

ELS JOGLARS CELEBRAN CUARENTA AÑOS CON UN VOLUMEN Y LA TRILOGÍA

Magda Ruggeri

Albert Boadella funda Els Joglars en 1962, y desde aquel momento la compañía tiene un éxito creciente a pesar de las dificultades encontradas, tanto que Peter Weiss, que en 1974 asistió a su primera trilogía (*El joc, Cruel Ubris, Mary d'Ous*) en el Capsa de Barcelona, les ofreció montar una obra suya.

No pretendemos aquí trazar la historia de este excepcional grupo, y remitimos a la lectura de su interesante volumen retrospectivo¹ publicado con ocasión de los cuarenta años de la compañía, pero no podemos evitar nombrar *La torna* (1977), la obra sobre Heinz Chez, el polaco ejecutado con el garrote vil junto a Puig Antich en 1974. Intervinieron los tribunales militares y Boadella y algunos de sus actores fueron detenidos, juzgados, exiliados, pero en todo el país se organizaron protestas para conseguir su liberación.

El grupo no ha cedido en su espíritu crítico sobre política, costumbres, tópicos, etc., y el mismo Boadella se asombra de que en las carteleras españolas haya «desaparecido todo rastro de parodia, sátira o comedia basada en el poder real, próximo o contemporáneo, y considera sorprendente que un acto higiénico tan esencial [...] deserte de repente nuestra escena»² aunque ve en ello una razón. En su opinión «en Cataluña [...] todo aquel que tenga tentaciones de enfrentarse al régimen, sabe perfectamente que se expone a tener las puertas cerradas en la televisión autonómica, los teatros oficiales y a cualquier reconocimiento público».³ Pero a pesar de todo, porfían en su línea y no les falta razón, pues una vez más los hechos concretos, en este caso la representación en el teatro Albéniz de Madrid⁴ de la *Trilogía*, con ocasión de sus cuarenta años, nos han hecho sentir un entusiasmo que no podemos contener. En estos tres montajes reconocemos un esfuerzo maratoniano, sobre todo para el actor principal, que verdaderamente ha merecido la pena. Leyendo el diario de Ramon Fontserè⁵ tenemos ulterior constancia del trabajo que supone preparar un espectáculo de Els Joglars y actualizarlo, con meses y meses de estudio de los personajes representados, haciendo acopio de documentación, prensa, crítica y vídeos, presenciando actuaciones públicas y estudiando las reacciones del entorno.

La personal forma de esta compañía de entender el teatro, que concede importancia tan secundaria al soporte literario frente a la escena y al actor, los ha hecho siempre parcos en producción textual. El crítico que quiera añótarlo todo debería tomar en vídeo las representaciones para poder repasarlas, porque el núcleo de su espectáculo radica en una integración de todos los códigos de expresión teatral y en una realización concreta que ni una detallada acotación podría recoger. Por otro lado, la propia autoría, aun llevando la marca Boadella, es en gran medida el resultado de un esfuerzo colectivo en el que cada actor da una contribución determi-

nante a la creación de sus personajes, como explican el volumen del aniversario y el diario de Fontserè ya citados. Estas tres obras son las más vertebradas en torno a un texto y «representan la síntesis del trabajo realizado en los últimos cuarenta años de la compañía».⁶

Els Joglars declaran que la idea de visitar *Ubu Roi*, de Alfred Jarry, la acariciaban desde hacía tiempo, y varios sucesos propiciaron la decisión: «el veto de Convergencia a Boadella durante el pregón de Girona», el rechazo de TV3, «artículos en la prensa en contra» y como gota final la contestación de Guitart, en aquel momento consejero de Cultura de la Generalitat, según el cual «desde que Boadella se había afiliado a los socialistas catalanes [habían] destapado la caja de los truenos. Hasta ese momento [los] había considerado independientes. Pero a partir de entonces...».⁷ Se dieron cuenta así de que «el momento oportuno (1981) había llegado».⁸ Al principio no les parecía posible encontrar quien hiciera de Pujol, pero al final se fijaron en Ramón Fontserè y les pareció perfecto, porque comprendieron que un personaje no es el físico, sino el espíritu. Según Els Joglars «Pujol tiene unas grandes dotes caricaturescas [...] es un hombre con una variedad de movimientos enorme, con una cadencia muy irregular y sincopada, a lo que hay que añadir su propia complejidad y barroquismo, y los tics que transforman su cara cada pocos segundos».⁹ Para ser completamente libres renunciaron a la subvención de la Generalitat que habían obtenido. «Con *Ubu*, el público antipujolista se vertebró en la platea del Tívoli, riendo como locos. [...] A la primera pasada de Ramón se partían [...] fue un éxito de público también en Barcelona».¹⁰

