

diagoll ≈ diagom

...así nace un musical

«el mikado»



18

CUADERNOS
EL PÚBLICO



daigoll ≈ daigom

...así nace un musical

«el mikado»



Z. 510





MADRID, NOVIEMBRE 1986

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del
Instituto
Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:

Redacción: 270 57 49 y
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

Imprime:

T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.

Depósito Legal: M-524-1985.

NIPO: 302-86-001-5.

ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 38.

Un listón cada vez más alto (Joan Antón Benach) **4**

CASI FUE AYER

El nacimiento y primeros pasos

Joan Ollé: "El Ebro nace en Fontibre el 2 de mayo de 1808..." (Joan Abellán)	16
Pepe Rubianes: ¡Carajo con la mariposa!	20
Pere Calders: Una compañía formidable	22
Juan Marsé: Perder los papeles, saberse el papel	24
Jaume Sisa: Fui novio de Dagoll-Dagom, me casé con ellos y vino el divorcio (Rosana Torres)	25

DEL AYER AL MAÑANA

Joan Lluís Bozzo / Anna Rosa Cisquella / Miquel Periel	28
Contar con el público	30

EL MIKADO

Paso a paso, nota a nota

Música: Joan Vives: "¿El Mikado? Glups!!"	40
Traducción: Bru de Sala, un trabajo a tres manos	42
Coreografía: Anna Briansó, palillos y cubiertos	44
Escenografía: Montse Amenós e Isidre Prunés, un Japón de opereta	46

Actuar, cantar y viceversa

Ferrán Rañé: De "La Torna" a estrella de opereta (Jaume Boix Angelat)	51
Teresa Vallicrosa: Tirarse de la moto (Pere Puértolas)	56
Pep Molina: "Los cantantes son muy "marcianos" para los actores, y viceversa" (P. P.)	57
Ferrán Frauca: "El músico lleva dentro también su personaje" (P. P.)	59
Jordi Fusalba: "Llegar al fondo del gag" (P. P.)	59
Fulgenci Mestres: "Un barítono que debuta en medio de un apagón" (P. P.)	60
Rosa Nicolás: "El musical es el espectáculo más completo" (P. P.)	60
Montse Pi: "Hacer teatro fue como subir una montaña" (P. P.)	62
María Rosas: "Aprender lo que no se domina" (P. P.)	63
Isabel Soriano: "El gusanillo de tocar" (P. P.)	64
Teresa de la Torre: "Tomarle cariño al personaje" (P. P.)	64

Luz y sonido

Jordi Bonet: "Sólo se habla del sonido cuando no funciona"	66
Luis Navarro: Las luces del teatro japonés	66

Todos los nombres de Dagoll-Dagom

68

UN PROYECTO DE FUTURO

Joan Lluís Bozzo: Cocinero, comadrona y guarda-agujas	70
-------------------------------------------------------	----



