una funció de teatre. La gent parlava, sonava el mòbil i sortien a parlar i després tornaven a entrar, hi havia dones amb nenes i nens. I, malgrat tot, es va produir el miracle. L'emoció va dominar la sala i va explotar en els aplaudiments. L'Aina les havia passat canutes però havia triomfat.

Però el més espantatant va ser l'últim dia. S'acabava el festival. Els nostres amics kurds ens van portar en una furgoneta al barri cristià. Es notava la diferència perquè hi havia adorns de Nadal i anuncis de Heinneken. Vam entrar en una gran sala de festes. Ens vam asseure en una taula que teníem reservada. I llavors va començar la gala mentre sopàvem. Primer una desfilada de models kurdes. Després els premis. A l'Aina li van donar el premi a la millor interpretació femenina i 200 dòlars. I després el ball. Abans d'anar a dormir la Hella ens va donar els 1000 dòlars, crec que eren, per la nostra participació, que vam repartir entre els tres.

Pensava que l'obra encara podia tenir recorregut i vaig parlar amb en Raimon Molins, que va estar d'acord de programar-la a l'octubre, tornant del Kurdistan. Em va explicar que faria un esforç de promoció, però jo no vaig entendre que em tocava pagar-lo a mi. Vam fer dues setmanes al Teatre Àtrium amb molt poc de públic, tot i que el que va venir sortia commocionat. Quan vam acabar en Raimon em va presentar una factura de 500 euros per la promoció. Em vaig empenyar molt. Li vaig preguntar que com podia ser que aquells comunicadors, que no havien fet res pel que indicava l'assistència del públic, cobressin més que l'actriu que havia estat allà cada dia durant dues setmanes deixant-hi la pell. Em va contestar que és el que havíem acordat. Li vaig dir que no en volia saber res. Vaig pagar els comunicadors i una quantitat que em va semblar mínima a l'Aina. És la primera vegada que he perdut diners fent teatre. Uns quants anys més tard, quan portava la sala la Patrícia Mendoza i hi vam fer *La corda* amb La Decimonònica, em va dir que era el muntatge que més l'havia impactat dels que havia vist mai a la sala.

Semblava que la cosa ja s'havia acabat però la Hella em va tornar a contactar per convidar-nos l'any següent, el 2013, al setembre a Bag-



dad, on les autoritats, envejoses dels resultats del festival a Èrbil, havien encarregat a la mateixa ONG l'organització d'un festival, i a l'octubre un altre cop a Èrbil, ara amb *Senyor Gripau Senyora Mort* de Josep Sebastià Pons.

Si l'anada al Kurdistan va ser tota una experiència, l'anada a Bagdad en plena guerra va ser més aviat allucinant. Feia vint anys que a Bagdad no s'hi veia teatre i els sectors culturals de la ciutat, junt amb el govern, que volia aparentar normalitat, van unir esforços a còpia de dòlars americans. El director del festival, un home molt afable i culte, era un reconegut professor iraquità d'una universitat americana.

Aquest cop l'Albert era a Xile, però en Menchero sí que podia venir. L'Aina va venir en estat de xoc perquè acabava de morir una tieta seva. Vaig dir al meu germà Bernat, a qui jo devia uns quants favors difícils de pagar, si volia venir a donar un cop de mà. Aquest va ser l'equip.

Ja a Barcelona va començar l'ensarronada d'en Tomeu Gomila, que tenia la companyia de dansa AuMents, que també havia estat convidada a Bagdad amb l'espectacle *Malasombra*. Es va oferir a portar els nostres passaports ja que havia d'anar a Madrid a treure els seus visats. Vam quedar un dia a l'aeroport i em va donar els visats i jo li vaig donar el cost.

Com l'altra vegada, vam volar amb Turkish Airlines i vam fer escala a Istanbul. Vam arribar de dia i les mesures de seguretat eren fortíssimes. L'autopista de l'aeroport estava tallada, en el sentit cap a la ciutat anàvem sols en el cotxe que ens havia vingut a recollir. En el sentit contrari hi havia una cua quilomètrica abans d'un control de seguretat.

Ens van deixar a l'Hotel Palestina, el que els nord-americans havien bombardejat deu anys abans i on havia mort el periodista Couto. Des de l'hotel es veia la rotonda on hi havia hagut l'estàtua gegant de Saddam Hussein. Ja no en vam sortir més si no era per anar al teatre. S'hi podia fumar a tot arreu, però en canvi no vam beure més alcohol que el que aconseguien els nostres guardaespalles, que eren la nostra ombra, uns xicots joveníssims. A l'últim pis hi havia una mena de puticlub on servien begudes alcohòliques, però no hi vam anar. No ens deixaven sortir de l'hotel. Normal, el dia que havíem arribat van

morir cinquanta persones en un atemptat en una barriada de Bagdad. I nosaltres vèiem el fum des del balcó de l'habitació. A Barcelona, s'hagués suspès immediatament el festival.

No podíem sortir de l'hotel, només quan ens desplaçàvem, tot el festival en pes, en caravana militaritzada a veure els espectacles dels altres. Llavors l'experiència era allucinant. Portàvem tanquetes d'es-corta, es tallava el trànsit pels carrers on passàvem i els nostres guardaespalles allunyaven la gent amb ratjos làser. Anàvem sempre amb la companyia d'en Tomeu. De fet ens confonien. Amb els ballarins i el tècnic ens hi vam fer de seguida, però en Tomeu era el típic mallorquí que mai no saps el que pensa i que et diu sí quan és no i no quan és sí. L'únic que va aconseguir escapar dels nostres guardaespalles va ser en Bernat per anar a comprar tabac quan estàvem muntant al Teatre Nacional de Bagdad.

Aquesta va ser tota una altra experiència. A nosaltres ens va tocar estrenar al Teatre Nacional de Bagdad, que semblava el teatre d'una ciutat mitjana de Catalunya, però equipat a la manera iraquiana. Ens havien promès que hi hauria un linòleum, i així ens vam estalviar de portar-lo en avió, però el linòleum no arribava i sense el linòleum no es podia muntar. Al teatre érem en Menchero, l'Aina, en Bernat, jo, els tècnics, asseguts a terra de l'escenari plegats de mans, i els nostres guardaespalles. Vam demanar als guardaespalles que contactessin amb algú de l'organització per reclamar el linòleum. Al final aquella tarda va arribar el linòleum. Mentrestant en Menchero va començar a treballar les llums. Com a Èrbil, les connexions eren a pèl i sense protecció. En Menchero va dir que això no podia ser i va demanar que hi possessin endolls. Els tècnics del teatre es van asseure a terra i amb tota la parsimònia del món es van posar a pelar fils i introduir-los als endolls. Però el pitjor va ser la «jenny» que tenien, que era una bastida com a Èrbil, però la diferència aquí era que les barres estaven a més de quatre metres d'alçada, de manera que en Menchero s'hi va haver d'enfilar.

El dia de la funció va ser delirant. A l'entrada un vell vestit a l'estil àrab t'oferia te i xixa. El públic també era força barrejat, però ben assegut en una platea com Déu mana. Va començar la funció. En Menchero estava entre cametes tirant les llums i el so, i jo assegut a la pri-

mera fila de la platea. De cop i volta es va començar a sentir una musiqueta àrab. Com si res, el meu guardaespalles, assegut al costat, va pujar a l'escenari i al cap d'uns segons va tornar a baixar, i em va dir que pugés a dalt a dir a en Menchero que apagués el so. Vaig pujar i, allà entre cametes, vam discutir amb signes mentre l'Aina tirava endavant la funció com podia. En Menchero va apagar el so, però la cançoneta no sortia del seu ordinador, sinó d'un micro que havien deixat obert i que feia de sintonitzador. Després de la funció, quan l'Aina va sortir, l'esperava una multitud de dones i nenes per saludar-la i fer-se fotos amb ella.

La gala de Bagdad no va ser igual que la del Kurdistan. En un gran auditori ple de gent fent crits nacionalistes, va sortir a cantar el Corà un imam i un home anava dient noms i repartint premis. A l'Aina li van tornar a donar el de millor actriu, junt amb mil dòlars, aquest cop compartit amb una actriu iraquiana, suposo que per no ferir sentiments.

L'últim dia, després de la gala, vam anar en Tomeu i jo a veure el responsable del festival, un home afable i atent, per cobrar el caixet promès. En Tomeu ho va agafar tot, ja que en realitat ens confonien, i em va dir:

—Quan arribem allà ho arreglem.

A la tornada a l'aeroport amb els mallorquins vam veure llargues cues que esperaven per anar-hi. Nosaltres anàvem per un altre ramal on no hi havia cotxes. Tot i així ens van fer aturar en un lloc per escorcollar-nos. Hi havia dues cabanyes, una per als homes i una per a les dones. Jo em vaig fer el distret i vaig passar la meva cabanya per fora sense que se n'adonessin.

Passats alguns dies a Barcelona, vaig escriure a en Tomeu reclamant-li els diners. Em vaig quedar de pedra quan em va escriure que em cobraria una quantitat pels serveis prestats. Li vaig contestar que de quins serveis parlava, ell s'havia prestat a tramitar els visats i s'havia presentat a Bagdad com a l'interlocutor de les dues companyies, però no havíem parlat mai de diners i ho hauríem pogut fer nosaltres. Va insistir que volia cobrar uns diners. Em va semblar molt lleig i deshonest, però li vaig escriure que allà ell amb la seva consciència. I sí sí, es va quedar una part del caixet. Naturalment no hem tingut cap més relació.

La *Poesia completa* de Josep Sebastià Pons era un llibre que cremava. L'havia comprat feia trenta anys perquè era un clàssic de la Catalunya del Nord però en aquell moment aquella mena de poesia no m'atreia i no el vaig llegir. El llibre va quedar sempre allà, pendent de llegir, fins que un bon estiu el vaig agafar a Caldes de Malavella. Quin descobriment. Mentre llegia em sentia endut per la musicalitat d'aquells versos i s'anava formant la idea de fer-ne un espectacle. Abans de parlar-ne amb ningú ja tenia fet el guió, que recordo que vaig conjuminar a Caldes. A part del primer poema, sobre la terra, i l'últim, sobre la mort, la tria que vaig fer eren tot poemes sobre la naturalesa amb imatges molt nítides, i d'aquí el títol *Senyor Gripau Senyora Mort*.

El primer amb qui en vaig parlar va ser amb en Marc Egea, amb qui m'havia quedat tan bona sensació a la col·laboració de *La disputa de l'ase*. S'hi va apuntar de seguida. La idea era que ell tocava la viola de roda i el *duduk*, una mena de clarinet armeni, però que també les actrius (ja tenia decidit que serien actrius) farien música.

Després en vaig parlar amb la Neus Pàmies i l'Aina Huguet. Les vaig triar perquè eren bones dient i totes dues tenien certa relació amb el violí, sobretot la Neus.

A en Menchero li vaig demanar que fes un espectacle autònom pel que fa a la il·luminació, que es pogués representar a qualsevol lloc, i li vaig demanar una sèrie d'objectes i una pantalla per fer ombres xineses. Les actrius haurien de dir els poemes i donar vida a objectes i les ombres. En Menchero va construir un faristol que, quan s'obria, es convertia en una pantalla on projectar les ombres, granotes, vaques, serps, ocells articulats que es movien, construïts també per ell. L'espectacle, entre la música, la llum, els versos, els objectes i les ombres, era una meravella d'imatges suggeridores i matisos, i no dequeia en cap moment. La Neus i l'Aina estaven magnífiques.

El minso pressupost el vam aconseguir gràcies a l'Oriol Izquierdo, amb el pretext del cinquantenari de la mort del poeta, de la Institució de les Lletres Catalanes, i es va estrenar el 2012 a l'Institut d'Estudis Catalans.

La vam «reestrenar», dins un Festival Lola expandit, a l'espai Muiart de Martorell, un lloc poc avinent, petit i amb impediments, com

ara escultures gegants. L'Albert Pijuan ens va convidar a fer l'espectacle a la casa Barral de Calafell, de la qual portava llavors la programació. L'espai tampoc era gaire adequat però es va convertir en una mena d'espectacle itinerant i va funcionar. A mi em va emocionar veure la poesia viva, a qui jo havia donat vida, en aquell espai familiar on havia transitat de petit. A Caldes de Malavella vaig programar una sessió del club dedicada a Josep Sebastià Pons i vam aprofitar per fer l'espectacle al teatre, amb la càlida recepció habitual. Vaig parlar amb en Bonnín i ens va programar un parell o tres de setmanes però va ser un desastre. Ens va ficar en un racó tot pintat de blanc i no en van fer cap mena de difusió i alguns dies en Marc, la Neus i l'Aina van haver de suspendre.

El penúltim bolo que en vam fer va ser el més curiós. La Hella em va contactar per si tenia algun altre espectacle per tornar al Festival d'Èrbil a l'octubre del 2013, el mateix any que vam anar a Bagdad. Li vaig dir que sí. El problema era que ni la Neus ni l'Aina podien. Ho vaig proposar a dues alumnes de l'Institut que havia tingut el curs anterior, l'Anna Berenguer i la Lara Díez. Van estudiar amb el vídeo i vam fer uns quants assatjos al taller d'en Menchero, l'últim amb públic: l'artista Savina Tarsitano i els bessons alemanys de l'Espronceda Arts Centre. Aquesta vegada en Menchero no s'ho va perdre, però jo no hi vaig anar perquè m'acabaven d'operar. Sembla que les dues noies van fer furor i l'espectacle va funcionar, encara que els kurds no n'entenguessin ni una paraula. Vaig remoure cel i terra intentant que l'espectacle es fes a la Catalunya del Nord però no hi va haver manera, ningú el va comprar. El pobre Josep Sebastià Pons es va sentir a més de tres mil quilòmetres de Catalunya, on ningú el podia entendre, i no es va sentir a casa seva. Encara en vam fer un últim bolo al maig del 2014 a la Casa de les Lletres de Tarragona.