Operació Ubu es una obra fundamental en la historia de la compañía, que piensa que «fue la puesta en escena de un presagio que se ha cumplido».¹¹ Se hizo una segunda versión en 1995 que se representó hasta el 31 de mayo de 1997. En la tercera *Ubu president* o *Los últimos días de Pompeya* «han aportado cambios substanciales [...] sobre todo porque [según ellos] el *Ubu* Excelso penetra cada día con más cara en nuestra intimidad creyéndose un miembro más de nuestra familia, una especie de arrebato que riñe, aconseja, amenaza, moraliza y pontifica inútilmente a todo un pueblo ya muy bien domesticado. Este panorama desolador hace aún más imprescindible la tradición liberadora del humor, la sátira y el sarcasmo para compensar la prepotencia y la demagogia regional». Esta última versión contiene algunos de los números antiguos y está actualizada con la aparición de las noticias más recientes.

Este montaje nos presenta a un gran personaje que en medio de las apariciones públicas se pierde en devaneos incomprensibles, así que un psiquiatra le receta como terapia de relajación que interprete en una clínica y con actores colaboradores el *Ubu rey* de Jarry. Pero el político termina cogiéndole gusto a su papel de dictador que abraza sin necesidad de otros pretextos.

Entre las noticias de actualidad insertadas en esta versión encontramos la participación de CiU en el gobierno del PP, la inmigración norteafricana y a personajes como Pasqual Maragall y Artur Mas, que le quita a Pujol hasta los coches oficiales y sitúa al Excelso en los últimos días de Pompeya de su era política.

El pobre *president* está casi siempre en pijama, pero su grandiosa ascensión lo lleva hasta los cielos donde, transformándose en Dios, es adorado también por la Virgen de Montserrat que Boadella trae al escenario junto con otros símbolos como el Barça, Pau Casals, la Caballé, etc. Los actores son magníficos sin excepción: portentoso e insuperable Ramon Fontserè en su estudio de la presencia física y los tics del personaje. Cuenta en su diario que conseguir este

resultado le llevó meses de esfuerzo y no pocas dudas, comenzando los trabajos el 16 de mayo de 1995 y estrenándose el 20 de octubre.¹³

Nos excusamos por la imprecisión de nuestro comentario, pero la dificultad de recordar todos los detalles y de captar con immediatez las numerosas alusiones de todo tipo han limitado grandemente nuestras posibilidades.

En el caso de *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* hemos podido sin embargo contar con el texto escrito,¹⁴ que viene a ser el guión de su trabajo. La obra se divide en una fugaz introducción (siete intervenciones) y diecisiete escenas, caracterizadas por el contenido temático más que por la regularidad de la duración, ya que algunas son casi un puro *flash*. El tema es simple: la historia de un empresario catalán, completamente imbuido de patria paternidad y derecho de pasar a la posteridad, y su vicio de drogarse con una loción de afeitado que le transforma en un personaje antitético, el escritor Josep Pla, mientras la familia trama para evitar que su fortuna se esfume en estos delirios de inmortalidad patriótica.

La obra transcurre entre estos lances y transformaciones que, más que revelar una segunda personalidad reprimida de empresario, constituyen la parábola de un desdoblamiento primordial del alma catalana. El protagonista es don Ramon Marull i Ticó, apellido que respira prosapia y profunda catalanidad y que no deja de evocarnos el vocablo inglés *tycoon* (magnate). La imaginaria biografía de este industrial, recogida en el programa de mano, es seguramente bastante real dado que Els Joglars afirman que la gente reconoció en él a un famoso empresario.¹⁵ En cualquier caso el personaje es emblemático, típico y tópico, como también la loción Dr. Floid,¹⁶ evocada aquí directamente, trae el aroma de barbería de una época que arranca antes de la difusión de la maquinilla eléctrica. Entre la creación y propiedad no sólo de este producto sino de alguna concreta fundación cultural, la identificación debiera ser inequívoca.