UN LISTÓN CADA VEZ



MAS ALTO



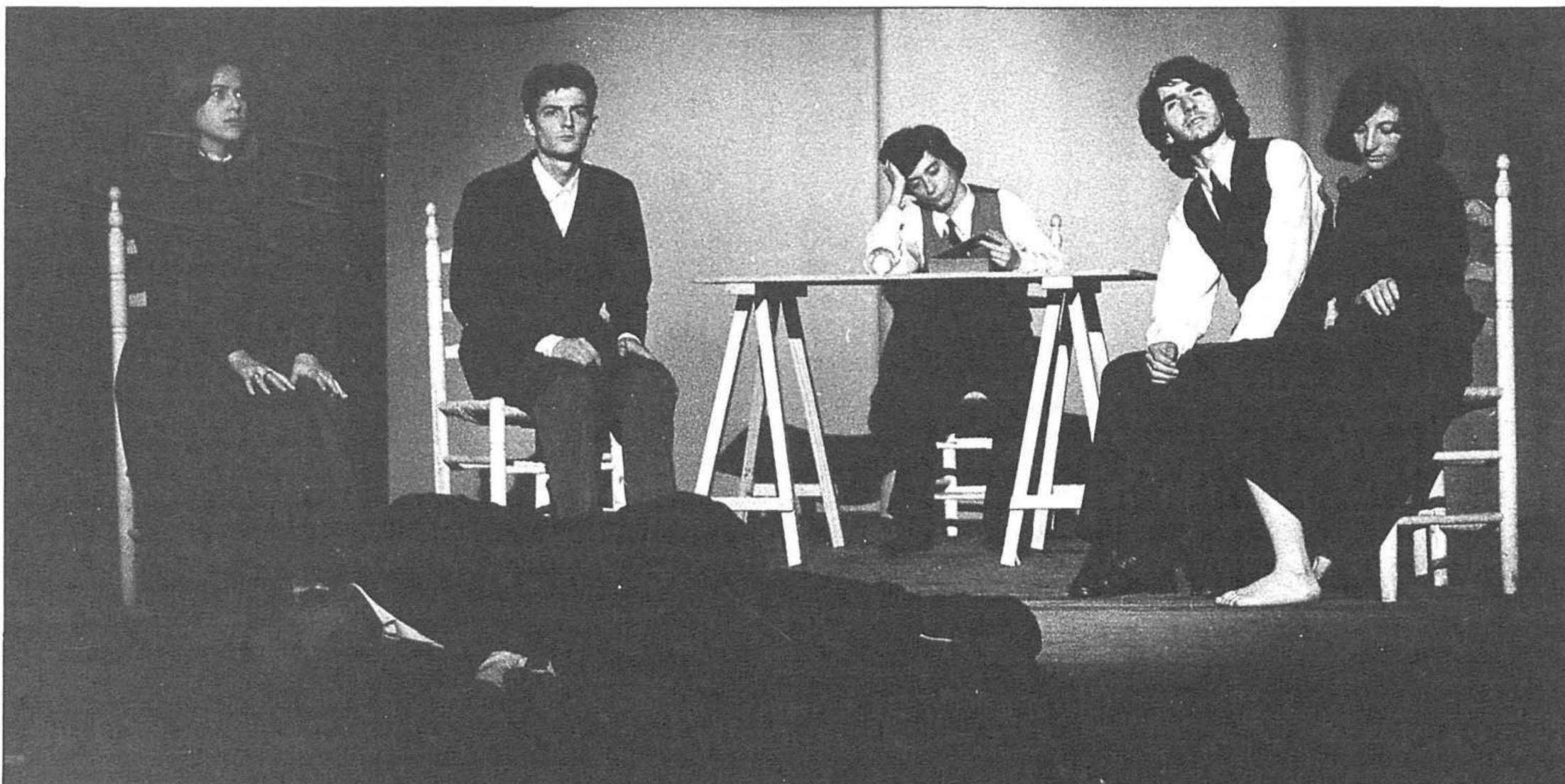
JOAN ANTON BENACH

Z. 510

nesperadamente, del montón de programas, notas, dossiers y recortes que hablan de Dagoll-Dagom, surge la afirmación, a modo de acto de fe, que lo explica todo o casi todo: "Creemos que es necesario hacer teatro para TODOS LOS PÚBLICOS (las mayúsculas son "de ellos"), y si de entre todos los públicos tuviéramos que escoger a uno, probablemente elegiríamos a este público joven, casi adolescente, que llena los recintos de música y que ha olvidado —o al que nunca se le ha demostrado— que el teatro también puede ser excitante y divertido. Y emocionante y vivo".

Ya se sabe que cuando sobre el escenario coinciden todas esas cosas —la excitación y la diversión, la emoción y la vitalidad— el teatro puede ser, incluso, un buen negocio. En fecha muy reciente Dagoll-Dagom se convirtió con El Tricicle y la empresa Anexa en miembro de una troika dispuesta a hacer que el Teatro Victoria del Paralelo barcelonés deje de ser, de una vez para todas, el moribundo indeciso, con un pie en la tumba de las inmobiliarias y otro en el mundo de los ciegos que andan a palos. Cabe recordar aquí que Dagoll-Dagom demostró, hace un par de años, su capacidad para colorear las noches opacas del Paralelo, el otrora Broadway barcelonés, que la ciudad dilapidó tontamente por desidia urbanística y por la mala conciencia y el sentido del orden que imperaron en la post-guerra; esto es, bastantes años antes de que muchas diversiones teatrales recibieran la puntilla del "Un, dos, tres" y de otras plagas domésticas similares. En aquel momento, hace un par de años, como digo, Dagoll-Dagom llenaba el Victoria con *Glups!!* y simultáneamente el Condal con la reposición de *Antaviana*, uno de los espectáculos, legendarios ya, dentro de la historia del teatro catalán contemporáneo.

Pero Dagoll-Dagom no regresa al Victoria, ahora en plan de "socio", tanto por el empeño en recuperar para la ciudad un espacio tradicional de una urbanidad desfigurada como por creer firmemente que no hay degradación nocturna, ni tópicos "cutres" a la catalana, ni "inseguridad ciudadana", tópica también, que resistan una oferta teatral con garra. Cuan-