El 2001 en Ramon Simó es va posar en contacte amb mi. Treballava d'assessor al TNC i portava una mena d'arxiu d'obres d'autors contemporanis. Em va demanar si li podia lliurar les que tingués escrites, ja que havia seguit les coses que feia i li interessaven. El recordo en un despatx del TNC comentant-me amb entusiasme alguna obra meva. Naturalment ho vaig fer. No sabia dir què li vaig enviar però arran d'això em va aconseguir dues coses: la beca de traducció i la beca

de creació. Em va oferir, ja que no tenia fills ni estava lligat a cap institució, una beca de traducció del Welsh Council que gestionava la Universitat de Swansea a través d'en David George. Es tractava de traduir i publicar al català alguna obra dramàtica d'algun autor gal·lès contemporani en actiu. Vaig acceptar, és clar, i al cap d'un temps en Ramon em va recomanar que em presentés a una beca d'escriptura teatral que convocava el mateix TNC. Me'n van donar una a mi i l'altra a l'Andreu Carandell.

Feia temps que tenia la idea d'escriure una obra còmica, un vodevil, a quatre mans, sobre la identitat en els sentits més diversos, una cosa que fos estripada i que portés el mètode del flux verbal a la màxima tensió. Vaig pensar en el punt de partida, un sopar entre dues parelles, una de catalana i una d'holandesa, ja que l'obra havia de tractar el tema identitari i havien de ser doncs cultures minoritàries, proposava un joc de llengües que només era possible d'aquesta manera. Seria en quatre llengües: els comensals parlarien entre ells en la llengua pròpia, el català i l'holandès, que només entendrien els seus parlants, i es comunicarien amb els de l'altra llengua en llengües «universals», l'anglès i el francès, que potencialment entendria molta gent. Això generaria escenes còmiques diferents segons si es representés a Catalunya o a Holanda, ja que el públic entendria la part diferent del diàleg. A més a més, per completar el vodevil, hi hauria números de revista al prosceni, que haurien de ser també diferents a Catalunya o a Holanda.

La Marta Fontanals, amb qui vaig compartir pis un temps a la França Xica, es va emparellar amb un holandès i se'n va anar a viure a Amsterdam, d'on va tornar al cap d'uns anys. Llavors vaig escriure-li i em va posar en contacte amb el dramaturg amic seu Jan van der Mast de Delft. Li vaig explicar una mica la idea i va venir a Barcelona, allotjant-se a casa la meua mare. Recordo un dia parlant del projecte als Quatre Gats amb una cervesa al davant. Alt, pèl-roig però amb poc cabell, amb ulleres gruixudes, en Jan era un home afable i intel·ligent de la meua edat. Em va explicar les coses que feia. Feia poc havia publicat una novel·la, que em va ensenyar, i feia teatre infantil amb la seva companya. Em va caure molt bé, però de seguida em vaig adonar que no era la persona adequada. Li vaig plantejar la situació dels per-

sonatges i l'objectiu de l'obra. Quan va veure que la beca només podia ser per a mi i la complexitat del que jo proposava, em va dir que se li feia gran i es va fer enrere. Vam quedar com a bons amics però no ens hem tornat a veure.

Vaig decidir, doncs, escriure-la jo sol. Va arribar l'estiu i me'n vaig anar a Abertawee (Swansea) amb la beca de traducció. Vaig aprofitar que tenia la biblioteca de la universitat a la meua disposició i vaig agafar un llibre d'història natural sobre els calamars, un llibre de Foucault i unes lliçons de Lacan. Vaig aprofitar també la fluïdesa de l'anglès que em proporcionava l'estada al Regne Unit. Per a les rèpliques, tirava els daus i segons el que sortia intervenia un personatge o altre i deia una cosa o altra o parlava dels calamars o de psicoanàlisi. M'era igual l'ordre del que es deia perquè no alterava el producte. En aquell moment en deia «teatre simultaneista», en la línia de *Dramàtic*, en què es deia alhora la rèplica les acotacions, el *sottopensiero*, el pensament automàtic i el pòsit de pensament i no hi havia necessàriament una línia cronològica única.

El català, el francès i l'anglès els vaig escriure jo. Pel que fa l'holandès, la part que havia de fer en Jan, no en tenia ni idea. Ja de tornada a Barcelona, vaig agafar un llibret de garantia de la tele, crec que era, d'aquests que estan en una pila de llengües i d'allà van sortir les rèpliques en holandès. Però després, ja a la segona Mà de l'obra, quan aquesta puja de to entre en Pere i la Lena, em vaig comprar a les Rambles una revista porno d'aquelles que hi havia en quatre llengües i en vaig treure l'holandès. I encara em vaig animar a comprar un diccionari català-holandès que vaig fer servir sobretot al final de l'obra i les parts en vers. Per no pifiar-la en les rimes vaig agafar rimes de Racine i no recordo quins versos en anglès i holandès.

La Cathy Ytak em va ajudar en la correcció del francès i la Mia, llavors parella d'en Pep Planas, en l'anglès. I abans de la publicació ho va fer la Cheryl Morgan. De totes maneres el nivell de correcció del francès i l'anglès no em preocupava perquè en tota l'obra no hi ha cap natiu en aquestes llengües i els personatges no estan obligats a dominar-les totalment.

El 2002 el mateix TNC va produir la lectura dramatitzada de l'obra, dirigida per en Joan Castells, que es va fer a Sitges dins el fes-

tival. Vaig assistir als assatjos al TNC. Hi van intervenir en Pep Planas com a Pere i la Gemma Brió com a Maria, la Daniela Feixas i altres actors que no recordo. La Mireia Chalamanch i en Manel Barceló feien les cançons. En Joan hi va imposar un ritme trepidant que va fer l'obra molt musical i atractiva a la lectura. Em deia que estava boig.

Vaig publicar l'obra a 3i4 a través d'en Manolo Molins i es va quedar dormint el son dels justos.

Però era evident que un text amb tants personatges tenia mala peça al teler per pujar als escenaris sense una aposta dels teatres públics que els meus textos mai no han tingut, si exceptuem l'etapa T6.

El 2012 en Marc Chornet acabava els estudis a l'Institut del Teatre i ja feia uns anys que ens coneixíem. Havia decidit fer una obra meva com a treball de final de carrera. Després de llegir tot el que tenia publicat, es va decidir per *La partida*, conscient de la dificultat de l'empresa. L'obra es va estrenar el 2012 com a taller a l'Institut del Teatre de Barcelona i després el 31 de gener del 2013 a La Seca Espai Brossa. Quan es va fer a l'Institut crec que estava de gira amb les Veus Paralleles i la vaig veure directament a La Seca. La posada en escena era eficaç i va resultar-ne una mena de bogeria delirant divertidíssima molt ben defensada pels actors, especialment un Toni Guillemat i una Neus Pàmies espectaculars en les cançons. La feblesa del muntatge estava en les parts d'holandès, que no es van afrontar amb totes les conseqüències. A part de la Neus i en Toni, la resta d'actors eren coneguts d'en Marc: en Joan Manuel Brunet, l'Anna de Manuel, l'Abel Martí, que havia participat també a *l'Orfeu i Eurídice*, i la Dolors Sans.

Cap al 2011 o el 2012 en Joan Casas, un dia que ens vam trobar per allà l'Institut del Teatre, em va insinuar que jo podria muntar el poema dramàtic *Helena* de Iannis Ritsos i em va regalar el llibre que el contenia amb la seva traducció. Coneixia Ritsos de l'adolescència però no havia llegit cap dels seus poemes dedicats als personatges dels cicles homèrics i tebans de la literatura grega clàssica. Vaig llegir el poema i de seguida se'm va encendre la llumeneta del repte que em porta a la tossudesa de voler fer una cosa. El mateix Casas em va explicar que ell l'havia vist a Grècia interpretat per un home i em va suggerir en Quimet Pla. La idea em va semblar fantàstica.



I a en Quimet també. Ell tenia ganes de tornar a treballar amb mi i el repte del monòleg l'estimulava. Em va proposar fer una coproducció. Jo demanaria subvenció i ell aportaria la interpretació. La Queralt Riera llavors encara tenia l'escola de teatre a les Rambles i en Bernat, el meu germà, feia temps que hi donava classes. Vaig proposar a la Queralt fer també coproducció i a en Bernat, fer la pel·lícula per a les acotacions inicial i final.

El poema de Ritsos, com tots els seus d'aquesta mena, és un monòleg, en aquest cas d'Helena vella, precedit i seguit per una llarga acotació que és el que dona sentit al poema. El meu muntatge va ser el primer d'un poema dramàtic de Ritsos (si exceptuem una lectura dramatitzada de la Mercè Managuerra, de la mateixa *Helena*) dels que s'ha dedicat a anar traduïnt en Casas, i els que he vist de posteriors suprimeixen les acotacions per la impossibilitat de teatralitzar-les. El monòleg d'Helena s'inicia quan entra a la seva habitació un personatge que no se'ns revela qui és i acaba quan aquest personatge se'n va. Això em va donar la idea que tota l'obra és la mirada d'aquest personatge de qui no sabem res. Vaig imaginar doncs un reporter que va a visitar una antiga glòria càmera en mà. Això em permetia a través de la filmació com a càmera quasi subjectiva reproduir tot el que passava a les acotacions. Una gran pantalla de tele permetria veure el que passava abans i després de la irrupció del reporter a l'habitació d'Helena, és a dir, a l'exterior de l'habitació, però el personatge no deixaria de filmar, sinó que ara ho faria en directe i es reproduiria a la mateixa tele. El reporter era jo, l'única vegada que m'he posat a l'escenari. Però no havia d'actuar. Només filmar plans de detall i ajudar-lo a moure's un parell de vegades.

Vam assajar l'obra a les Rambles, a l'escola de la Queralt. Va ser un treball d'orfebreria, frase per frase, paraula per paraula. Ho fèiem en una sala que donava al carrer de darrere, el carrer d'en Roca, un carrer tan estret, que els veïns de davant podien assistir a l'assaig. La Queralt va fer d'ajudant de direcció, però en Germano Bozzelli em va demanar participar-hi perquè coneixia molt en Quimet del TNC i vaig tenir dos ajudants de direcció. En Menchero va fer l'escenografia, és clar, un llit preciós, una cadira i una finestra, i va comprar la tele gegant.

La filmació de les acotacions va ser tot un esdeveniment. Em vaig fixar en una casa de Caldes de Malavella de la rambla d'en Rufí, Can

Sala, i vaig esbrinar que pertanyia als fabricants dels Caldos Aneto. És una torre molt alta, rodejada de jardí, dels anys vint o trenta del segle xx, ja decadent. Em vaig posar en contacte amb ells i em van cedir la casa. En Bernat, el meu germà, va organitzar un equip de producció dirigit per la Marga Melià i constituït per col·legues seus. Em va demanar una actriu pèl-roja per a la criada que obre la porta i segueix tota la casa i ho vaig proposar a l'Anna Pérez, una alumna meua que m'inspirava confiança i que ha resultat ser una excel·lent actriu, tot i que no era pèl-roja, sinó tenyida. A través de la Mercè Barnadas de la biblioteca de Caldes vam mobilitzar mig poble i surten tots a la pel·lícula: la Montse Fernández i la seva mare, la Mercè i en Robert, la Cristina, l'Eulàlia i molta altra gent. El rodatge, un cap de setmana a Caldes, amb dinar al Tèrmic, va ser una festa. La pel·lícula, dividida en dues parts, al principi i al final de l'obra, va quedar sensacional i en Bernat va fer molt bona feina.

Vam fer una mena de preestrena d'un parell de dies a l'Orlandai de Sarrià al juliol del 2013, per poder justificar la subvenció. Recordo molt aquelles funcions, suposo perquè van ser les primeres. Després vam fer l'estrena real a Esparreguera a l'octubre dins el Festival Lola, que va tenir molt d'impacte perquè en Quimet, sent d'Olesa, hi és molt popular. En Quimet estava colossal. Una lliçó magistral d'interpretació. En Joan Castells em va dir: «És la primera vegada que veig en Quimet no fent de Quimet.»

A Caldes de Malavella hi vam dedicar una sessió de club, com no podia ser altrament, i aquesta vegada, al teatre, hi vam tenir força públic, que es volia veure a la pel·lícula. Finalment vam fer temporada a L'Akadèmia al maig. Va anar prou bé de públic.

Però va passar com sempre. Excepte una crítica que deixava molt bé en Quimet i malament la meua direcció (com si la interpretació d'en Quimet no tingués res a veure amb la meua direcció), va passar sense pena ni glòria. I en Quimet, que pensava que havia fet el paper de la seva vida, va quedar dolgut.

Havia traduït per iniciativa pròpia i publicat l'obra d'en Grégoire Polet *Marea alta marea baixa*. És una obra molt curiosa, que sembla a primera vista realisme pur però on es produeixen unes interferències de realitats i d'espai temps molt subtils i molt interessants. L'espec-

tador es deixa portar per una sensació estranya d'irrealitat real i de transferència entre somni i realitat.

En Grégoire i la família havien vingut alguna vegada a Caldes i havíem gaudit de l'antiga i fantàstica piscina del balneari Vichy. Em feia il·lusió convidar-lo al club i creia que a la gent del club li interessaria conèixer-lo. Però l'únic que tenia traduït al català era aquesta obra de teatre.