El otro Marull, Josep Pla, no necesita de cautelas alusivas en la obra y tanto menos de presentación aquí. Al hilo de la oposición entre los dos y de las maniobras hereditarias de Ulrike, la esposa suiza, se desgranar en paralelo varios temas conductores que vamos a examinar. En el protagonista encontramos a un representante genuino de una mentalidad de honda raigambre catalana correspondida por una alta valorización social: el hombre emprendedor, trabajador sin descanso¹⁷ para el que amor, fidelidad y dedicación sin reservas son debidos a la empresa no menos que a la familia. Como hombre que no debe su fortuna a nadie y es consciente también de ser creador de la riqueza del país, se siente pilar de la sociedad, verdadero padre de la patria en contraposición a los dirigentes políticos y sobre todo a intelectuales y artistas que considera más bien parásitos nefastos. En su visión, pertenece a una aristocracia del trabajo y del tesón, encarnación de la solidez y del realismo, del sentido común, de ese estar con los pies en la tierra que tan bien recoge la palabra *seny*. Lo suyo es casi una mística del trabajo como servicio al país, y este protagonismo le confiere seguridad en sí mismo, una fuerte autoidentidad social y hasta autoridad. Se siente investido de una misión que le exige todas sus energías¹⁸ y por ello también piensa ser el primer merecedor del reconocimiento de la sociedad.¹⁹

Del exagerado autoconvencimiento del mérito, de la visión unilateral, a la autoglorificación interesada y descarada sólo media el paso que efectúa la caricatura teatral. La consideración ética se convierte en crítica abierta cuando el interés comercial desborda en la picaresca y en la ilegalidad,¹⁹ en el aparente altruismo de mecenazgos que buscan sólo la desgravación, en la amora-

lidad del interés de la industria en las guerras. Els Joglars identifican en este personaje un relativismo moral de fondo que no conoce más que el propio interés, que se arroja en los grandes principios: «la industria, el comercio, Dios y la Patria» (esc. 12, p. 31) y que no hizo nada por las víctimas del franquismo,²⁰ sino que convivió y mercanteó con él en la posguerra, navegando entre dos aguas (esc. 13). Dos razones enlazan esta mentalidad empresarial con el sentimiento nacionalista: de un lado la convicción de ser artífices de la prosperidad de una tierra, y del otro constructores de una identidad nacional que por tradición ya valoraba socialmente ese espíritu.

Es en este terreno donde surge la rivalidad, que desemboca en odio obsesivo, con los intelectuales y los artistas²¹ que acaparan la atención y homenajes, y Josep Pla emblemática y resume a este enemigo, más por su afilada crítica, en este caso, que porque haya recibido reconocimientos de la Generalitat. Pla-Marull denuncia que «han promocionado una cultura de tópicos y folklore para relajación de burgueses saciados» (esc. 15, p. 49) y que se han «fabricado una Cataluña en miniatura para poder jugar los fines de semana» (esc. 15, p. 50). A la acusación de prepotencia, el industrial replica que mientras él viva «nunca tendrá el premio de Honor de las Letras Catalanas» (esc. 15, p. 50).

A través de este personaje Els Joglars escarnece las tesis de los nacionalismos peninsulares, en lo mucho que tienen en común, e imaginariamente invitan también a Unamuno a la tertulia del escritor ampurdanés. A la objeción del filósofo: «Oiga, que yo soy vasco» responde Pla «Vasco, luego español. No lo dude» (esc. 15, p. 42). También acusan al nacionalismo de reescribir la historia: «PLA: ... Los fascistas vencieron y convencieron durante cuarenta años. Porque "a más a más" estos subversivos no hicieron nada de nada, porque el general Franco se murió en la cama [...] que a ustedes no les guste la realidad no quiere decir que tengan que felsearla» (esc. 15, p. 42).

Un personaje externo a este choque de idiosincrasias, extranjero por más señas como es Ulrike, permite la síntesis crítica de quien puede ver los árboles desde fuera del bosque. Y es feroz. Le mueve el interés por la herencia de una fortuna en peligro por la esquizofrenia sentimental que agita al marido, catalizada por las ingestiones de Floit, pero permite a Els Joglars blandir sin restricciones el látigo de la provocación: «ULRIKE: ¡Odio Cataluña! ¡Odio todo lo catalán! ¡Odio vuestra estridente bandera, odio la cruz de San Jorge, odio la paella, odio el aceite de oliva y sobre todo odio a estos malditos monjes del monasterio nacional de Montserrat!» (esc. 9, p. 18) y en otra ocasión exclama: «Hasta cuándo tendré que soportar tanta locura a mi alrededor. Malditos catalanes» (esc. 10, p. 25).