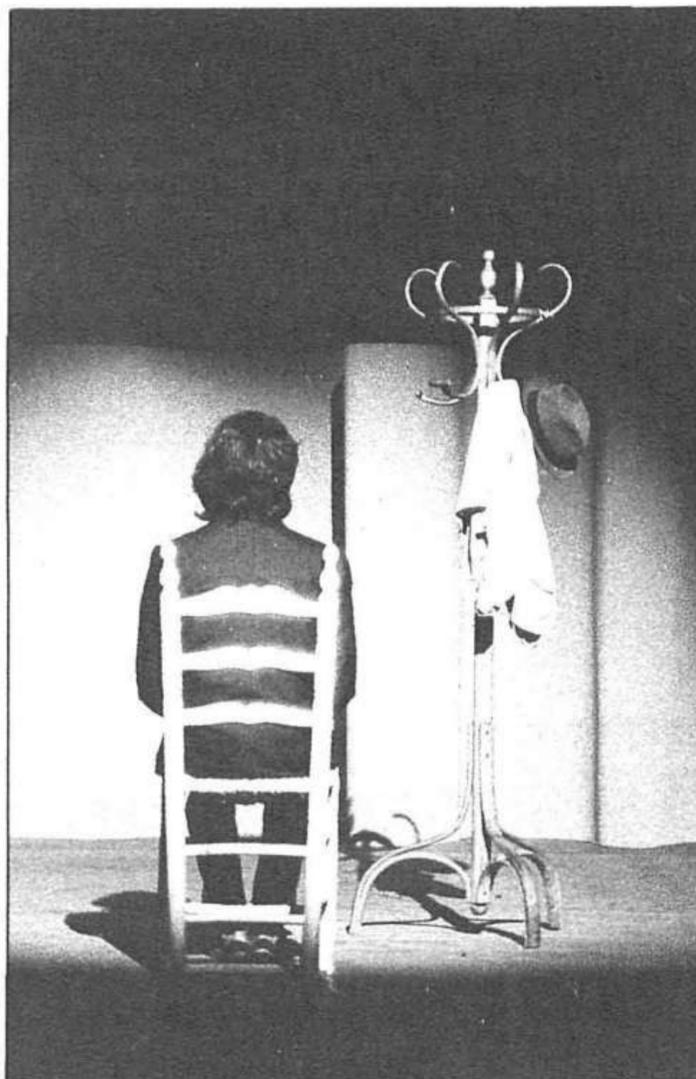


6 En sus inicios, una compañía sin pretensión de profesionalidad.

do a las gentes de Dagoll se les menta la sempiterna "crisis" de la escena, ellos se ríen —con una risa preservada todavía de la soberbia, y por muchos años— o simplemente se encogen de hombros.

DE LA PREHISTORIA AL PSICOANALISTA

Hay una historia "oficial" de Dagoll-Dagom que comienza en 1977 con *No hablaré en clase*, momento en que puede hablarse de una compañía "formalmente" constituida aunque sin ningún tipo de infraestructura, pero el nombre cuenta en aquel momento con una historia discreta aunque creo que singularmente significativa. Dagoll-Dagom es un santo y seña que surge en 1973 y que le sirve al joven poeta y director teatral Joan Ollé para identificar al grupo que ha de representar *Yo era un tonto y lo que visto me ha hecho dos tontos*, espectáculo creado sobre unos poemas de Rafael Alberti. Era en el 73, insisto, esto es, cuando, al margen de su cotización objetiva incuestionable, algunos nombres podían presentar una cuota de fascinación suplementaria por el hecho de vagar todavía por las tinieblas exteriores al franquismo declinante. Alberti vagaba entonces por su exilio romano.



Escena de "Nocturn per a acordió" (1975).

Y del poeta andaluz al poeta catalán Joan Salvat-Papasseit. *Nocturn per a acordió* era un pequeño paso adelante, dramáticamente hablando. No se trataba tan sólo de un espectáculo "sobre" una obra poética, sino de poner en sintaxis teatral una vida, una sensibilidad, una musicalidad y un compromiso concurrentes en una de las figuras más formidables y apasionantes que dio la vanguardia literaria de Cataluña del primer tercio de siglo. *Nocturn* era un espectáculo velado, como en "flu", y en él la música cumplía una función nada trivial. La partitura de Ramón Muntaner, de una simple y bellísima factura, y las aportaciones de Lluís Llach constituían algo más que un subrayado de la naturaleza poética de la materia prima utilizada: era una poética teatral nueva la que estaba naciendo. Y eso, en la historia que nos ocupa, no iba a ser sólo cosa a imitar, sino también a heredar.