El març del 2014 vam fer la lectura de l'obra i vam gaudir de la presència d'en Grégoire, que encara tornaria arran de la meua traducció de *Barcelona!* En vam fer una lectura dramatitzada molt primària, amb un esborrany de l'espai. Això em va fer entrar les ganes d'anar-hi més a fons. Era impossible pensar en un muntatge. Un autor desconegut i cinc actors. Vaig proposar a en Toni Casares, que tenia la nova Sala Beckett mig en obres, una lectura dramatitzada i em va posar totes les facilitats. Vaig oferir els papers a diferents estudiants de l'Institut, en Toni Guillemat, en Nico Jongen, l'Aleix Melé, l'Eva Ortega i l'Anna Pérez Moya. En Toni el coneixia de *La partida*, en Nico era de direcció, l'havia tingut feia poc i m'agradava molt (i a més el seu pare era flamenc), amb l'Eva eren els inicis de *La Decimonònica* i amb l'Anna havíem col·laborat a *Helena*. L'únic que no coneixia era l'Aleix. Vaig pensar una disposició de l'espai i la Polín em va fer unes magnífiques llums. Allò ja era un esborrany de posada en escena. Els actors van estar magnífics i, quan ho vam fer al juny del mateix any, va ser una experiència emocionant. Quasi al cap d'un any, vam repetir la lectura dramatitzada a El Magatzem de Tarragona.

*Aquilles o l'estupor* és un text que també travessa els anys. Arranca amb la mort d'una persona pròxima i el desconcert emocional que em va provocar. Feia poc havia traduït *Errata* de Steiner i recordava com ell parla d'aquell moment terrible de la *Iliada* en què Príam acut a la tenda d'Aquil·les a suplicar el retorn del cos humiliat d'Hèctor i Aquil·les, que acaba de perdre Pàtrocle, convidant-lo a sopar, li fa avinent que per més dolorosa que sigui la mort de l'ésser estimat cal menjar. Vaig començar un text que no sabia on em portava i que amb els anys va desembocar el petit assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, que vaig publicar el 2013. Però mentrestant, arran de la lectura d'*Aquilles o l'impossible* de Llorenç Villalonga, havia teatralitzat,

per treure-me-la de sobre, l'escena entre Aquil·les i Príam a partir del text homèric, i d'aquí van començar a sortir els fils que menarien a les altres escenes. De seguida em vaig imaginar una obra gran on es barregessin la dansa i el teatre. M'atreia el concepte de transformació, tan present al mite d'Aquil·les, d'inversió identitària, que havia de ser també present en el concepte d'espectacle i fins i tot de posada en escena. Vaig agafar la *Introducció a la Ilíada* de Jaume Pòrtulas i més tard vaig tenir unes quantes converses amb ell en sengles dinars al restaurant L'Havanna, on, gràcies a la seva saviesa, es van anar desgranant i matisant les històries i les escenes, els formats i els textos.

El meu projecte no tenia cap futur, és clar, fins que van nomenar en Ramon Simó director del Festival Grec. A en Ramon li agraeixo haver cregut sempre en la meua obra i especialment quan era director del Festival Grec. Encara no havia sortit ell de la sorpresa del nomenament del govern de Trias quan li vaig parlar del projecte a la terrassa de la llibreria Laie. De seguida el va fer seu, ja que contenia tots els ingredients que marcaven la línia que es volia proposar al festival: modernitat, interdisciplinarietat, nova creació, ambició artística. Ara bé, portar-ho a terme ja eren figures d'un altre paner. Estàvem parlant d'un pressupost injustificable per al festival. El primer que va fer va ser associar el projecte a la companyia IT Dansa de l'Institut del Teatre, que va entrar com a coproductor.

Vaig demanar a la Cristina Alonso que es fes càrrec del projecte com a productora. Ella m'havia fet les millors produccions, però els temps d'Areatangent havien passat. Tenia una parella estable i es va presentar a un concurs per dirigir l'espai de dansa de la Philips, El Graner. Mentrestant la Cristina va trobar una línia d'ajuts europeus a coproduccions entre Noruega i Espanya i això va marcar molt el projecte, ja que per presentar-nos-hi vam buscar creadors noruecs. A través del poeta Arne Ruste, que coneixia arran de l'edició de les Veus Paral·leles del 2009, em vaig posar en contacte amb el compositor de Bergen Knut Vaage, que va resultar una excel·lent elecció.

En Knut va venir a Barcelona, amb el viatge pagat, i el vaig col·locar a un hotel al costat de casa. El vaig portar a menjar arròs a L'Arrosseria de Xàtiva i a veure el Teatre Grec, on s'havia de fer l'espectacle. Es va engrescar del tot. Vam convenir que, igual que la dansa, la

música sorgiria de les improvisacions. També vam decidir que jo trobaria dos músics d'aquí i ell vindria amb en Jørgen Træen, especialista en improvisació electrònica, amb qui ja feien concerts a partir d'improvisacions. Ràpidament vaig pensar en en Marc Egea, i ell va proposar en Tom Chant, el clarinetista de les meravelles. En Marc va ser una peça clau. És un músic extraordinari de gran sensibilitat i intuïció escènica, i es va entendre molt bé també amb en Knut.

Amb la Catherine Allard, directora artística de la companyia IT Dansa, vam visionar diferents possibles coreògrafs per al projecte que encaixessin tant amb el projecte com amb les necessitats pedagògiques de la companyia, i ens vam inclinar per la coreògrafa noruega Ina Christel Johannessen. L'ajut, al final, no va sortir però ens vam quedar amb els noruecs.

El setembre del 2013 vaig viatjar a Oslo amb la Catherine per conèixer l'Ina i retrobar en Knut. Teníem entrades el mateix vespre a l'Òpera d'Oslo, aquest edifici moderníssim integrat al port, per anar a veure l'estrena d'una coreografia de l'Ina.

Quan la vam saludar i ens vam presentar l'Ina em va fer un efecte estrany. A més d'una fredor que en aquell moment vaig atribuir a la inoportunitat del moment, entremig de coneguts seus i felicitacions, em va semblar una persona disfressada.

D'entrada tots dos van acceptar el repte. El meu plantejament era fer una creació conjunta, encara que jo aportés el text i la creació escènica, la idea i la iniciativa. Per desgràcia, l'Ina no ho va entendre mai i sempre va tenir por que jo li manés. Sí, al final el que vaig descobrir és que jo li feia por. No puc entendre com jo puc fer por a ningú.

En aquell moment la Cristina va deixar la producció. Vaig pensar en la Isabel Castellet. Ens coneixíem de La Fura. Un dia, no feia gaire, ens havíem trobat pel carrer i m'havia explicat que els havia deixat i feia producció independent. De seguida vam congeniar i ens vam fer amics. La Isabel era extraordinàriament sensible al tema artístic i jo sentia que érem de la mateixa corda. Al llarg de les dues produccions que vam fer junts ens vam fer moltes confidències. La Queralt Riera li va fer d'ajudant.

El març del 2015 la Isabel i jo vam anar a Oslo i ens vam desplaçar a l'estudi de l'Ina. Era una magnífica casa de fusta restaurada. Vam

estar treballant tot el matí, explicant-li el projecte escena per escena. Jo no m'hi sentia còmode i no sé treballar si no em sento còmode amb algú. I crec que ella tampoc.

Després, a l'octubre vam anar amb en Tom Chant i en Marc a Bergen. Es tractava que els quatre músics es coneguessin. La Isabel ens va allotjar al Citybox Hotel, molt cèntric, però que de nit tocava amb una discoteca molt sorollosa.

La següent vegada ens vam trobar tots els músics a l'estudi de la Pilar Subirà, a qui vam demanar si ens el podia deixar un parell de dies. Vaig demanar als actors que vinguessin perquè es conegués tot-hom. En Quimet Pla va aparèixer amb dos gossos pastors gegants i molt peluts. Em va dir que no tenia amb qui deixar-los.

A la primavera vam començar la primera tanda d'assatjos amb IT Dansa. Hi vaig anar un dia, vaig explicar el projecte als ballarins i van començar a treballar amb l'Ina. El procés era dur. Ella els feia improvisar, ho gravava amb vídeo i després els feia perfeccionar-ho a casa. En Knut li gravava fragments de música per treballar, però ella no es mostrava satisfeta i exigia la música definitiva. En Knut li explicava que la música era improvisada i per tant no era mai definitiva, no com ella que tancava les improvisacions dels seus ballarins en una forma rígida. Hi hauria una base musical fixa i es podien fixar els elements que ella necessités. No s'entien. Jo no aconseguia trencar el glaç amb ella i sempre em feia sentir incòmode.

Un dia, a la primera vinguda de l'Ina a Barcelona, vam visitar el taller d'en Menchero. Havia fet una maqueta amb el con mòbil gegant i el terra vermell. Això sí que va agradar a l'Ina.

S'acostava l'estrena i els assatjos es complicaven. Jo treballava amb els actors a la Fabra i Coats. Els músics també treballaven allà en una sala insonoritzada. I l'Ina amb els ballarins en una aula de dansa gran de l'Institut del Teatre. Dos o tres dies a la setmana treballàvem tots junts i les tensions entre l'Ina i en Knut s'evidenciaven. També la desconfiança que l'Ina em tenia. Mai m'havia trobat en una situació així i reconec que no sabia com manejar-ho.

El primer dia que va arribar en Quimet a l'assaig de conjunt a l'Institut del Teatre va ser espectacular. Va entrar cridant com un boig. Estava com una moto perquè la Queralt havia enviat un missatge de

convocatòria en anglès. Tothom es va quedar de pedra picada. Els noruecs es pensaven que era un actor famós i li van agafar molt de respecte. El vaig fer sortir a fora amb mi i el vaig calmar.

Els últims assatjos els vam fer al Teatre Sagarra de Santa Coloma de Gramenet. L'escenografia hi cabia amb calçador però no havíem trobat un escenari més gran. Allà l'Ina va arribar a fer plorar en Knut. Jo n'estava tip i vaig començar a posar-me dur. A partir d'un moment es va fer el que jo deia i prou. Naturalment no és la manera com m'agrada fer les coses ni el que tenia previst per al projecte però no em va tocar més remei. No cal dir que l'Ina no s'ho va prendre gens bé i crec que va ser allà que em va començar a agafar por.

El dia que vam fer llums al Mercat de les Flors va ser insuportable. L'Ina no va acceptar cap de les propostes d'en Quico Gutiérrez, un dels millors il·luminadors del país, i va imposar el seu criteri. El pobre Quico, amb mi al seu costat, va haver de suportar hores i hores d'estira-i-arronsa. En Lucas Ariel Vallejos es va ocupar del so de manera impecable. Va venir a algun assaig amb la Sofia, la seva filla de sis o set anys. Em vaig asseure al seu costat i em deia:

—Tu has escrit això?

En Lucas va demostrar ser una persona molt sensible i tractable.

De l'Aina Calpe, en Quimet i en Pep Planas ja n'he parlat. Per a mi la gran trobada de l'espectacle va ser l'Eulàlia Bergadà. Havíem fet junts la *Suite bufa* i m'agradava molt. La vaig triar per poder proposar a l'Ina un espai comú, com a actriu i com a ballarina. L'Eulàlia és ballarina i coreògrafa, una de les millors de les que han sortit de l'Institut, i feia poc havia format part d'IT Dansa. És de la promoció dels de La Decimonònica, que llavors just havien acabat l'Institut i havíem establert relació d'amistat. L'Eulàlia té molt de caràcter però es fa estimar molt. És tan bona que al final, tot i posar-s'hi de cul, l'Ina no s'hi va poder resistir i la va incloure en un parell de números, on brillava tota sola, fagocitant les mirades. Perquè aquesta és una altra, com a actriu tenia molta gràcia. Al final va fer una pila d'Aquilles amb gran talent: Aquilles nen, despullada però amb els pits tapats i una tita i uns collonets, Aquilles nena, fent d'adolescent al costat de l'Aina, Aquilles guerrer, Aquilles enamorat.

No vaig aconseguir que l'Ina incorporés l'Aina, que llavors a Mallorca es dedicava a la dansa, com a ballarina, encara que fos a un altre nivell. En canvi, va tenir *feeling* amb en Pep i el va incorporar a una coreografia de grup. Pràcticament tampoc em va deixar treballar amb els ballarins teatralment, com si l'espai de dansa fos el seu clos. L'espectacle no se'n va ressentir però no vam poder assolir el nivell d'integració de dansa i teatre a què jo aspirava. Amb una concepció de l'espai d'en Menchero espectacular i que evolucionava al llarg de l'obra des de l'abstracció, el ballet dramàtic va esdevenir un retaule gegantí on les diferents vides d'Aquilles corrien per totes les disciplines escèniques.

El dia de l'estrena al Mercat de les Flors vaig convidar l'Ina a un restaurant italià del carrer Lleida allà al costat per mirar de capgirar la situació. Vam recuperar la cordialitat però res més.

L'únic que no li perdono a l'Ina és no haver-me ajudat a integrar la coreografia de l'Aina i l'Eulàlia, la trobada d'Aquilles i Helena, amb la de les seves ballarines. Aquella hagués pogut ser la millor escena de l'espectacle, però no va voler de cap manera, suposo que amb el desig de posar en evidència la distància entre un treball i l'altre. No es pot dir que es notés però les actrius no estaven còmodes i l'escena no va fer el salt que hauria d'haver fet.

La Isabel va morir de cop, sense avis previ, al novembre del 2022. Li van diagnosticar un càncer i va morir al cap de tres dies. Va ser un xoc.

Com que el projecte d'introduir Tarragona dins la xarxa de sales alternatives havia fracassat, cap al 2013 vaig proposar a en Joan Cavallé, com a director de la Casa de les Lletres, i la Lurdes Malgrat, com a directora de l'Escola de Lletres, un cicle de lectures dramatitzades amb alt component tarragoní (autoria, actors, direcció). Tarragona era teatralment una ciutat morta. Vaig proposar vincular-hi en Marc Chornet perquè no fóssim els de sempre. El cicle, amb unes quatre lectures semiescenificades a l'any, va durar fins que en Joan es va jubilar però me'n vaig desvincular quan va agafar un aire excessivament possibilista a causa de les traves que l'ajuntament, el màxim suport financer del cicle, hi posava.