Por encima de los personajes, la trama, las alegorías, constituyen toda una parodia de los tics nacionalistas con claros paralelismos con el régimen franquista y sus ritos. Encontramos una analogía entre el enunciado industria-comercio-patria y el de familia-municipio-sindicato, entre la gloria catalano-religioso-empresarial y la castellano-religioso-militar; entre el monasterio «nacional» de Montserrat y una mezcla de El Escorial y El Valle de los Caídos, entre la obsesión de Marull por su cripta en la abadía benedictina y las tumbas de la basílica de Cuelgamuros. La caricatura supera el marco peninsular cuando, al hilo de los proyectos del mausoleo, en un telón de fondo aparece «el detalle de su cara esculpida en las montañas, junto a otras personalidades» imitando al monte Rushmore en Estados Unidos, haciendo exclamar al incontentable Marull «¡Caramba esto son palabras mayores!» (esc. 15, p. 52). El colmo del arrebato étnico llega cuan-



Fotografia de l'espectacle Cruel Ubris, d'Els Joglars, estrenat el 26 de desembre de 1971 al Teatre Salesiano d'Osca. Direcció: Albert Boadella. Escenografia, figurins i màscares: Montserrat Torres. (Arxiu Els Joglars)

do besa al monaguillo de la escolanía del monasterio, emocionado por su angelical canto espiritual-patriótico, y le dice: «Cuando te miro y veo estos ojos tan azules y puros me doy cuenta de que Cataluña no morirá jamás. Tu belleza refleja una casta superior capaz de imponer nuestros eternos valores raciales. Sois la esperanza de la patria» (esc. 16, p. 52).

Más abstracto y estetizante es el resto del amplio discurso de Pla-Marull, que versa sobre el paisaje ampurdanés, la pintura y los gustos literarios, pero respira catalanidad por todos sus poros. Es de gran eficacia la propia idea de articular todas las divagaciones de Pla en torno a la preparación campestre de un controvertido arroz negro, con contertulios de paso como Unamuno, un mosén rural y la fugaz presencia de Dalí, Pujol, el pintor Gimeno, Cambó y Pau Casals.²¹

Magistral es la interpretación de los actores de los empleados metamorfoseados por la mente de Marull ante los ojos del espectador (cargos de la Generalitat, arquitectos, notarios, monjes de Montserrat) con especial mención al Povedano-Hermós, superior la de la teutónica esposa Ulrike, interpretada por Minnie Marx, y grandiosa la actuación de Ramon Fontserè en su

Marull-Pla: la bata burguesa entre elegante y funcional para el almacén, la gestualidad, el manejo de la silla de ruedas, el autoritarismo, su vaciar sobre la palma de la mano el frasco del Floid al estilo barbero, y sobre todo la voz, el acento. Este sin duda alcanza un efecto inigualable en un oído no catalán. La caracterización del escritor con su boina rural y espigada estampa es visiblemente el resultado de un largo trabajo y de un profundo estudio del personaje real.²² Otros momentos excelsos se alcanzan en la escenificación de unos cuadros campestres que disparan la elocuencia crítica de Pla, con personajes rurales bosquejando, porrón en ristre, unos pasos de sardana. Portentosa es la descripción de Marull de la verdadera composición del concentrado de caldo que producen sus empresas.

El escenario es un compendio de simplicidad y racional eficacia. El gris almacén-universo de Marull con sus cajas de mercancía ordenadas en sus estanterías metálicas y la carretilla de manipulación moviéndolas de un sitio para otro, no necesita cambios para convertirse en despacho o en simulacro de la explanada de Montserrat. Unos pocos telones nos llevan a la Masía de Pla o al lugar campestre donde se guisa aquel problemático arroz negro, recalcan pintorescos contertulios y se desarrollan portentosas consideraciones políticas, literarias, pictóricas y culinarias.