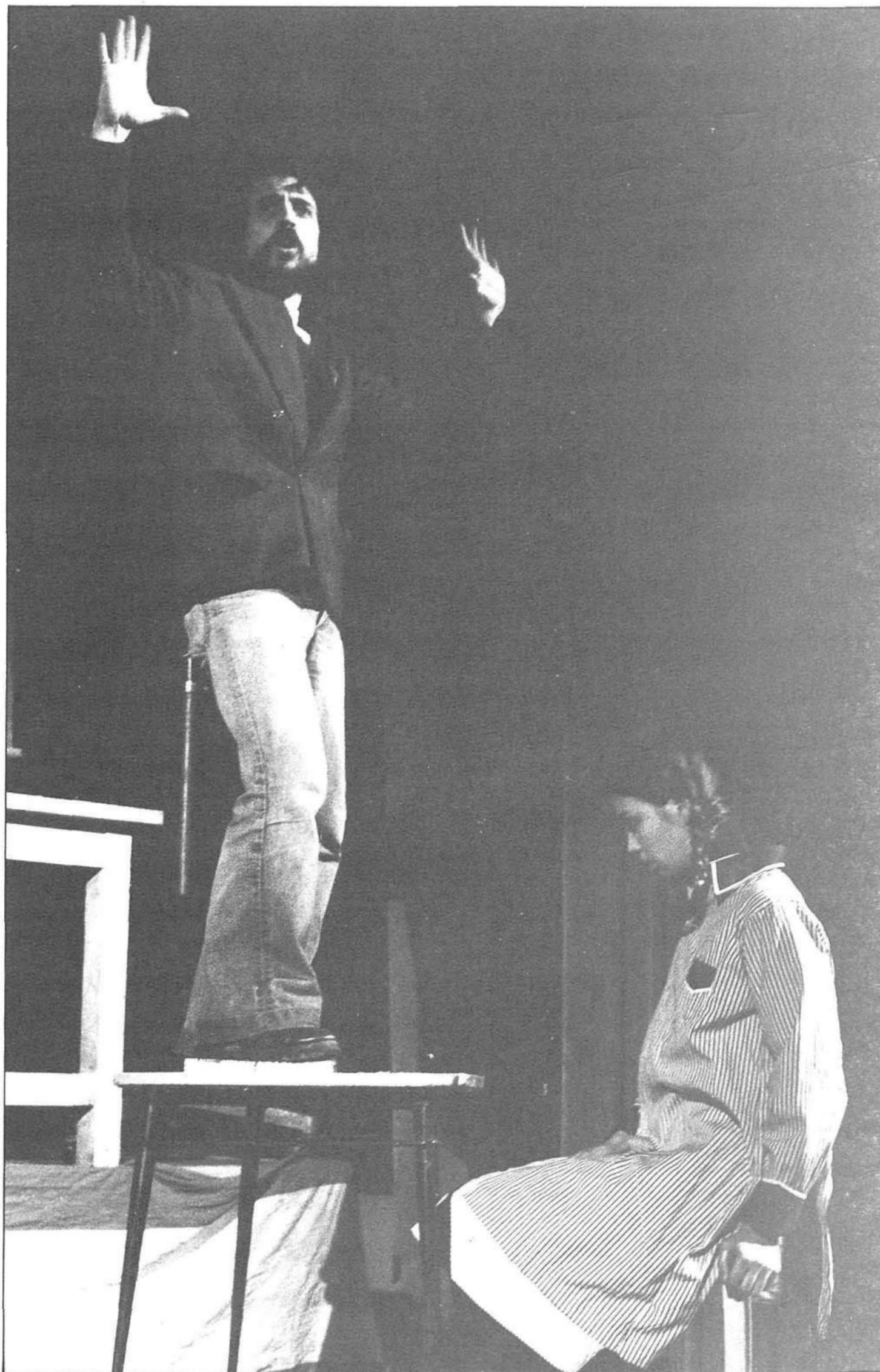
Naturalmente, sería atentar contra la lógica del proceso histórico del grupo afirmar que en aquel *Nocturn per a acordió* está el antecedente de su último y mejor pertrechado musical. Pero no pueden desdeñarse, tampoco, aquellos "factores hereditarios" que emergen de un núcleo primero, y que muy pronto sería

totalmente renovado, factores que se transmiten, más que como una suma de elementos, como una forma de entender la práctica teatral.