El 2011 havia publicat a «Off Cartell» l'obra de la Lurdes Malgrat *Els refugiats*. En Magí Sunyer sempre ens deia que era massa llarga i



jo sempre li contestava que això només es podria saber quan l'obra pugés a escena. Per resoldre la disputa, vaig proposar fer-ne una lectura dramatitzada al cicle Zona Drama. El component tarragoní havien de ser la Lurdes, i els actors Muntsa Alcañiz i Toni Guillemat però la Muntsa va tenir un accident de moto i es va trencar la pelvis, de manera que la vaig substituir per l'Aina Calpe. Els altres dos actors eren l'Eva Ortega i l'Elies Barberà. A l'obra hi apareixen sis personatges i passa tota en una plaça. Vaig dibuixar una plaça amb faristols i cadires i els actors anaven a llegir a un faristol o altre segons el personatge. La lectura va ser el 16 de novembre del 2015 i sí, l'obra era llarga, però s'aguantava.

Feia uns quants anys, a principis dels 2000, volia parlar de l'egoisme, la crueltat i la ceguesa del món adult. De la campana de vidre. De la incomprensió entre generacions al clos familiar. De la incomunicació a través dels dolls de xerrameca, del soroll i el silenci. Per això vaig decidir fer una Ifigènia. A *Farsa* el tema d'Ifigènia queda clarament anunciat a la cançó del «Pròleg» i desenvolupat a «Pur teatre» en una mena de traducció vallmitjanasca de la xerrameca pura, mentre que «Sense paraules» remet a la poètica de Sylvia Plath. Quan escrivia *Farsa* pensava vagament en en Quimet Pla, l'Aina Calpe i en Pep Planas.

Amb aquest text volia explorar també l'acumulació de significat en l'espai teatral a partir d'un ús semiòtic de les entrades i les sortides. De fet, després m'he adonat que llavors no era conscient de quina mena d'artefacte teatral estava construint. Però l'inconscient sí que ho sabia i per això l'obra va trigar tant a trobar el seu moment. Vaig escriure el monòleg de la muda a la valenta, com un repte, sense pensar com es traduiria en escena. Pensava llavors en sistemes enginyosos per sentir el que no podia dir l'actriu, com per exemple això que ara està tan de moda, uns auriculars individuals que es donessin al públic en entrar a la sala i es connectessin a algun lloc però això grinyolava amb l'austeritat radical de l'obra, a part que en aquell moment era un repte de producció fora del meu abast. Un dia dinava amb l'escenògraf José Menchero, i li vaig explicar que escrivia aquest text: «L'escenari és buit del tot. Dubto si posar-hi una cadira o no.» «Treula», em va dir ell. I això és el primer que passa a l'obra, quan el pallaso Joan Pròleg entra i treu la cadira, l'únic element escenogràfic que hi ha a l'escenari.

La vaig donar a llegir a en Francesc Castells i el va entusiasmar. «És una obra sobre el silenci», em va dir. En Joan Castells, quan la va llegir, de seguida es va excitar i volia muntar-la, però després d'alguns intents de buscar producció ho vaig deixar córrer perquè la seva proposta tampoc no m'encaixava. Segons ell Gènia parlaria amb una nina. Això la infantilitzava però és clar que deixava de ser el monòleg d'una muda. Jo havia tret una cadira i ell volia posar una nina.

La solució havia de ser purament teatral i, quan al cap d'un temps vaig adonar-me quina havia de ser vaig decidir que aquella obra la dirigiria jo: un dels actors havia de dir el text de la muda des de fora d'escena, i la intuïció em deia que havia de ser l'Actor sense paper per dos motius, un perquè el públic encara no en coneixeria la veu i l'altre perquè sumava a la construcció de l'espectacle que l'actor que no se sap el paper faci d'apuntador a l'actriu que s'ha quedat muda perquè s'ha identificat amb el paper. En aquell moment, però, era només una intuïció. Ja he dit que va ser escrita pensant en en Quimet Pla, l'Aina Calpe i en Pep Planas. Aquell mateix 2005, com he explicat més amunt, en vam fer una lectura pelada a AREAtangent amb en Quimet i l'Aina, llegint jo l'Actor sense paper.

Passaven els anys i no trobava la manera. L'Aina Calpe es va fer gran per al paper. En vaig parlar amb l'Aina Huguet, que també em semblava una actriu adequada, però també es va fer gran. Va ser quan vaig conèixer l'Anja Novak que vaig decidir que era el moment. L'Anja és una de les actrius més extraordinàries amb qui mai he topat. Ens vam conèixer a l'edició de les Veus Paralleles amb els poetes eslovens, on ella va fer d'actriu a la nostra anada a Eslovènia. Malgrat la diferència d'anys, ella en tenia llavors uns vint i encara estudiava a l'Acadèmia d'Art Dramàtic de Ljubljana, ens vam entendre de seguida i molt bé, molt en profunditat. Alguna cosa de mi la va fer sentir còmoda i m'explicava confidències. Em parlava dels seus pares, de la casa en un poble, del seu xicot, de sentiments religiosos, ja que era molt creient. A mi, amb el seu físic una mica estrany, prima, alta, ossuda, però amb cara de nena, la seva intel·ligència i les seves capacitats de transmetre em deixaven sense respiració. De seguida em vaig adonar que no solament tenia una gran base cultural i una sensibilitat espiritual molt especial, sinó que tenia un grandís-

sim talent. Vaig comprendre que ella, que no calia que sabés català, havia de ser la Gènia.

Però la circumstància que va permetre la producció de *Farsa* va ser novament el nomenament d'en Ramon Simó com a director del Festival Grec. Ell va fer possible la pujada de *Farsa* a l'escenari, primer, quan encara no hi havia producció, reservant un pressupost per a la traducció de *Farsa* a l'eslovè, que va fer la traductora Veronika Rot.

Després en Ramon em va posar en contacte amb un petit festival que volia col·laborar amb el Grec, el Festival Ex Ponto, que dirigia Damir Damitrovic Kos. La relació amb aquest festival va ser molt complicada i va acabar en desastre imprevist.

El març del 2016 em vaig desplaçar una setmana a Ljubljana a treballar amb l'Anja Novak i lligar els termes de la coproducció amb Ex Ponto. Conservo un petit diari d'aquell viatge. Vet aquí alguns apunts:

## NOTES DE VIATGE

### *Hotel Park, Ljubljana, 9 de març*

El viatge fins a Ljubljana va anar bé i el taxi em va deixar a l'hotel mateix. Vaig tenir el temps just de pujar a l'habitació i deixar les coses. Quan vaig baixar la Veronika ja hi era. Després d'algunes explicacions vam anar al bar del Museu Etnogràfic, darrere l'hotel, on havíem quedat amb l'Anja. Vam començar a comentar coses de traducció fins que va arribar l'Anja i, després de les presentacions i tot això, vam començar a treballar-hi. Jo llegia en català i després l'Anja en eslovè. Ens vam adonar que aquesta feina era molt útil i la continuarem avui. [...].

L'endemà havia quedat a les deu amb la Veronika per continuar treballant en la traducció. Em va explicar algunes coses d'ella i vam parlar de l'ofici de la traducció.

A quarts de dotze vaig anar a les oficines de B-51, els coproductors. És una mena de barracot que fa una pudor de tabac que espanta. Vam tenir reunió una hora llarga i vam establir horaris per a aquests dies i termes de coproducció.

[...]

Vaig tenir el temps just per anar a l'hotel a jeure una mica i tornar al local de B-51 per assajar amb l'Anja. Vam sortir a quarts de vuit i em va portar a veure un espectacle de cabaret prou bo d'un xicot que feia acrobàcia, mim, manipulació, titelles.

[...]

#### *10 de març*

[...]

Sortint vaig trobar un restaurant de peix croat casolà, acollidor i bo. Sopa de peix i orada, que es diu igual en eslovè. Després vaig anar a l'hotel a descansar i tot seguit a assajar amb l'Anja. Al principi vam acabar la feina que havíem començat amb la Veronika. L'assaig va rutllar molt bé. Aquesta noia és fenomenal, es transforma, desapareix, vehicula, i tot això sense ni així d'impostura i una sensibilitat a flor de pell.

[...]

#### *11 de març*

[...]

Pecat! Em vaig adormir i a sobre vaig provar un altre camí. Vaig arribar vint minuts tard. Avui no em passarà. La pobra Anja no va protestar, tot i que també assaja als matins. Sortint de l'assaig, vam fer un tros junts i després ella se'n va anar amb la seva bici, una bicicleta vella de nena de color rosa i blanc.

[...]

#### *12 de març*

[...]

A les quatre assaig amb l'Anja. Cap a les set ha marxat pitant amb bici cap al Teatre Mladinsko perquè tenia passe. Jo també hi he anat, però caminant i sense saber el camí, tot i que amb el meu mapa. Allà hem fet una cervesa amb en Tibor, el director del teatre, un home agradable, directe i que s'ha mostrat molt interessat en el projecte, dona moltes facilitats i fins i tot alguns diners.

[...]

13 de març

[...]

A les cinc vam començar a assajar amb l'Anja i a les vuit vam acabar el dibuix de la seva part, la més difícil.

L'Anja és una actriu excel·lent, intuïtiva, intel·ligent, connectada com potser només he conegut l'Aina. Però a més a més és una excel·lent persona, entranyable, sensible i cultivada, per la seva poca edat. És un plaer haver-la conegut i treballar amb ella.

Acabat l'assaig em va convidar a sopar a casa seva. Vam sopar una mena d'empanada típica bosniana i turca, una de formatge i una de carn, tot regat amb un excel·lent vi del Friül. Se'ns va afegir l'Andrej, que farà el vestuari. Després va marxar l'Andrej i va arribar en Zan, el xicot de l'Anja. Al cap d'una estona vaig marxar cap a l'hotel, creuant tot el centre, ja que l'Anja viu just per on havia passejat al matí.

Vaig conèixer doncs en Damir, el director del Festival Ex Ponto, i vaig treballar amb l'Anja tota la setmana en una petita sala de la seu de B-51. Durant aquells dies vam fixar tant el recorregut espacial com el verbal, l'emocional i l'interpretatiu perquè es pogués aprendre el text de memòria sense la por d'haver de rectificar després quan vingués a Barcelona. La idea era fer-ho en català a Barcelona i en eslovè a Ljubljana. En Tibor Myhelic Syed, el director del Teatre Mladinsko on treballa l'Anja, va convenir a fer coproducció amb el Festival Ex Ponto i cedir dos actors a cost zero i la sala del seu teatre.

Vaig tornar el dissabte a Barcelona i només arribar vaig saber que en Damir, el director del festival, havia mort d'un atac de cor i el festival va desaparèixer *ipso facto*. Amb la mort d'en Damir tot es va ensorrar.

Malgrat el desastre en Ramon Simó va mantenir l'aportació del Grec i, gràcies a les bones mans de la Isabel Castellet, vam tirar endavant amb un pressupost dràsticament reduït a la meitat. Al juliol va arribar l'Anja i durant dues setmanes vam treballar al taller d'en Menchero a fons el seu monòleg en eslovè amb la presència de Toni Guillemat, que havia de fer d'Actor sense paper. Dues setmanes abans de l'estrena, quan l'Anja ja ho tenia tot ben fixat, li vaig treure el text i va passar a dir-lo, fora d'escena, en Toni, exactament amb les mateixes inflexions i intensitats que l'Anja però en català. L'únic avantatge

era que no se l'havia d'aprendre, mentre que a l'Anja se li permetien gemecs, crits, plors, etc. L'efecte era brutal. Només es va haver d'aprendre en català l'última frase, sense cap problema ja que té molta facilitat per a les llengües.

En Quimet Pla el vaig deixar fer, era un paper tallat a mida. Crec que no en vaig poder treure el cent per cent perquè va tenir un problema de salut i anava una mica atabalat. Si el treball de l'Anja era d'estómac, el d'en Toni era de virtuosisme. Amb l'Anja vam fixar cada moviment, cada inflexió, cada matís fins al més mínim detall però no deixava de ser un treball d'estómac. En canvi, per al treball en escena d'en Toni, que era posterior al monòleg de Gènia, que també feia ell, i en què havia de representar divuit personatges parlant entre ells a escena, vaig adoptar el mètode del martell après amb en Joan Castells a *Vides de tants*. És molt dur i molt pesat però el resultat és mil·limètric.

En Menchero havia de fer l'escenografia, no podia ser d'altra manera. Li vaig dir que no volia res a l'escenari, només els actors i la cadira el primer minut. La seva gran aportació va ser un terra de fusta. En aquell moment no vaig dir res per respecte però aquell terra em molestava perquè em semblava massa bonic. Després he entès que en realitat en Menchero havia entès perfectament la idea i hi havia contribuït magistralment: en un teatre teatralitzat, segons l'espectador concep la idea de teatre, el terra de l'escenari no pot ser sinó de fusta.

També va ser magnífic l'espai sonor d'en Joan Alavedra, que feia tan inquietant l'atmosfera de l'escena «Sense paraules» i la presència de la gramola invisible.

Acabades les representacions, la nul·la recepció a nivell crític i teatral dels meus últims muntatges em va fer reflexionar i comprendre que la societat i la cultura que m'envoltaven creien o manifestaven creure que el tipus de teatre que proposava no tenia sentit en aquest context, i que era una lluita contracorrent potser excessiva, si cada vegada que volia fer un espectacle havia de barallar-me amb tots els obstacles. El desinterès absolut, malgrat les bones paraules, de totes les institucions teatrals públiques, grans, mitjanes i petites, respecte a la meua obra com a autor de textos i com a creador d'espectacles és evident. Vaig comprendre que s'havia acabat una etapa.