Daaalí es, en orden cronológico, la última obra de la trilogía. «Es un espectáculo creado en castellano, ensayado en castellano y luego adaptado al catalán».²³ La idea nació cuando estaban trabajando sobre Pla y ya habían montado *Ubú president*.²⁴ Según Els Joglars el pintor les atraía por compartir algunos rasgos con los otros dos catalanes a pesar de ser muy diferentes: «los tres eran grandes trabajadores, tenían auténtica obsesión por el trabajo, y [...] tuvieron voluntad de pasar a la posteridad [...]. Ramón, que penetró muy profundamente en estos personajes, opina que eran muy distintos entre sí: Pla era el *murri*, Pujol el mesiánico y Dalí el excéntrico [...]. Los dos artistas compartieron, además, su individualismo, la lucha por su obra, la conciencia de la obra [...]. Y hay algo que les separa sin remisión: la falta de ironía de Pujol [...]. La impertinencia, sin embargo, es común a los tres».²⁵ De todos modos hay también en esta obra símbolos típicos de la catalanidad como la presencia continua de las *espardenyas*, los compases de la sardana, el sentido comercial del pintor.²⁶

El espectáculo se desarrolla durante el delirio de Dalí agonizante. En efecto, empieza con el protagonista postrado en lo que parece una cama de hospital situada en el lateral izquierdo-fondo del piano. «Se trata de un gran piano daliniano sobre el que»²⁷ trabajarán los actores. Poco a poco se incorpora, pide sus *espardenyas* y en el escenario se materializan los personajes que han protagonizado los episodios más importantes de su existencia, mientras en la gran pantalla se proyectan cuadros suyos que son derivación de los mismos. Se instaura alrededor del pintor un aquelarre, similar al que se convoca en torno al arroz negro de Pla, con variopintos personajes.

Pero no se trata de un *flash back* sino de un todo muy surreal, entrecortado por algunos breves cuadros que nos devuelven al Dalí agonizante. La obra está estructurada en veinticinco escenas de duración muy desigual: algunas largas, con participación de numerosos actores (la 3 con los periodistas, la 13 con los artistas contemporáneos vestidos de payasos,²⁸ etc.), otras que son puros *flashes* sin palabras (la 16 con Dalí pintando y afeitando con la música del barbero de *El gran dictador*, la 2 con Salvador niño y nodriza, etc.), pero entre ellas hay una gran cohesión dirigida a retratar el alma y la idiosincrasia del gran pintor.

Salvador niño aparece frecuentemente en escena, se muestra muy atraído por los pechos de su nodriza y nos señala tendencias infantiles, que se proyectarán en el adulto. Particularmente interesante es la escena de la rata que el chico introduce en el mortero que está utilizando la nodriza y en la pantalla se proyectan las vísceras de la rata. Él las remueve con la muleta y muestra un sensual placer en olerla. En la pantalla las vísceras revueltas se convierten en el cuadro *El burro putrefacto*.

De notar es también la conversión de Gala en Virgen seduciendo a Salvador que se masturba mientras en la pantalla aparece el cuadro *Portlligat* y los angelitos de Murillo. Totalmente surreales son las escenas donde aparece Gala: la primera vez identificada con Lorca,²⁹ después recordando su encuentro cuando todavía era la esposa de Paul Eluard en una mezcla de tiempos y lugares típica del sueño. Continúa es la admiración de la mujer por Dalí. Ella misma insiste sobre su inmortalidad, en particular a propósito del cuadro *Relojes blandos*, cuando afirma: «...Quien verá esta pintura no podrá olvidarla jamás. Ni el mismísimo Picasso ha sido capaz de crear una imagen así, para ser recordada» (p. 66) y llega a insultar³⁰ y escupir al gran pintor malagueño, que la obra presenta como a un muñeco llevado por cuatro actores que, hablando con acento inglés y catalán, le alaban constantemente.



El joc, espectacle d'Els Joglars. Estrenat el 3 de gener de 1970 a l'aula de teatre de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. Direcció: Albert Boadella. (Arxiu Els Joglars)

Fuerte, pero siempre con un toque de ironía, es el choque entre los dos. Son los acompañantes los que transmiten a Dalí las críticas de Picasso: «El maestro le anima a seguir pintando y le reconoce también como el más grande bromista de la pintura moderna [...] encuentra aceptable que la pintura tenga una función terapéutica para desequilibrados» (esc. 22, p. 67-68). Y el juicio de Dalí sobre el *Guernika* no es menos insultante: «Es la sublimación del *graffiti*. Está dentro de la más genuina y ancestral tradición decorativa de los lavabos públicos de caballeros y concretamente, los de la estación de Perpinyan» (esc. 22, p. 70).