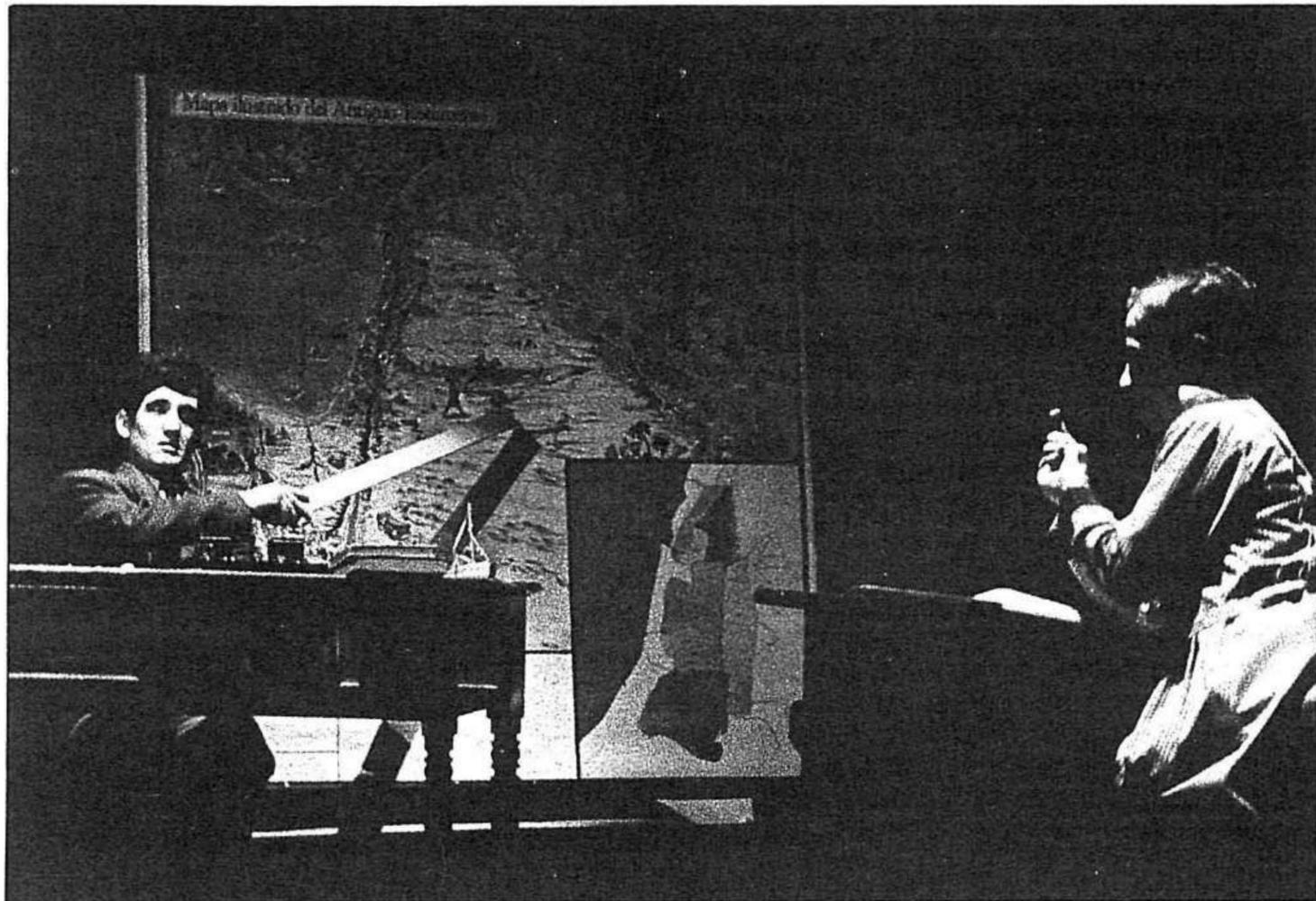
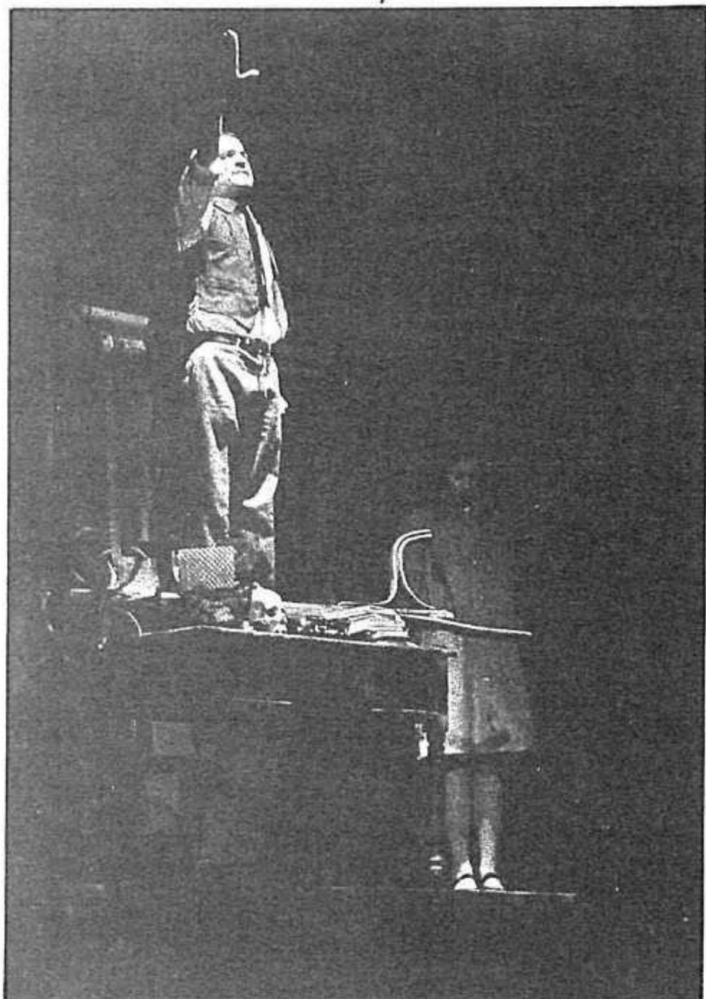
Después de *Nocturn*, el equipo que todavía capitanea Joan Ollé parece interrogarse a sí mismo sobre algunas claves culturales que han actuado en negativo sobre generaciones enteras del país. La juventud del grupo no permite pensar que hayan experimentado sus componentes los efectos del autoritarismo más puro y duro que se ha manifestado en la historia de España. De todas formas, el sistema represivo de la educación ha sobrevivido en múltiples expresiones hasta más allá del franquismo, pero, sobre todo, ha generado un abundante arsenal de códigos verbales e iconográficos frente al cual todas las franjas de espectadores que convoca, no sólo Dagoll-Dagom, sino cualquier empresa que trabaje fuera de los cánones de la comercialidad, ha de encontrar una receptividad amplia y sin reservas.