En canvi, com a experiència de la meva vida teatral des del punt de vista del dramaturg va ser molt satisfactòria i profunda, ja que demostrava com l'artifici teatral a l'enèsima potència pot arribar a despertar l'emoció més fonda. Com va dir un espectador sortint de la funció a Esparreguera sense saber que jo n'era l'autor i director: «Aquesta obra no s'entén, però t'agafa pels collons i no et deixa anar fins al final.»

L'obra, publicada a la col·lecció «En Cartell» el 2009, però prèviament, el 2008, a *The Barcelona Review*, es va estrenar el 21 de juliol del 2016 al Museu d'Arqueologia de Catalunya dins el Grec Festival i el cap de setmana següent en vam fer dos bolos al Teatret d'Esparreguera.

Un dia, no recordo on, vaig llegir la descripció d'un espectacle de Romeo Castellucci on un nen jugava a pilota contra una paret i de cop es feia fosc i quan tornava la llum hi havia la pilota i el nen havia desaparegut. Aquesta senzilla acció teatral em va encendre alguna llumeta al cervell. D'altra banda, feia un temps havia publicat a la col·lecció «Off Cartell» el magnífic recull de «peces impossibles» de Joan Cavallé *El cap ple de formigues*, que em va fascinar. Les peces impossibles d'en Joan eren autèntics reptes teatrals. Li vaig dir:

—Si trobes diners en faré un espectacle.

Però en Joan, com ja he dit, mentre va ser funcionari de l'Ajuntament de Tarragona no va moure ni un dit per la seva obra. La cosa em rondava pel cap. Partia de la reflexió que em suscitaven els muntatges de poemes escènics de Joan Brossa o d'obres breus de Beckett. Enllaçar-los en una dramaturgia en desvirtuava l'essència poètica i teatral i els convertia en banals. Qui ho feia, és que no havia entès res.

Tot plegat em va fer decidir a intentar explorar aquest terreny teatral amb l'escriptura d'un seguit de «poemes escènics» que correspondrien a cada una de les lletres de l'abecedari. Les peces explorarien dos camins ben diferenciats. D'una banda, el de les que es bastirien sobre la base del text dit i, de l'altra, el de les que ho farien sobre la base de l'acció, en tots dos casos agafant com a material de treball els diferents recursos sígnics que genera l'escenari i l'activitat teatral dins el seu ritual i en l'inconscient de l'espectador.

Un dia d'estiu del 2016 al bar de l'estació de Caldes de Malavella vaig explicar la idea als actors Eva Ortega i Ferran Echegaray. Ells em van animar a provar-ho.

Per poder explorar amb llibertat necessitàvem un lloc allunyat de les pressions que representa un teatre i aquí va entrar l'artista plàstica Savina Tarsitano. Ens havíem conegut a Boglisaco el 2005 i havíem mantingut el contacte, sempre buscant la manera de poder fer alguna cosa junts artísticament. Des de feia un temps ella formava part de la direcció artística de l'Espronceda Center for Art & Culture de Barcelona, un espai dedicat a les residències artístiques i l'experimentació, i havíem parlat moltes vegades sense arribar-ho a concretar de buscar una manera d'integrar el teatre a l'activitat del centre. La Savina Tarsitano va acollir el projecte i s'hi va sumar, aportant al projecte una perspectiva des de les arts plàstiques i la performance. Així van néixer *Sessió de nit* (2017), *La corda* (2018) i *Big Bang* (2019).

A *Sessió de nit*, que es va fer només a l'Espronceda Art Center al desembre del 2017, hi havia càpsules escèniques meves, de Joan Brosa, d'en Ferran Echegaray i d'en Joan Cavallé. Hi vam treballar nosaltres tres i en Menchero, que s'hi va apuntar de seguida i va fer aportacions màgiques. El procés es va associar a un taller de poesia escènica que vam fer l'Eva i jo al mateix centre amb adolescents amb problemes delictius.

Va funcionar tan bé que vam decidir repetir. Una part important de l'espectacle és la socialització. El fet que entre poema i poema el públic sortís al *hall* i es trobés menjar i beure i fos cridat cada vegada amb tres tocs de timbre donava una dinàmica de trencament de rigidesa i la gent es posava a comentar el que havia vist mentre bevia un vas de vi. Ficar un teatre en una sala d'exposicions com si fos un objecte d'art dotava l'espectacle d'un significat nou, que feia del públic part de l'espectacle, i aquest ho comprenia, o més ben dit, ho vivia.

Diria que els poemes estrella de l'espectacle van ser *Pa* d'en Ferran, en què un cambrer talla pa en una taula de restaurant i el pa es dessagna mentre la clienta agonitza, i *Pluja* d'en Joan Cavallé, quan, havent buidat de cadires el teatre, a la porta donàvem paraigües al públic que entrava i es trobava sorprès que plovia. La Núria Perpinyà, a *La cadira trencada. Teatre català d'avantguarda* (2018) destacava *Pa* com una obra de «denúncia social» «de només uns minuts, muda i metafòrica, contra el maltractament femení». El més curiós és que quan en Ferran l'havia escrit no havia decidit el gènere dels personat-



ges. Com que només eren ell i l'Eva, va ser la casualitat doncs qui li va donar aquesta nova dimensió.

En aquell moment la meva relació amb l'Eva i en Ferran era intensa perquè durant el 2016 havíem estat treballant amb un grup d'exalumnes meus de l'Institut del Teatre, en Toni Mas, en Jordi Font, l'Eva Ortega, en Ferran Echegaray i en Carlos Gallardo, als quals es van afegir la Ilona Muñoz, parella d'en Toni, i l'Andrea Pellejero, llavors alumna meva, un espectacle físic i visual de nova creació a partir del poema de *Guilgameix*. Hi vam involucrar en Marc Egea per posar-hi música. Molts caps de setmana ens reuníem a Seva, el poble d'en Toni, a la sala de plens de l'ajuntament i treballàvem a partir d'improvisacions i de l'adaptació del text que jo anava fent. Després dinàvem alegrement a casa la mare d'en Toni o acudíem a la calçotada d'en Jordi a Taradell. El projecte va fracassar perquè l'Oriol Broggi va estrenar aquell any al Grec un *Guilgameix* que en alguns aspectes semblava copiat del nostre i el nostre projecte es va dissoldre. Però com a grup havíem assolit molta cohesió humana i d'aquí va néixer la companyia La Decimonònica. Amb un nom que és una conya respecte a la moda de «la» a les companyies actuals, La Decimonònica té com a principis bàsics gaudir del teatre, passar-s'ho bé i gaudir de la vida fent teatre i tothom és lliure de comprometre's o no amb cada projecte. Així, els dinars de La Decimonònica, que són de llei, són memorables. A partir del 2020 s'hi va afegir la Lola Carandell, que va passar a formar part de la família, que és el que semblen.

Després de *Sessió de nit*, el projecte d'exploració escènica a través dels poemes escènics va passar a ser de La Decimonònica i s'hi van afegir en Toni Mas i en Jordi Font. El següent espectacle va ser *La corda*, amb poemes meus, d'en Ferran, de l'Eva, de Brossa, d'en Cavallé i de la Xantal Gabarró. Vam fer una primera exploració d'expansió i el poema de la Xantal i un dels meus es feien al *ball* mentre en Jordi i en Toni xarrupaven vi de la taula. Tots els poemes eren molt bons però potser en destacaria *La corda* d'en Cavallé, per la màgia de què va aconseguir dotar-lo en Menchero, i els meus *Mort* i *Lucrècia*, com a contrast entre la plasticitat còmica i tràgica. De fet, durant *Lucrècia*, mentre l'Eva parlava en un murmur i es dessagnava al revés, o sigui, li queia sang del sostre, més d'una persona va aban-

donar la sala. Es va estrenar el 9 d'octubre a Espronceda i després al juny del 2019 vam fer temporada a la sala Àtrium, amb una Patrícia Mendoza allucinada i atabalada. Encara vam fer un parell de bolos sensacionals el mateix juny al Teatret d'Esparreguera, amb l'espectacle repartit entre el teatre i el carrer, llavors tallat a la circulació per alguna festivitat. L'espectacle va agafar un aire definitivament festiu, amb la taula amb el menjar i el beure al mig del carrer i els badocs que passaven per allà. El públic també era molt característic. Unes senyores van dir de l'Eva:

—Pobra nena, és el tercer cop que es mor —(*Pa, Mort i Lucrècia*).

Amb *Big bang*, el següent espectacle, vam voler anar encara més enllà. S'hi van afegir primer la Ilona i després la Lola Carandell. Hi vam incorporar altres llengües i vam fer implosionar l'espai. Vaig triar una peça teatral molt breu de la Gertrude Stein en anglès i en vaig encarregar a l'Albert Pijuan i l'Aurèlia Lassaque. Ni l'un ni l'altre em van defraudar i els seus poemes eren fantàstics. La Xantal Gavarró ens en va fer un altre i en Ferran Echegaray també. Quan, més endavant, s'hi va afegir la Lola en vaig escriure un d'acrobàcia per a ella. L'Eva també en va fer un i en Toni i en Jordi es van estrenar. A part, n'hi havia algun de meu, de Brossa i d'en Cavallé. Aquest cop, el poema de la Xantal es feia al carrer, quan el públic entrava, i el de la Gertrude Stein, l'Albert Pijuan i en Ferran al *hall*, mentre que *El gibrell* de Brossa es feia en un tercer espai a part. En aquell moment la tensió política era tal, que vam tenir dubtes sobre el geperut amb la bandera espanyola d'*El dol* de Brossa. En aquest cas no m'atreveixo a destacar poemes.

*Big bang* es va estrenar a l'octubre del 2019 a Espronceda i s'havia de fer a l'Escenari Brossa de La Seca al cap d'un any però va arribar la pandèmia, i amb el tipus d'interacció essencial per a l'espectacle no es podia fer. Malgrat tot, en vam fer un bolo a Seva a l'octubre del 2020, en plena pandèmia, quan es va incorporar la Lola, en què vam triar poemes segons les possibilitats que ens oferia el teatre municipal i les preferències de cada u. És un teatre molt modern, enorme, i vam agafar un racó de la platea, buida de cadires, per construir-hi el nostre teatre. La taula amb el menjar i beure estava al *hall*. Era el moment més àlgid de la pandèmia de la covid-19 i allà la vaig agafar.

L'espectacle va tenir el seu moment de glòria el 2022, quan es va obrir la nova Fundació Brossa, amb la suma de l'espai teatral i l'espai d'exposició. Vam ocupar durant deu dies tot l'espai, menys l'escenari, on es feien funcions: la terrassa, el bar, les dues sales d'exposicions, les escales, el teatret, el lavabo. I vam fer la nit dels museus, en què la funció va començar a les onze de la nit. El públic començava a l'entrada del teatre al carrer Flassaders i, recorrent tot l'edifici, sortia per l'antiga porta de la fundació, al carrer de La Seca. Per a nosaltres i per al públic va ser una experiència irrepetible. També, d'alguna manera, ens va fer entrar en crisi, perquè era difícil portar la fórmula més enllà.

Després de *Big bang* el projecte de poemes escènics de la companyia La Decimonònica estava estancat. Era difícil anar més lluny. Però vam tancar el cercle de manera apoteòsica. En Joan Cavallé es va jubilar i li vaig dir: ara és el moment. Feia temps, des de la mateixa publicació a «En Cartell» el 2011, que parlàvem de muntar un espectacle amb *El cap ple de formigues*, que tots dos imaginàvem itinerant, una mica com havia estat el *Big bang* a La Brossa. Va ser ell qui va suggerir el port de Tarragona.

Va començar a buscar finançament. Vaig parlar-ne amb la Lurdes Malgrat. Feia poc havia estat nomenada delegada territorial de cultura de la Generalitat i va dir que la trajectòria d'en Joan justificava la seva intervenció. Ella va aconseguir els diners. No eren suficients per a una producció estàndard, però sí per a la companyia La Decimonònica, on es cobra només en forma d'espècie. També va ser la Lurdes qui va gestionar la relació amb el port.

La Neus Pàmies, però no l'actriu, sinó una altra, ens va oferir un tinglado. Era un espai fantàstic, hi cabien tres o quatre teatres. Tenia els seus inconvenients. Un era la llum natural que entrava per unes finestres arran de sostre. L'altre era el soroll, ja que se sentia tot el que passava a l'exterior.

Dinant al Llagut de Tarragona un dia amb en Marc Chornet i en Joan Cavallé, va sortir la idea de col·laborar amb el grau de teatre de l'Institut Martí i Franquès, que portaven entre altres la Neus Pàmies actriu i en Toni Guillemat. Va ser molt fàcil posar-nos d'acord amb la Neus, que de seguida va veure les possibilitats pedagògiques per als alumnes. La idea és que muntessin un dels poemes escènics i en vaig

buscar un que hi sortís molta gent, però nosaltres vam voler anar més enllà i durant els dos dies de representacions els vam integrar a la companyia i a l'espectacle, controlant el timbre, les cortines, fent de públic amb reaccions inesperades, ruixant el públic amb un aspersionador, ajudant entre cametes, etc.

Vaig fer una dramatúrgia doncs amb poemes escènics tots d'en Joan, encara que no tots d'*El cap ple de formigues* perquè en va escriure uns quants de nous, li vaig posar aquest mateix títol i vam assajar els que no teníem muntats d'altres espectacles. En Menchero va llogar un camió i va muntar dos teatres contigus dins el tinglado. En un moment donat, el públic havia de travessar l'escenari i entrar entre cametes, i es trobava en un altre teatre amb el monòleg de l'home dins l'estufa de llenya.

Em vaig ocupar també que als membres de la companyia no els faltés res. Ens vam allotjar a l'Hotel Lauria, un hotel amb molt d'encant a la Rambla Nova tocant al balcó del Mediterrani, i amb una petita piscina, i vam dinar i sopar en excel·lents restaurants, com el Llagut, l'Entrecopes o alguns del Serrallo. La Savina Tarsitano no va faltar.