De la pintura, la discusión pasa a la política. Uno de los intelectuales que hacen de pedestal a Picasso le escupe: «¡Franquista!» y «DALÍ: Naturalmente. Por la gracia de Dios, porque la política es la anécdota de la Historia, y a mí sólo me interesa la Historia» (esc. 22, p. 74). De la total falta de compromiso político del pintor catalán ya habíamos tenido noticia en otra escena³¹ donde a la pregunta sobre su participación en la Guerra Civil y en la Segunda Guerra Mundial contesta: «Absolutamente ninguna [...]. Cuando el mundo entraba en guerra, yo me encerraba en mi estudio porque soy de naturaleza cobarde» (esc. 19, p. 59). La Primera Guerra Mundial se representa con marionetas ante Salvador niño que se divierte jaleando a los soldados con exclamaciones. El pintor tenía en la época diez años.

Muy irónica y de gran efecto, la escena 20 con Hitler, interpretado magistralmente por Minnie Marx, y Mussolini que, el uno en alemán y el otro en italiano, hablan de sus planes bélicos y terminan bailando un vals pero, después de la salida de los soldados, el Führer empieza un discurso de espaldas al público, y Dalí, saliendo de debajo del piano, pinta un reloj en la espalda desnuda de Hitler y en la pantalla se proyecta el cuadro *Relojes blandos*.

Naturalmente, crítica es también la visión que Dalí tiene de Miró, a quien se nos presenta como a una niña con trencitas rubias, saltando a la comba y naturalmente con voz infantil. Juntos critican a los representantes oficiales del surrealismo: André Bretón, Paul Eluard, etc., y Dalí afirma: «El surrealismo *c'est moi*» (esc. 14, p. 47) parafraseando la conocida declaración de Flaubert. Naturalmente no pierde ocasión de criticar al compañero y cuando se entera de que ha dibujado el logo de La Caixa exclama: «... a la chita callando, te lo has montado muy bien» (esc. 14, p. 47).

Durante toda la función se resalta la megalomanía de Dalí desde cuando afirma ser «más importante que el director del banco de España» (esc. 7, p. 21) o dice: «¡Soy el divino!» (esc. 13, p. 45) hasta cuando se proclama el salvador de la pintura moderna.³²

Velázquez es el único pintor que Dalí admira sin reservas, tanto que llega a pedirle consejos: «DALÍ: ¡Maestro, enséñame, aunque sea por un instante, sólo una muestra de tu bravura de toque, nacida de tu sublime pincel!» (esc. 24, p. 78) y mientras en la pantalla aparecen *Las Meninas* exclama: «¡Bravo, perfecto! ¡Velázquez, monarca del espacio! ¡Pincel soberano! [...] ¡Maestro de maestros! ¡Maravilla rara! ¡Sublime pincel! ¡Deja que te abrace!» (esc. 24, p. 78).

La última escena es de gran impacto. Fontserè explica que Boadella ha querido representar la teoría daliniana que expresa el mismo personaje en escena: «Dios se equivocó al construir al hombre y lo hizo al revés: blando por fuera y duro por dentro» (esc. 25, p. 80) y por ello al pintor le gusta el marisco que, al contrario, es fuerte por fuera y tierno y exquisito por dentro. Dalí y Gala, vestidos con armaduras, se agitan en un intento de baile con la música del *Pas de deux* y terminan comidos como sabrosos crustáceos. Interesantísima es la descripción del actor principal: «La armadura se arrancará pieza por pieza [...]. Se añade aquí la idea del canibalismo daliniano».³³

También esta obra, que ha tenido un gran éxito de público y de crítica, tiene su centro de gravedad en la interpretación de Ramon Fontserè, con su bigote erizado, los ojos permanentemente exaltados y el estudiado manejo del bastón del divino. En su diario describe vívidamente la dificultad de la empresa.³⁴