El título castellano de *No hablaré en clase* y el uniforme escolar de la bata con rayas azules, que figura en el material gráfico de base, eran pistas suficientes para imaginar por dónde podían ir los tiros. En su circulación por Cataluña, la obra se refería en su subtítulo a "*pa amb oli i sucre i d'altres lletanies*" (pan con aceite y azúcar y otras letanías), alusión a uno de los condumios más modestos que gozaron de gran predicamento en época de vacas flacas. Las "letanías" eran, por su parte, el primer anuncio del juego de ironías con el que se quería juzgar la amargura de una experiencia colectiva sobre la que el grupo, o bien podía coleccionar sus propios recuerdos o ejercer una primogenitura señalada por cicatrices, rasguños y encarnaduras del profesor temible que padecieron sus padres, taras, como se sabe, que suelen transmitirse genéticamente. Se diría que la criatura intentaba una suerte de ejercicio psicoanalítico para despejar zonas oscuras de su personalidad, al tiempo que con él conseguía una catarsis colectiva en grupos de espectadores adultos que no habían podido practicarlo suficientemente.

Con *No hablaré en clase* se producen algunas cosas ciertamente sustantivas. En primer lugar, el espectáculo registra una aceptación positiva y creciente que parece sorprender a la propia compañía. Las pocas representaciones que se hacen en febrero de 1977 en el Casino Aliança del Poble Nou bastan para desatar aquel tam-tam que las críticas más favorables —y aquí lo fueron— jamás



"No hablaré en clase", tiempos heroicos.



consiguen, de manera que, cuando el 20 de abril se presenta en la Sala Villarroel, la obra lleva ya tras sí la leve pero inconfundible estela de la fama premonitoria del primer gran éxito de Dagoll-Dagom. *No hablaré en clase* era un espectáculo "distinto", cuya capacidad de sorprender radicaba en la simplicidad y modestia de la propia estructura dramática, que supieron crear Joan Ollé y Josep Perramón. Pero el éxito siempre tiene un precio, en este caso obligó a los miembros de la joven compañía a plantearse un nivel de profesionalización imprevisto. Y en este punto se produce el segundo hecho significativo: el relevo de una parte sustancial de la compañía por un equipo en el que figuran nombres clave en la trayectoria futura del grupo y que le han conducido hasta su actual consolidación. En su epicentro y junto a nombres que permanecen en él, como Pepe Rubianes, se sitúan desde ese momento Miquel Periel, Ana Rosa Cisquella y Joan Lluís Bozzo, una tripleta que, además de actuar sobre el escenario, asume una continuada reflexión sobre el tipo de teatro y el estilo de dramaturgia con las que mejor pueda identificarse la sensibilidad de todos los oficiantes que se sitúan bajo el nombre de Dagoll-Dagom. Es obvio que en esta línea de salida que comparten los "antiguos" y los recién llegados existen —y este es el tercer dato importante— unas coincidencias básicas y unas intuiciones que, a mi modo de ver, explican la identidad propia que irá adquiriendo el colectivo y la coherencia con que conectan unas propuestas con otras. La dimensión "política" que Ollé y Perramón dan a *No hablaré en clase* es, en tal sentido, menos significativa que la atmósfera que envuelve aquellas estampas escolares, el ritmo peculiar del relato escénico, la preponderancia de una escritura elaborada en un tono de lirismo declinante que matiza cualquier inclinación a una denuncia frontal sin que por ello se atenúe la crueldad que circula bajo la crónica de una realidad funesta. Y en *No hablaré en clase* hay, también, ironía y humor.

La notoriedad del espectáculo se acrecienta en poco tiempo. Se hacen más de 250 representaciones y la compañía es contratada para unas temporadas en Madrid, Valencia y Palma de Mallorca. Este éxito, un tanto súbito, obliga a los miembros de Dagoll-Dagom a plantearse su propia entidad como formación estable, de manera que se considera superado cualquier planteamiento anterior basado más en la experimentación ocasional y en la provisionalidad que en una perspectiva de profesionalización.

Y LLEGÓ "ANTAVIANA"

Estamos en 1978. El grupo puede trabajar por primera vez en su propio local y, en una coyuntura donde pueden combinarse la euforia y la serenidad, atinan a descubrir un filón teatral inexplorado: unos cuentos de Pere Calders, uno de los más ilustres narradores catalanes contemporáneos, valorado tardíamente por sus propios compatriotas. Tal vez recogiendo el eco que se venía propagando desde la edición de *Tots els contes* (1968) de este autor, Dagoll-Dagom se siente subyugado por la naturaleza literaria de un conjunto de narraciones y su potencial teatralidad, solo detectable, evidentemente, si existe una previa estima por unos ingredientes que el grupo sitúa a la cabecera de su programa de



En la página anterior, tres momentos de "No hablaré en clase". Sobre estas líneas, escena de "Antaviana".

creación artística. Es así como surge *Antaviana*, palabra indescifrable y evocadora de todos los sueños posibles que pueden habitar en la fantasía de un adolescente (¿uno de los adolescentes de *No hablaré en clase*?) que aparece en una de las escenas del espectáculo.