Les dues funcions el 7 i 8 d'octubre van exhaurir totes les entrades i de fet hi va entrar més gent de la prevista. Encara que feia molta calor, les dues funcions van ser espantosos i la gent que hi va assistir segur que trigarà a oblidar-les.

Aquesta fórmula de portar el teatre cap a la performance sense sortir dels codis teatrals i convertint el públic en protagonista a través d'experiències ara sorprenents, ara angoixants, ara meravelloses i moments de distensió social, és un invent formidable que funciona molt bé. La complicitat en tots els espectacles de la Savina Tarsitano ha estat un factor clau. Ella articulava l'espai del teatre i el hall, parant la taula o modificant l'espai segons avançava l'espectacle amb elements associatius amb el que es veia o s'experimentava.

Un dia de la tardor del 2017 vaig rebre un whatsapp de la Neus Pàmies: «Albert, m'agradaria fer-te una proposta.» I jo li vaig contestar immediatament: «Amb tu el que sigui.» Feia poc dels atemptats a Barcelona, que a mi em van enxampar a Prada de Conflent a la Universitat Catalana d'Estiu, però encara no havíem oblidat els de Londres, Brusselles i París. La Neus volia un text per a ella, que la fes

créixer com a actriu, i havia pensat que jo l'escrivís al voltant d'una noia que estigués a punt o que hagués fet un atemptat. Monòleg? No necessàriament. Li agradaria compartir escenari amb algun actor o actriu de talla i experiència.

La Neus pensava que seria interessant intentar imaginar què devia passar pel cap d'una persona així. El tema m'atreia, perquè afecta tant la qüestió social com emotiva i la de la violència, qüestions sempre properes a la meua escriptura, però al mateix temps em suposava un repte amb risc extrem: no he gosat mai parlar de l'*altre* sinó és a través de la visió social i cultural del meu entorn. Envair la mirada d'un *altre* i considerar-se prou competent per saber què hi passa, prejutjant que l'*altre* no ho és, sempre m'ha semblat repugnant. Aquest doncs era un autèntic repte, si bé no formal al principi com altres vegades. L'*altre* era precisament aquest, com entomar-lo formalment sense caure ni en el melodrama ni en el moralisme barat ni en el políticamentcorrectisme. Com a referències, només vaig fer servir la sura de les dones de l'Alcorà, el plànol de metro de Londres, Brusselles i París i materials reals del meu entorn. Crec que vaig superar satisfactòriament els dos reptes i si una cosa em sorprèn d'aquest text és la seva claredat meridiana en la lectura en veu alta.

La Neus em va dir que desitjava tirar endavant aquest projecte amb la Magda Puyo com a directora. Ens hi vam posar en contacte i de seguida s'hi va avenir. En una reunió tots tres, prèvia a l'escriptura, vam posar alguns conceptes clars sobre la taula. Entre altres, vam decidir que l'*altre* actor seria en Manel Barceló.

El text explorava el desdoblament actoral, de manera que, tot i que hi ha cinc personatges i una veu, es podia fer tècnicament amb dos actors i una veu en off, per exemple. Això em permetia exposar diferents punts de vista sempre des de la visió de la noia desesperada que està punt de matar moltes persones. El contrast entre aquests punts de vista és el que fa posar la pell de gallina, sobretot quan Njudra, la noia, rebut els arguments de Merlí, el seu professor de filosofia, i despulla la visió paternalista i colonialista del món occidental sobre altres maneres de veure'l.

Com sempre, el problema era la producció. La Neus i la Magda van fer algunes gestions, sense èxit, com per exemple amb el Grec. Jo

vaig enviar l'obra a en Toni Casares. Es va excitar molt perquè a la tardor següent havia muntat un minicicle sobre terrorisme i l'obra li encaixava a la perfecció però ja tenia la programació tancada. Després d'una reunió al bar de la Beckett i un dinar no recordo on vam pactar que a la tardor en fariem una lectura dramatitzada i a la temporada següent una producció. En Toni Casares es va comprometre d'aquella manera. No va dir «serà», sinó «hauria de ser».

A l'octubre del 2018 es va fer la lectura dramatitzada a la Sala Beckett dirigida per la Magda Puyo, amb en Manel Barceló, la Blanca Garcia-Lladó, la Neus Pàmies i el músic Gerard Marsal. La Magda va treballar a fons el text i fins i tot em va dir que en el cas d'una possible posada en escena tenia algunes coses a dir-me. En Marc Chornet es va ocupar de la part tècnica i escenogràfica.

La lectura va funcionar molt bé. El públic quedava en estat de xoc. Això es veia encara més a la lectura dramatitzada que vam fer al Teatre Tarragona, dins el cicle Zona Drama, el 25 de novembre del 2021. Aquesta lectura s'havia de fer el 2020 però la pandèmia ho va arrasar tot. En Jordi Giramé em va dir:

—No saps com pair-ho. Se't creuen els cables quan l'obra et fa estar al costat de la noia i donar-li tota la raó.

Encara ara em fa certa feredat haver gosat introduir-me al cap d'aquesta noia.

A en Marc Chornet li dec haver-me fet l'únic encàrrec com a dramaturg, si exceptuem el text per a la inauguració de La Brossa el 2022 que em va fer ell mateix i la pantomima del T6. Amb en Marc ens hem acabat coneixent molt. Hem compartit el traspàs traumàtic de l'Escenari Brossa, dirigit artísticament per ell i gestionat per en Hausson-Julve, a la Fundació Brossa, gestionat i dirigit ara per un equip solvent. El meu pare, quan va deixar la presidència de la Fundació Brossa, me'n va fer patró i va deixar la vara a en Vicenç Altaió. L'Altaió va aportar eficiència en la gestió i habilitat a l'hora de tractar amb polítics, de manera que se'n va sortir, però va estar a punt de fer alguna atzagaiada irreversible que vam aturar amb en Marc, jo com a patró i ell com a futur director artístic del teatre de la Fundació. Amb en Marc vam intentar que ningú hi prengués mal però en Julve no ho va posar fàcil.

És cert que amb en Marc tenim certes diferències de plantejament, sobretot pel que fa al concepte artístic de teatre, però la nostra sintonia personal és molt alta, i amb els anys ha crescut i s'ha convertit en autèntica complicitat.

Però abans de tot això, el maig del 2019, en Marc, llavors nou director de l'Escenari Brossa a La Seca, em va proposar participar en un projecte que s'havia empescat per intentar donar una línia més clara al teatre i apellar a un públic més jove. Es tractava de demanar a tres dramaturgs-directors que escrivissin i dirigissin un tríptic amb un tema concret, el canvi climàtic a través de la Greta Thunberg i els seus *fridays*. Naturalment vaig acceptar. Havia pensat en mi i la Rosa Maria Ricart, i entre tots vam decidir que el tercer creador seria la Queralt Riera. Al final, però, per qüestions de pressupost, el tríptic va quedar en díptic entre la Queralt Riera i jo: havíem de treballar amb els mateixos personatges, els meus molt joves en el present i els d'ella ja grans en el futur.

Em preocupava el poc temps que tenia per a l'escriptura, ja que la meua obra s'havia d'estrenar al gener del 2020.

Tenia ganes d'escriure un text només amb breus diàlegs molt diàfans. Vaig desempolsegar un vell projecte que tenia anotat en una llibreta. Era també un díptic però sobre l'amor. La primera peça, que es titulava *Amor pur*, havia de ser el monòleg d'una noia que viu amb tal intensitat l'amor que no ho pot suportar i se suïcida. La segona peça havia de ser un diàleg d'un matrimoni amb molts anys a l'esquena amb la figura al·legòrica de l'Amor com a tercer personatge. Com que no deixava de ser un díptic i els paral·lelismes són evidents vaig partir de la primera peça del meu projecte.

Tenia clar que no volia argument i donava voltes a com estructurar una peça a base de diàlegs sense argument, perquè l'argument era molt senzill: dues persones s'estimen tant que això esdevé incompatible amb la realitat i se suïciden. Un dia, després d'una representació de *La corda* a la Sala Àtrium, em van presentar una noia molt jove que es deia Lola Carandell i em van dir que estudiava circ. Lola Carandell? Li vaig preguntar si tenia res a veure amb els Carandell i va resultar que era filla d'en Juli, o sigui, neboda de la Zinka Carandell i l'Andreu i els altres germans que havien estat amics meus d'infantesa i adolescència.

Això em va encendre la llum. Buscaria dos actors joves de circ i faria una estructura de circ amb números característics i el més difícil cada vegada. Una ja la tenia, és clar, la Lola, que de seguida va acceptar amb entusiasme tot i que no havia fet mai teatre. Calia buscar l'altre. Vaig parlar amb la directora de la Rogelio i vaig estar donant voltes sobre un parell de noms, però al cap d'uns dies em va trucar en José Luis Oliver, graduat de l'Institut del Teatre, i ara estudiant de circ a la Rogelio i parella de la Lola. Vaig acceptar quedar amb ell, tot i que el vaig advertir que buscava algú més jove, però el seu entusiasme i la seva cara de nen entremaliat em van convèncer.

Així doncs, ja tenia els actors i la data d'estrena però encara havia d'escriure l'obra. L'escriptura es va desplegar durant els mesos de setembre, octubre i novembre i vaig tancar l'obra una setmana abans de començar els assatjos. Quin patiment.

Quan ja tenia l'estructura vaig començar per les cançons i vaig preguntar a en Marc Egea si volia escriure la música, que havia de ser *a capella*. Ell, com sempre, encantat. Va fer un esborrany i després va venir un dia quan començàvem els assatjos per conèixer la veu i la seva tessitura dels docs actors. Va fer una feina magnífica. Les cançons de l'espectacle eren meravelloses i et feien ennuegar d'emoció. De fet, va ser la Lola qui em va dir que tenia ganes de cantar i resultava que en José Luis cantava a la coral Sant Jordi.

El model, és clar, era *Romeo i Julieta*, però despullada d'argument, i això es veu sobretot al final. A més dels diàlegs diàfans, vaig emparar-me d'alguns textos nuclears sobre l'amor, com la carta de sant Pau als Corintis o el llibre d'*Amic e amat* de Lluïl.

A la Lola i en José Luis se'ls veia una parella sòlida i molt enamorada, molt adient per a l'obra, però jo, com a gat vell, els vaig dir:

—Només us poso una condició, que si us baralleu o partiu peres no es noti a escena.

Els assatjos van ser un procés molt apassionant i preciós. Teníem un ajudant de direcció en pràctiques de l'escola el Timbal, en Tutxo. En José Luis era actor però tot just havia acabat l'Institut i començava circ a la Rogelio. La seva trajectòria professional es limitava a *Flam* de Roger Bernat del 2019, on havia compartit escenari amb en Toni Mas i l'Eva Ortega. Se sorprenia de la meua manera de dirigir i sempre



posava uns ulls com taronges. Tot i que crec que ja no s'hi dedica, és molt bon actor, brillant. En canvi, de tècnica de circ estava a les beceroles i de fet va haver de lluitar amb la directora de la Rogelio per poder combinar el circ amb la producció. Les visites a la Rogelio amb vista a buscar una col·laboració, ja que en Marc Chornet volia també iniciar un diàleg amb el món del circ, no van servir de gaire.

Treballar amb la Lola era una delícia, era com ser Déu i treballar amb una argila que no havien tocat mai abans mans humanes. No tenia la tècnica d'actriu, encara que sí la disciplina, però és una actriu innata, que no necessita enganyar a ningú. Interpreta sent ella. Això és fabulós. El problema és la seva inseguretat, que la fa ser lenta. Jo tenia una sensació de gran fragilitat. No m'atrevia a dirigir-la segons com per por de trencar aquesta innocència i més aviat intentava conduir-la cap on jo volia. Va ser lent, costós, però vam arribar a bon port, i ells, tots dos a l'escenari, eren una meravella.

En Marc Egea els va fer unes cançons a mida, que ells cantaven a la perfecció i amb vibració emotiva. A poc a poc vam anar trobant les acrobàcies que jo els demanava, ara a terra, ara a la corda, ara a la corda fluixa, ara el cercol. Això va ser el que va costar més i pocs dies abans d'estrenar algunes coreografies només estaven embastades. En això ens va donar un cop de mà en Toni Mas. També els vaig fer fer un parell de números de pallasso. I el Romeo i la Julieta. El text es trenava amb el circ.

Per manca de pressupost, en Marc Chornet va decidir que ell faria l'escenografia i el cap tècnic de la sala, les llums. Li vaig dir que no volia res, només una corda penjant del sostre. Però, ai las, la sala on volia programar *Amor pur*, al pis de dalt, no tenia res per penjar. Es va empescar un gronxador de parc que va comprar i va muntar. Molt bé, quin remei, ja li vaig treure suc al gronxador ja, el problema és que ocupava la meitat de l'espai i en deixava molt poc per a les acrobàcies. Allò era una capsa de sabates. Pel que fa a les llums millor no parlar-ne, incloses les llumenetes de Nadal rivetejant l'escenari als números de circ. Hauria preferit res i un parell de focus fixos però no em vaig voler barallar amb ningú i vaig decidir centrar-me en els actors. Vaig fer evolucionar l'espai d'una altra manera, obrint-lo a poc a poc, durant la fase de l'enamorament dels personatges, i tancant-lo de cop.

És a dir, quan s'encenien les llums d'escena per al públic desapareixia la sala i se situava en un parc a l'aire lliure, tot i que entre el gronxador i la paret hi havia un pam i de paret a paret hi havia quatre metres. L'obra evolucionava en aquest parc fins que en un moment donat, quan Friday canta «Les planetes», en què m'interessava convertir aquest espai en opressor, els actors de cop i volta tocaven les parets i llavors, automàticament, per aquest simple gest que trencava la ficció, el parc a l'aire lliure desapareixia de la ment de l'espectador i li queien a sobre, com als personatges, les parets reals del teatre, que a mesura que avançava l'obra, i pel joc que feien els actors amb les parets, aquestes semblaven fer cada cop més petit i estret l'espai, que es tornava a alliberar al final fent desaparèixer de la ment de l'espectador una paret i situant-lo davant d'un abisme, el mateix abisme que vivien els personatges abans de morir.