Las tres piezas tienen la marca inconfundible del estilo de Els Joglars: un soberbio plantel de actores de increíble habilidad verbal y gestual, capaces de transmitir un gran volumen de sensaciones inexpresables por textos y acotaciones, al servicio de una comicidad que es más sutil, profunda y sólida que la asociada mecánicamente a la sátira; una escenografía cuidada, esencial y eficaz; una aparente simplicidad y naturalidad, resultado de un trabajo muy concienzudo y original; un atrevimiento iconoclasta que no se doblega ante presiones institucionales, consignas nacionales, imposiciones del ambiente o del comercio, sin temor a tocar los símbolos sagrados y las referencias de la identidad catalana, ni llevar al paroxismo el análisis de la tensión *seny-rauxa* del alma de sus gentes, ni ver en el nacionalismo actual los monstruos que produce el sueño del *seny*. Pero no se trata de la simple reacción fisiológica ante la ideología dominante en los pasillos de la Generalitat. Afirman llevar a la escena sólo lo que para ellos alcanza la excelencia artística, sin dejarse condicionar por ningún otro temor.³⁵ Encuentran en esos tics patrióticos y en sus protagonistas una fuente de inspiración irresistible. Sin embargo no se trata de un ánimo de herir gratuitamente los sentimientos populares. Se puede decir que la sátira es en el fondo afectuosa, como no puede ser menos cuando se está hablando de las propias raíces y *humus* vital, hecha con ternura y no exenta incluso de cierta nostalgia hacia un mundo destinado a pasar. Seguramente sienten con el escritor ampurdanés que estas pequeñas patrias han conocido ya su tiempo, que la homogeneización global, comenzando por la europea, las disolverán y que «fatalmente el nuevo siglo que acaba de empezar lo engullirá todo como decía Pla y en este todo se incluirán patrias, paisajes, costumbres y orgullos diferenciales».³⁶ Lo que critican es la instrumentalización política de estos sentimientos bajo la bandera de un nacionalismo excluyente ritualizado, codificado en consignas, del que se distancian.

Las obras, un todo inescindible de texto, escenografía e interpretación, discurren por unos canales de comicidad inmediata cuya sutileza profunda requiere, para ser percibida, haber estado alguna vez en ósmosis con el alma catalana.

NOTAS

1. JOGLARS, Els. *La guerra de los 40 años*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
2. BOADELLA, Albert. *Ubú President o Los últimos días de Pompeya*. En dossier entregado a la prensa.
3. *Ibidem*.
4. La representación tuvo lugar del 15 de enero al 3 de marzo de 2002.
5. FONTSERÈ, Ramón. *Tres pies al gato*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.
6. BOADELLA, Albert. *La trilogía* en el programa de mano.
7. JOGLARS, Els. *La guerra...*, cit., p. 192.

8. *Ibidem*. P. 192.
9. *Ibidem*. P. 47-48.
10. *Ibidem*. P. 194.
11. *Ibidem*. P. 194.
12. BOADELLA, Albert. *Ubú President o Los últimos días de Pompeya*. En dossier entregado a la prensa.
13. Cfr. Ramon Fontserè, cit., p. 137-147. Para imitar al máximo a Pujol llega a asistir a sus discursos (*ibidem*, p. 142) y, mientras en los primeros días confiesa sus preocupaciones («El Pujol que hago no se parece en absoluto al auténtico» p. 137, «El papel de Pujol se me resiste» p. 139), al final llega al estreno «con una cierta tranquilidad de espíritu» (p. 147).
14. El encargado de prensa ha tenido la amabilidad de facilitarnos el libreto mecanografiado. De allí derivan nuestras citas. En nuestro texto pondremos entre paréntesis la escena y la página a las que pertenecen.
15. «Alguien debió darse cuenta de que el Dr. Floit era en la vida real J. B. Cendrós, el fundador de Omnium Cultural, inventor y propietario del masaje Floïd» (Els Joglars, *La guerra...*, cit. p. 55).
16. Loción fabricada en Barcelona por la empresa Haugron Cientifical, S.A. Fontserè escribe en su diario (*Tres pies al gato*, cit., p. 165-166): «...desde altas esferas de la Generalitat [...] hemos recibido "sugerencias" para cambiar el nombre de Floit por el de William's, otro producto de loción [...] al entorno del fundador del Floïd no le hace ninguna gracia ni el título, ni el señor Josep Pla y Casadevall, ni nosotros, ni que la obra se haga en el teatro Romea alquilado por la Generalitat a la junta de propietarios del teatro, de la que ellos forman parte, ni... la obra.»
17. Cuando el delegado del Presidente y el secretario de la Consejería de Industria le traen la Cruz de Sant Jordi afirma Marull: «Ahora no tengo tiempo...Tengo trabajo» (esc. 1, p. 1).
18. «MARULL: ... mientras tenga fuerzas estaré al pié del cañón» (esc. 9, p. 17).
19. Marull espeta al delegado que le trae la Cruz de Sant Jordi: «No esperen de mí las gracias. Sólo puedo decirles esto: menos mal que alguien reconoce la deuda que tiene este país con algunos burgueses y empresarios leales» (esc. 1, p. 2).
20. La recalificación de terrenos, beneficiarse de ayudas europeas (esc. 1, p. 2), hacerse rico trabajando para los pobres (esc. 10, p. 22), fabricar un concentrado de caldo con componentes baratos inconfesables (esc. 13, p. 34), el contrabando elevado a precursor del libre comercio (esc. 10, p. 27).
21. A la obrera que le pide que intervenga a favor del marido condenado a muerte, contesta «MARULL: ... Es triste, muy triste, una ejecución siempre es lamentable, pero no puedo hacer nada. Lo siento, lo siento...» y añade la sospecha: «Pero no me dirá que no participó en la revolución anarquista» (esc. 13, p. 33).
22. «¿La historia de un país es la historia de sus artistas?» (esc. 1, p. 4).
23. «Mantener los diálogos con todos los personajes que van apareciendo en escena mientras se cocina el arroz tiene su dificultad». R. Fontserè, cit., p. 166.
24. Fontserè estudió las entrevistas a Pla que se han conservado y para el personaje de Marull lleva en la boca «una prótesis en forma de lápiz que pueda quedar fija y pueda sacarse [...]». Parece que con este invento se consigue dar el toque de verosimilitud que se buscaba» (*Tres pies al gato*, cit., p. 160).