Antaviana ha producido copiosísimos comentarios explicando o intentando explicar el secreto de esa "diana" que hizo Dagoll-Dagom. La mayor parte de lectores de este cuaderno tendrán noticia de uno de los fenómenos teatrales más multitudinarios y singulares que ha producido la escena de este país. Lo que aquí importa es subrayar cómo Dagoll-Dagom se convierte en mediador eficaz entre unas narraciones admirables para ser recreadas por la imaginación del lector y unos espectadores que se identifican con la teatralidad concreta de unas situaciones y de unos personajes tremendamente comunes, decididamente antiheroicos.

En la preparación del espectáculo, la llamada de la música, como factor en aquel momento "importante" para Dagoll-Dagom, es atendida, encargando la partitura de las canciones a Jaume Sisa, un compositor galáctico con cuya "urbanidad" el grupo sintoniza plenamente.

¿Hay que buscar en aquel *Nocturn per a acordió* el antecedente de esa irrupción del elemento musical en el cuadro de intereses del grupo? Los "padres" de *Antaviana* —según explica alguna vez el grupo— son tres, "como ocurre en algunos matrimonios": Pere Calders, Dagoll-Dagom y Jaume Sisa. Parece claro, sin embargo, que el "libro" juega aquí un papel hegemónico de primera magnitud, de modo que el autor Calders se ve acompañado por unas "ilustraciones musicales" de Sisa. En cualquier caso, la compañía se siente inclinada abiertamente a equilibrar ambos factores. Y el paso siguiente que Dagoll-Dagom dará en esta dirección se titulará *Nit de Sant Joan*.

LA MADURACION DE UN LENGUAJE PROPIO

Son, diría, irrelevantes las referencias literarias convencionales que hay en *Nit de Sant Joan*, el espectáculo que el grupo estrena el 4 de marzo de 1981, inaugurando el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. El guión y la dirección llevan la firma del colectivo, mientras que, en este caso, la música de Jaume Sisa es tan preponderante que la obra se presenta ya como una estricta "comedia musical".



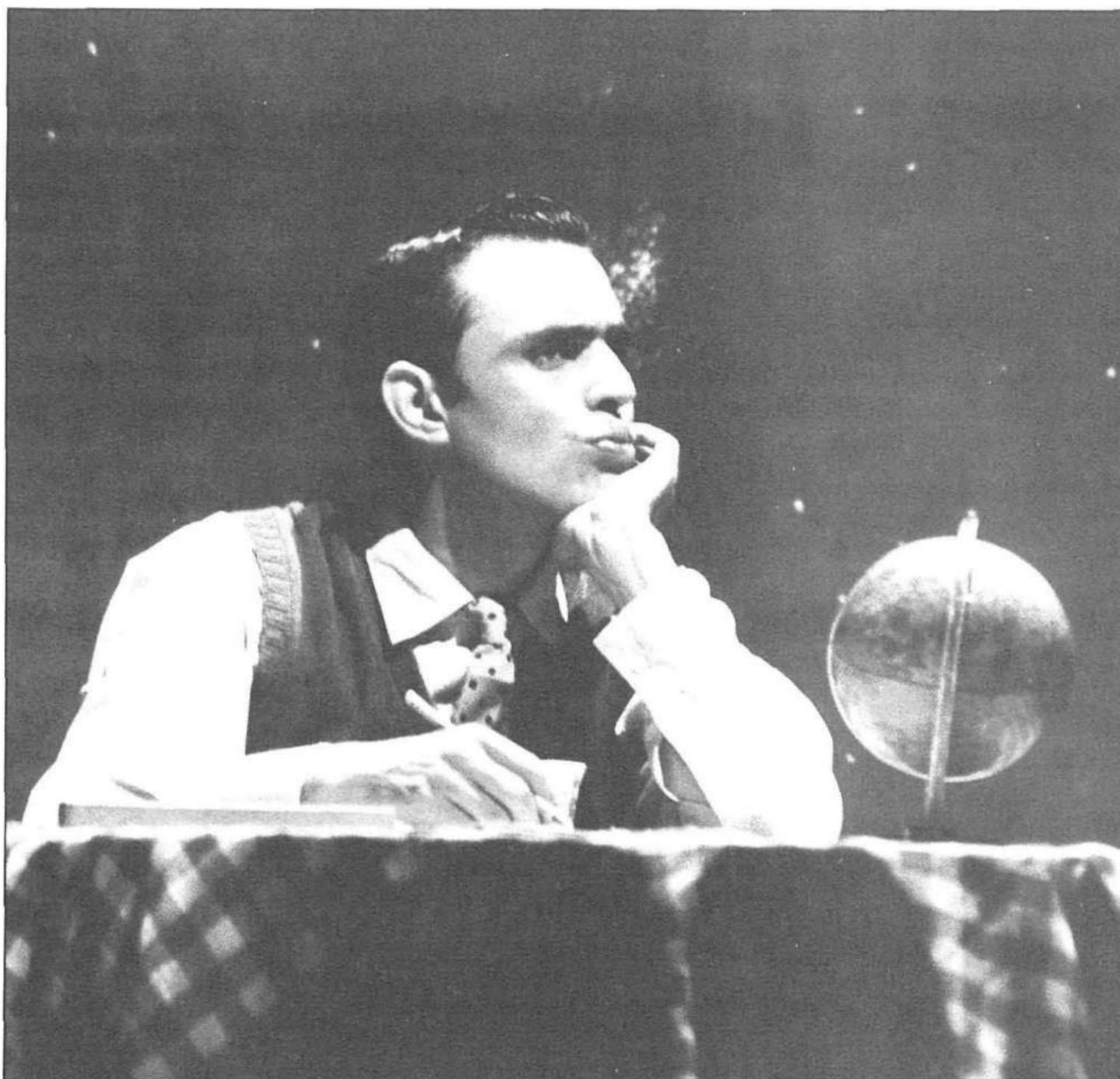
"Antaviana", la consagración de Dagoll-Dagom.