L'obra es va estrenar el 22 de gener del 2020 a l'Escenari Joan Brossa de La Seca i es va publicar a la col·lecció «Off Cartell» al mateix moment.

Al cap d'un mes d'acabar les funcions d'*Amor pur* estava tot tancat per la pandèmia i la Queralt Riera es va quedar a la meitat de les seves funcions.

Quan el 13 de març del 2020 ens vam confinar tots per ordre governativa a causa de la pandèmia de l'anomenada covid-19, em vaig sentir transportat a una situació beckettiana. Era una idea excel·lent per a una obra de teatre, tan bona com dolenta per a la realitat. M'hi vaig posar l'endemà mateix i, ara que no tenia cap compromís, la vaig acabar ràpidament, el 9 de maig. Va ser un confinament productiu, ja que també vaig enllestir la novel·la *Sentimental* i vaig començar el llibre de poemes *Elegies de Caldes*.

Després d'*Amor pur* m'havia quedat amb el desig d'explorar encara més a fons els diàlegs volàtils i els silencis, el trenat de frases i pensament, i sobretot la parella de pallasos, aquella que coneixem del circ però que apareix en moltes obres de teatre, començant ja pel teatre medieval, com a la farsa *Du garçon et de l'aveule* del segle XIII, i que és protagonista de moltes obres de Beckett i especialment de *Final de partida*, que ja m'havia fet de font d'inspiració d'*Amor pur*.

També m'interessava la dimensió social. La nul·la independència de pensament de la gent com a massa em bufetejava la cara cada dia a les vuit del vespre quan la gent sortia al balcó a aplaudir i victorejar els treballadors de sanitat i les forces de seguretat que ens mantenien empresonats a casa. No m'ho podia creure. Els individus reduïts a una sola massa sense forma ni color modelable com un tros de fang humit.

Vaig recordar el confinament extrem i dramàtic de *Filoctetes*, aquesta magnífica tragèdia, amb un curiós toc de comèdia, de Sòfocles sobre la veritat i la mentida i els tristos papers una mica grotescos de Neoptòlem i Filoctetes.

Vaig aprofitar la descripció de la pesta d'Atenes de Tucídides i sobretot la mateixa descripció poetitzada de Lucreci, que ja havia utilitzat a l'assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, i alguns versos de Ferrater. També hi ha alguna intertextualitat amb Ernst Jünger, de qui llavors llegia *Heliopolis*.

Un cop enllestit, vaig pensar que era un bon text, molt meu, i el vaig enviar a unes quantes persones per tenir-ne un retorn: en Joan Cavallé, en Marc Chornet, en Francesc Foguet, la Magda Puyo. La majoria em van fer aquest retorn, i crec que fins i tot a en Marc Chornet li va passar pel cap que li agradaria muntar-la. Però en un impuls propi del moment vaig enviar el text també als membres de la companyia La Decimonònica. Tots es van engrescar i vam decidir muntar-la a partir d'un concepte coral ja que l'obra està escrita de tal manera que els personatges no tenen gènere ni pel que diuen ni per la gramàtica. Jo, és clar, ja tenia l'obra al cap, en un imaginari sense escenografia i dos personatges abandonats a l'escenari. Per això els vaig dir que jo no volia dirigir-la i en Ferran Echegaray es va oferir a fer-ho sempre que comptés amb la meva col·laboració.

De moment, però, ens havíem de centrar en la programació de *Big Bang* a La Seca a l'octubre i la recuperació també a l'octubre del bolo de Seva. A mitjan juliol va sortir la normativa covid-19 i era evident que era incompatible amb la nostra proposta. Va ser llavors quan, amb la complicitat d'en Marc Chornet, vam decidir muntar *Confinament*, amb el títol *Poder voler sortir* i la proposta coral, amb la dinàmica horitzontal que és la premissa principal de La Decimonònica.

Érem en Toni, la Ilona, en Jordi, l'Eva, la Lola, en Ferran i jo, a més d'en Menchero.

El plantejament d'en Ferran s'allunyava totalment del realisme i es concebia com una sèrie de números coreogràfics encadenats pel text. Les coreografies les vam fer entre tots. L'espai era com un espectacle medieval, com la *Consueta de santa Àgata*, per exemple, que es desenvolupa ocupant tota la nau d'una església.

Li vaig demanar novament a en Marc que escrivís les cançons per cantar a *capella* i també com l'altra vegada va venir a escoltar les característiques vocals de cada un abans d'escriure-les. Els actors, quan vam rebre les cançons, se'n reien una mica, però després van funcionar molt bé.

En Ferran va concebre l'escenografia inclusiva i en Menchero la va dur a terme: una passarella de plàstic amb el bust d'un romà en un extrem i la «porta» a l'altre i el públic distribuït amb aparent desordre total.

El vestuari de l'Elektra, una amiga de l'Eva, fet de plàstic transparent amb roba interior de cotó blanc, encara que era poc pràctic perquè es trencava constantment, anava a joc amb l'escenografia. Donava a tot plegat un aire d'un temps distòpic i alhora tenia l'artificiositat extrema del barroc, però amb una senzillesa estètica meridiana.

A l'obra, Filo i Neo estan tancats en una habitació on només hi ha una porta i una finestra. Però en Ferran va concebre un espai metafòric que també incloïa el públic. L'espai no configurava cap habitació, sinó que hi havia una passarella on desenvolupaven els moviments coreogràfics i cantaven les cançons els tres Neos i els tres Filos. En un extrem de la passarella hi havia la porta, suggerida per uns plafons semitransparents que esdevenien ciclorames i a l'altre extrem de la passarella hi havia el tercer Filo en forma de bust d'estàtua romana sobre un podi. Les finestres imaginàries estaven darrere el públic, que envoltava desordenadament la passarella. Aquest plantejament de l'espai abstracte permetia convertir-lo en una cosa diferent cada vegada i tantes vegades com ho requerís l'espectacle. L'efecte era que el públic es veia xuclat i atrapat per aquest espai mental que capturava la seva ment.

En un moment donat en Jordi era transportat com un sant Cristó i en un altre la Ilona es fregava la panxa d'embarassada de sang.

El públic de Seva, el 18 d'octubre del 2020 al Teatre Polivalent, i el d'Esparreguera, el 23 d'octubre a l'escenari del Teatre de la Passió, molt nombros, va quedar tocat. No era el tipus d'obra que estaven acostumats a veure però l'espectacle no et deixava anar. Ells tots amb mascareta i els actors, d'acord amb el vestuari, també.

En Joan Castells, emocionat, em va dir:

—Això que heu fet és de nivell internacional.

Però per més que vaig intentar buscar moure-ho internacionalment no ho vaig aconseguir. També és cert que eren temps difícils.

A La Seca hi havíem d'anar a l'octubre però el cap tècnic es va treure de la màniga les normes de la covid-19 i va dir que no es podia fer. Jo sabia, a través d'en Marc Chornet, en teoria el director de la sala, que en realitat es resistia a desmuntar la grada per al nostre espectacle i tornar-la a muntar per al següent. Vaig negociar perquè es fes al juny. En aquell moment era imperatiu perquè hauríem de justificar la subvenció que jo havia demanat com a empresa i que ens permetia afrontar el pressupost sense que la meua empresa hi perdés bous i esquesques.

Un mes abans de les funcions a La Seca em va trucar en Hauson, o sigui, en Julve pare i em va dir que tancava el teatre a final de maig, ja que l'Altaió se n'havia sortit amb la seva i ni la Generalitat ni l'Ajuntament li prorrogaven el conveni. Vam quedar i li vaig dir que això no ho podia fer, que era deixar-me amb el cul a l'aire. Tot això molt enfadat, al mig del carrer, davant del teatre. Al final en Julve va fer una trucada i em va dir que esperaria una setmana més, però que el teatre no tindria personal, només el taquiller. Li vaig dir que d'acord però que ens deixés la grada desmuntada.

Com que em faltava una setmana de funcions per poder justificar la subvenció, vaig aconseguir uns dies al Teatre La Gleva. He de dir que per part de la Júlia Simó tot van ser facilitats i tot va ser molt clar i net.

Així es va presentar *Poder voler sortir* a La Seca del 9 al 13 de juny i a la Gleva de l'1 al 3 de juliol del 2021, en plenes restriccions de la pandèmia.

La subvenció no ens la van donar. Em vaig enfadar molt. Vaig demanar fins i tot parlar amb la persona responsable del tema, en una reunió *online* des de Caldes com es feien totes llavors, que va ser in-

capaç de dir-me per què el comitè d'avaluació ens va donar una puntuació insuficient. Vam presentar el projecte com una creació col·lectiva i un dels motius de la baixa puntuació era la falta de dones creadores. És a dir, en una creació col·lectiva les actrius no són creadores! I el vestuari de l'Elektra no era creació! No he sabut mai qui eren els avaluadors però sens dubte no en tenien ni idea. M'imaginava Beckett veient rebutjada una subvenció perquè no era dona.

Cap allà l'any 2000, després d'haver traduït un volum de narracions de Pessoa, em vaig posar a traduir el seu *Faust*. Tenia una edició brasilera dels anys cinquanta que contenia una petita part del que després va ser el *Faust* publicat per Teresa Sobral Cunha a finals dels vuitanta. Un cop enllestida una primera versió de la traducció, vaig buscar-ne sense èxit editor. I ho vaig deixar en un calaix. Però sempre em va quedar el cuquet de fer-ne alguna cosa. Quan va sortir la traducció al català de l'obra vaig pensar que definitivament no en faria res, però durant el confinament del 2020 se'm va acudir acabar de polir la traducció i construir una obra de teatre amb aquest material, que és de dimensió humana, al contrari de l'editat per Sobral Cunha. Per fer-ho em vaig basar en l'esquema esbossat pel mateix Pessoa. Vaig repartir els versos pels diferents actes al meu gust, vaig escriure les intervencions de tots els personatges que no eren Faust i alguna d'ell mateix i vaig escriure les cançons, preservant-ne només el títol del pla de Pessoa. Me la imagino com una gran òpera, i així en vaig parlar amb en Marc Chornet, l'únic de moment que l'ha llegit, però per ara quedarà en el regne de la imaginació.

El procés de creació del *Monòleg del perdó* va ser una autèntica delícia. Ja he explicat que vaig conèixer la Blanca durant la lectura dramatitzada de *Njudra* que va dirigir la Magda Puyo a la Sala Beckett. Durant un dels assatjos de la lectura em va comentar que feia uns anys, el 2014, havia muntat el *Monòleg del perdó*, amb en Joan Sirera i sota la direcció de l'Àngel Vernet. Era una incondicional de l'Enric Casasses i sabia que ens coneixíem. Havia participat quan era nena en una cantata escolar amb text de l'Enric i després el va conèixer i admirar com a poeta i com a persona.

La Blanca és una noia menuda però viva com una bestiola. Tot l'entusiasme i res li fa mandra.

Al cap d'uns mesos vam coincidir al tren anant cap a Taradell, a una de les calçotades d'en Jordi Font. Durant el viatge em va explicar que tenia moltes ganes de tornar al *Monòleg del perdó* però que la va frenar el fet que la Laia de Mendoza, per a qui el monòleg va ser escrit, li havia dit que ella el volia tornar a fer.

Li vaig dir a la Blanca que es deixés de romanços i que si tenia ganes de fer-lo que el fes.

Al cap d'uns mesos em van convidar a participar al col·loqui sobre l'Enric que es va celebrar a Tàrraga a la primavera del 2019. Em van demanar que parlés sobre el seu teatre i em vaig llegir el *Monòleg del perdó*. Ho vaig dir a la comunicació, em va impactar molt la part del text el que no coneixia, és a dir, les acotacions. L'Enric havia tingut un sentiment contradictori després del *Do'm* que vaig dirigir el 2003. D'una banda, la posada en escena era molt rica, i tot amb elements còmplices del seu món poètic, però, de l'altra, ell s'havia imaginat una posada en escena sense posada en escena, com ell en els seus recitals, com si això fos tan senzill en teatre. Per això quan la Laia de Mendoza, una de les actrius del *Do'm*, li va demanar que escrivís un monòleg per a ella l'Enric va decidir venjar-se d'ella i de mi. De mi, perquè les acotacions, escrites en imperatiu per a l'actriu, el que aspiren és a suprimir el director, i de la Laia perquè li va escriure un monòleg quasi impossible. Per això la posada en escena del 2005 que havia vist jo, codirigida per l'Enric i la Mireia Chalamanch, era en certa manera poc reeixida. Però mentre treballava en la comunicació sobre el text em vaig adonar que si les acotacions s'incorporaven a l'obra aquesta adquiriria de cop una dimensió teatral i metafòrica increïble. Vaig decidir que això sí que em venia de gust fer-ho i vaig escriure a la Blanca.

Vam quedar per fer un cafè davant de casa, en un local bonic i molt agradable que porten unes noies, dues germanes. Vaig dir a la Blanca que la dirigiria en el *Monòleg* amb dues condicions, una que estigués disposada a tornar a començar de zero i l'altra que acceptés tenir un actor o una actriu a l'escenari dient les acotacions. Em va dir que sí sense pensar-s'ho. La primera idea, com que ella és mig mallorquina, va ser fer-ho amb l'Aina Calpe i intentar aconseguir diners a Mallorca, però a l'Aina no li venia de gust el projecte. Després, mentre treballava *Amor pur* vaig pensar que podia fer-ho en José

Luis, i la Blanca va venir a veure la funció per aquest motiu. Però llavors va arribar la pandèmia i en José Luis va tornar a Mallorca i va desaparèixer.