25. JOGLARS, Els. *La Guerra ...*, cit. p. 43.
26. *Ibidem*. P. 198.
27. *Ibidem*. P. 198-199.
28. «DALÍ: ... soy un loco catalán, con mucho sentido comercial» (esc. 22, p. 71). Citamos de un mecanografiado que nos ha facilitado el encargado de prensa. En el texto pondremos entre paréntesis la escena y la página a que pertenecen.
29. FONTSERÈ, Ramon. Cit., p. 36.
30. Se trata de pintores muy conocidos: Kandinsky, Mondrian, Tàpies, Klee, Pollock, etc.
31. «Entra Federico García Lorca-Gala, vestida [sic] con capa de guardia civil y tricornio» (esc. 3). Fontserè comenta que «para definir el carácter de la señora Gala la gente a menudo recurría al ejemplo de esta benemérita institución» (*Tres pies al gato*, cit., p. 51).
32. «GALA: Eres el Atila del siglo XX, porque por allí por donde has pasado no ha crecido nunca más la buena pintura» (esc. 22, p. 76).
33. Nos referimos a la escena 19 donde Dalí cuenta cómo recibió en París la noticia de la muerte de Lorca «el mejor amigo de [su] adolescencia». También Fontserè (*Tres pies al gato*, cit., p. 61) subraya la importancia de esta «escena surrealista de tres manolas con peineta fusilando con cruces un poema de Lorca» y la encuentra «muy impactante».
34. «DALÍ: Salvador, y tal como mi nombre indica, he nacido para salvar a la pintura moderna y al arte contemporáneo de la pereza y del caos» (esc. 13, p. 36).
35. FONTSERÈ, Ramon. Cit., p.49.
36. Desde los primeros intentos Fontserè encuentra que «Dalí es complicado, muy complicado» y en algún momento exclama: «Me quedo corto, aún no he hallado la técnica que me permita volar con este personaje.» (*Tres pies al gato*. Cit., p. 40). Durante meses (desde el 4 de marzo hasta el 10 de septiembre de 1999) lo ensaya y no oculta sus temores. Hasta el estreno estará preocupado por la realización de este personaje, mucho más que por los otros.
37. De hecho confiesan abiertamente haberse abstenido explícitamente de abordar en esta clave el terrorismo vasco porque tendrían «que asumir el riesgo, sin ninguna garantía de supervivencia. Si [...] decidiésemos afrontar un espectáculo sobre el terrorismo etarra, tendríamos que vencer el miedo, a qué negarlo». JOGLARS, Els. *La guerra...*, cit. p. 22.
38. BOADELLA, Albert. *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*, Programa de mano, 6 de febrero de 2002.