A finals de l'estiu del 2020 la Blanca em va escriure per quedar. Havia trobat la persona perfecta per fer el paper de les acotacions. Ho tenia claríssim.

Vam quedar un vespre a la sortida del metro de Bac de Roda i em va presentar la Berta Pipó, acomodadora de l'auditori de Sant Martí, que ens va portar a una terrassa. La Berta és molt alta i prima i fa la sensació sempre que s'ha d'aguantar amb pinces. Però és difícil trobar algú més bromista i pallassa. Després vaig saber que era la nena petita de la pel·lícula *Estiu del 1993*, dirigida per la seva germana, la Carla Simón. Ja teníem el repartiment.

El fet d'incorporar una actriu fent d'Enric o d'acotacions dotava l'espectacle d'una metateatralitat i vaig decidir aprofundir-la. A la posada en escena de *Farsa* havia renunciat a cap element escenogràfic, reduint l'escenari a si mateix. Ara, aprofitant l'experiència prèvia de les *Veus Paralleles* i *Senyor Gripau Senyora Mort*, volia prescindir de l'escenari, del teatre. Teatralitzar l'espai partint de zero. No hi hauria res, ni escenari. L'espectacle seria totalment autònom de qualsevol espai que es proposés precisament perquè ell mateix crearia l'espai. Les llums s'integrarien a la dramaturgia a través del personatge de les acotacions, que «controlaria» tota la funció i hi interviendria, sent vist pel públic però no per la pobra actriu llançada a l'escenari, que és la que diu el monòleg que li va clavant l'autor/acotació al cervell. Un parell de vegades, quan el personatge acotacions/autor s'enfadava amb l'actriu perquè no feia el que ell volia, la deixava a les fosques.

La posada en escena consistia, doncs, en un quadrilàter format per quatre torres de focus, d'aquestes que construeix en Menchero i que hi caben en una maleta, cosa que ens donava una autonomia absoluta de cara als bolos, i uns *dimmers* en un pedestal al *frons scaenae* que manipulava la Berta (el personatge acotacions), i res més. Per màgia de la metaforització del teatre l'espai es creava cada vegada del no-res.

Vaig trucar a la Mercè Managuerra, amb qui ja tenia bona relació de quan vam fer *Helena* al Teatre de l'Akadèmia, que ella dirigia, i que



ara acabava d'obrir la sala Dau al Sec al Poblesec, i de seguida es va entusiasmar amb la idea de programar el *Monòleg del perdó*. Tenia un buit a l'octubre i me'l va oferir. Som-hi doncs.

Vam començar els assatjos al febrer del 2021, en plena pandèmia encara, i ens els vam plantejar de manera molt laxa. Tres dies a la setmana i quan algú, per algun motiu, no podia, se suspenia l'assaig. Al taller d'en Menchero. Va ser una experiència excepcional. Rèiem molt, ens enteníem molt i no calia mantenir els rols d'un procés de posada en escena.

Una peça fonamental del procés va ser l'Eduard Olesti. El vaig conèixer a l'Institut del Teatre l'any de la pandèmia a l'assignatura comuna de Primer de Grau. Va saber que iniciava el projecte del monòleg. Es va posar en contacte amb mi i li vaig dir que necessitava un ajudant de direcció. S'hi va apuntar i va demostrar ser un excel·lent ajudant de direcció. Al principi era molt tímid però va anar agafant confiança i va acabar formant part de la complicitat de l'equip. Un dia, no sé com, vaig deduir que era net del dramaturg Josep Maria Muñoz i li vaig preguntar si la seva mare es deia Anna Muñoz. Sí, es deia Anna Muñoz, i era l'Anna Muñoz que havia estat companya meva de classe durant molts anys a l'Isabel de Villena. Ara amb l'Eduard som amics i quedem sovint per parlar de teatre i literatura. És una persona extremadament cultivada, intel·ligent i sensible i gaudeixo de les nostres converses.

La primera fase d'assatjos al febrer i març del 2021 la vam fer al taller d'en Menchero, després vam fer una petita residència, a través de la Blanca, a la Casa dels Contes del carrer Ramón y Cajal, que porta la Teresa. La vam pagar amb un parell de funcions que van anar molt bé. La Teresa va ser molt amable i acollidora.

Pel que fa a la producció, vam acordar fer un règim comunista, és a dir, tothom cobraria igual, hi hagués el que hi hagués. D'entrada no hi havia res, és clar.

Vam estrenar l'obra al Festival Lola d'Esparreguera a l'escenari del Teatre de la Passió. Els tècnics van al·lucinar quan van veure que es muntava amb mitja hora. A l'hora del vermut vam fer una xerrada al bar del teatre amb en Joan Castells i després vaig portar l'equip, al qual es van afegir en Quimet Pla i la Núria Solina, a la Vinyanova, a la

falda de Montserrat, com ja és tradició. La gent del públic no entenia res però quedava meravellada.

Després vam fer dues setmanes al Dau al Sec, amb un col·loqui postfunció amb l'Enric, que venia quasi cada dia i que em va confessar que li encantava i que era la millor versió que se n'havia fet.

Al novembre vam fer-ne un bolo al Casino de Caldes de Malavella. Com sempre, el vam fer llegir al club però vam fer la sessió, amb presència de l'Enric, al mateix Casino, prèvia a la funció. Després de la funció vam sopar allà mateix. Com que el bolo era ben pagat, vaig llogar tres habitacions al balneari Prats per a la Blanca, la Berta, l'Eduard, en Menchero i la seva parella, l'Alícia. L'endemà els vaig visitar mentre gaudien de la piscina d'aigua calenta.

Encara vam fer un bolo a l'Ateneu de Pineda, una caixa de sabates on mal cabia l'espectacle, que ens va servir per reprendre el muntatge, i un altre a Tarragona, a l'escenari del Teatre Tarragona, l'última col·laboració amb en Joan Cavallé abans que es jubilés. De nou, vaig agafar habitacions al magnífic Hotel Lauria de la Rambla Nova, just davant del teatre, i l'endemà vam poder aprofitar la seva deliciosa piscina. Vam sopar una col·lecció d'arrossos al Llagut que vam disfrutar de mala manera.

Al cap dels anys vaig ser jo qui va venjar-se de l'Enric doncs.

Després de l'estrena de *Farsa* el 2016 vaig assumir que el meu teatre no tenia cap interès ni per al públic en general ni per a les institucions. Havia complert els meus programes inicials, havia portat la creativitat fins als límits, havia tingut la sort de veure estrenades quasi totes les meves propostes. Tocava tancar la barraca.

Per fer-ho d'una manera digna vaig pensar que m'agradaria publicar un volum de la part de la meva obra teatral que pensava que podia ser el millor llegat que podia deixar a la literatura. En vaig parlar amb en Francesc Foguet i de fet li vaig demanar que em fes d'editor però ell em va dir, amb raó, que en aquest cas la persona més indicada era jo mateix. Es va oferir a fer-hi una bona introducció i em va ajudar a organitzar el volum.

La complicitat amb en Francesc Foguet va ser des del primer moment quan ens vam conèixer a principis dels dos mil i vam encantar alguns projectes junts.

Per això vaig arrencar el compromís d'en Pep Cots de l'editorial 1984, que havia publicat la nostra edició del teatre complet de Vallmitjana, per al 2020 de l'edició del meu volum de teatre amb l'estudi de síntesi d'en Cesc. Però va arribar la pandèmia i en Cots es va arronsar, fins i tot comptant amb el compromís del patrocini de l'Institut del Teatre que tenia d'en Carles Batlle, llavors director d'activitats culturals. Vaig provar l'editorial Comanegra però en Jordi Puig em va dir que havia de ser a la col·lecció que feia en coedició amb l'Institut. I jo, com a professor seu, no volia publicar el llibre a cap col·lecció de l'Institut. Ja em dolia el patrocini. L'única opció era Arola, amb la seva col·lecció de teatre reunit. Però per a mi no era una opció.

No quedava més remei que arremangar-se i publicar-ho a la meua editorial Rema12. Durant la pandèmia havia passat textos meus a l'Eva Ortega i sempre hi sabia trobar les errades. Vaig decidir que ella faria la correcció. Vaig demanar a en Víctor Oliva una maqueta i ell va dissenyar el llibre, inclosa la coberta. Durant mesos vaig maquetar el llibre i després en vaig passar uns quants més buscant les imatges de les portadelles. Vaig demanar subvenció i me la van denegar. Un cop més es va posar de manifest la perversió del sistema d'avaluació del consell de savis, pel que sembla bastant ignorants. Encara no sé quines condicions no complia el llibre per no obtenir la subvenció. Em vaig quedar amb el minso patrocini de l'Institut.

El llibre va sortir a l'octubre del 2022 i va quedar magnífic. En vaig vendre els primers exemplars al simposi d'Alacant bianual.

Quan vaig signar el llibre a en Cesc i hi vaig posar «amb amistat de la bona» em va dir:

—És recíproc, Albert.

Amb *Teatre nu* tancava una etapa, la de la vocació de teatre públic. En quedaven fora textos que al meu veure no tenien prou dimensió literària o s'acostaven massa a una partitura: *Vides de tants*, que era escrita a quatre mans, *Zwdu*, *Orfeu i Euridice*, *El drama del dramaturg Albert Mestres*, *A la colònia penitenciària*, sobre el conte de Kafka, i *Faust segons Pessoa*, meua només a mitges.

El novembre del 2022 vam fer amb La Decimonònica una lectura dramatitzada d'*Una història de Catalunya* a La Seca arran de la presentació de *Teatre nu*. Abans la Ruth Vilar, a petició meua, va fer una

excel·lent presentació del llibre que em va fer posar una mica vermell i tot.

La història del text és desgraciada. El 2008, poc temps després de l'experiència de *Temps real*, la Magda Puyo, que suposo que s'havia quedat amb bon gust de boca, es va proposar dirigir una sèrie d'obres d'autors catalans contemporanis compromesos amb la innovació teatral en projectes que comencessin en comú amb ella des del principi. Vam quedar al cafè de la llibreria Laie i en vam parlar no una sinó diverses vegades. La meua idea, d'una banda, era explorar el tema de la família com a cort de porcs, com a nucli originador de les pulsions repressores de la societat, a la manera de *Porcile* de Pier Paolo Pasolini, i alhora traslladar-ho a la dimensió col·lectiva política i social propera. No em semblava que hi hagués falla més perversa i destructora de la família que la d'Edip, com ja havia sabut veure Freud, i vaig recuperar doncs un vell projecte d'Edip que tenia en alguna llibreta, del qual només vaig conservar l'estructura. Finalment em vaig proposar parlar de la nostra història recent entenent no guerra civil, dictadura i transició com tres etapes diferents d'aquesta sinó com una de sola amb noms diferents. L'obra sembla escrita després de tot el que ha passat a Catalunya entre el 2010 i l'actualitat però el 2010, quan es van produir les primeres grans manifestacions que portarien a l'1 d'octubre del 2017, ja estava escrita, de manera que és més aviat premonitòria.

Després d'unes quantes converses doncs amb la Magda on vam posar en comú sobretot conceptes ideològics i formals, em vaig posar a escriure. Volia dur una mica més enllà l'experimentació amb la dislocació de l'espai que havia dut a terme a *Dos de dos*, i en proposava una segmentació permeable on els personatges poguessin dialogar des d'espais i moments temporals diferents, amb un altre personatge, una mica en funció de cor, entre la ficció i el públic, comentant i digerint emocionalment el que passava a escena per acabar fonent-se en la ficció, sent-ne xuclat, sense poder escapar al seu destí.

La vaig enllestir, crec, cap a la primavera del 2009 i vam tornar a quedar. Després de llegir-la, la Magda va renunciar a tirar endavant el projecte, ja que segons ella no sintonitzava amb la peça i sentia que no li deixava espai creatiu com a directora.

L'obra ha estat a totes les taules institucionals (Temporada Alta, TNC, Lliure...), inclosa la del regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona en el seu moment, sense cap resultat.

Malgrat aquest origen i els fets que posteriorment han fet encara més d'actualitat el text era l'únic meu amb vocació de pujar a un escenari, ni que fos en forma de lectura dramatitzada, que s'havia quedat al calaix. Va ser publicat a la col·lecció «Off Cartell» el 2012.

Per a la lectura amb La Decimonònica vam fer un plantejament totalment ajustat al text i vam aprofitar unes pantalles de retroprojecció que hi havia a l'escenografia d'aquell moment a La Brossa que van donar un resultat molt suggeridor. Vam assajar d'aquella manera perquè era impossible ajuntar-nos tots, però va sortir molt bé. El dia de la lectura hi havia bastanta gent, entre ella la mateixa Magda i el meu germà Xavier. En Vicenç Altaió en va sortir, segons em va dir, absolutament sotragat. En Jordi Rossinyol em va escriure que havia quedat tan trasbalsat que se n'havia anat sense saludar. Malgrat els anys l'obra no ha perdut eficàcia. Potser sí que va sent hora d'un muntatge.

Com a director, he afrontat només aquells textos que m'interpel·laven, que em suposaven un repte i m'aportaven coneixement, perquè em permetien aprofundir en el llenguatge sense límits que genera un escenari. He tendit cap a l'essencialització i m'he exigit la màxima fidelitat als textos. Com més essencial, més imaginació es necessita, i me n'adono que la meua imaginació teatral raja com una font.

No em puc queixar. He fet sempre el que he volgut, amb tota llibertat, i, amb més o menys dificultat, he trobat sempre les complicacions necessàries. He tingut la sort de trobar directors que entenien el meu llenguatge. I excel·lents professionals que eren excel·lents persones. La llista seria molt llarga i no la faré per por de deixar-me algú però a tots els dono les gràcies.