Nit de Sant Joan hereda muchas cosas de *Antaviana*, evidentemente. La aguda observación del grupo por una tipología ciudadana retratada con precisión e ironía, el elemento mágico trasladado aquí a la noche secularmente más prodigiosa, el arraigo del rito consuetudinario, la benevolencia de la crítica que destilan numerosas escenas... Pero los componentes del grupo se arriesgan aquí a un ejercicio difícil, con trapecios de dudosa fiabilidad si no existe antes una sólida escuela de adiestramiento. Los actores son, "quieren ser", además, cantantes y bailarines. Y, tras unos meses de rodaje *Nit de Sant Joan* delata que no se trata de un capricho eventual, sino de una línea perfectamente meditada.

De todos modos, la amplitud, profundidad y seriedad de esa meditación no se alcanzará hasta *Glups!!*, el siguiente espectáculo del grupo (1983), que cuenta con la colaboración de Joan Vives, uno de los jóvenes creadores musicales más prometedores y brillantes del momento. Y es en este punto de la trayectoria del grupo cuando surge aquel manifiesto al que antes aludía: "La compañía Dagoll-Dagom —decían— es muy joven: siete años de vida profesional. Estamos intentando conseguir un estilo propio y un lenguaje fácilmente identificable con nuestro propio lenguaje. Y un público". "Creemos que nuestro lenguaje pasa por el musical". He aquí, pues, un programa

en el que este "creemos" deja abierta, todavía, la rendija de una incertidumbre, la eventualidad de una rectificación.

Glups!!, desde el punto de vista de la interpretación vocal y coreográfica —dirigida ésta por Anna Briansó—, supone un progreso notabilísimo respecto al espectáculo anterior. En el equipo actoral se han incorporado comediantes de fuste recio: Ferrán Rañé y Xus Estruch, entre otros. Creo, no obstante, que para comprender la amplitud de la aportación de Dagoll-Dagom, la verdadera singularidad del grupo dentro del programa teatral del país, hay que usar la moviola y fijar las secuencias en esta crónica justo antes de ese montaje. Cuando la gente de Dagoll-Dagom habla de un "estilo propio", de "un propio lenguaje", pienso que tal vez se está refiriendo a algo que ya ha logrado, en cierto modo, en el momento de formular su empeño. Ante el repertorio de elementos que maneja la creación dramática autóctona, clásica, contemporánea, las opciones de la compañía parecen claras. El cuadro adjunto esboza un esquema que puede expresar mejor este pensamiento.



Joan L. Bozzo en "Antaviana".

FRENTE A

La heroicidad
La tradición
etnográfico-rural
El escalafón de
protagonistas
Los ámbitos abiertos
La farsa/comicidad
El discurso
El enigma/desenlace

DAGOLL-DAGOM OPTA POR

La antiheroicidad
La tradición urbana

La mezcla de personajes

El ámbito doméstico
El juego/ironía
El "collage"
La magia/el misterio



Rocky Muntanyola, Anna Briansó y Anna Rosa Cisquella en "Nit de Sant Joan" (1981).



Escena de "Nit de Sant Joan".

Claro es que ésta y otras opciones que Dagoll-Dagom efectúa —y otras muchas que podían apuntarse como la "crítica jovial" frente a la "sátira y el sarcasmo"...— no son por ellas mismas indicio de originalidad alguna. Quisiera significar, tan sólo, que del conjunto de todas ellas es de donde "ya" ha surgido, sin duda, aquel lenguaje con que el grupo quiere identificarse a sí mismo. Y otra hipótesis, ésta de mayor entidad: en el corto trayecto que va de *No hablaré en clase* a *Nit de Sant Joan*, ese mismo lenguaje creo es el que identifica al grupo ante los públicos mayoritarios que asisten a sus propuestas. Ya sé, como todo el mundo sabe, que el fenómeno *Antavia-*

na, su peculiar equilibrio interno, es difícilmente repetible, pero tomar conciencia, a la vez, de que merced a aquel éxito hay unas señas de identidad que se ven enormemente potenciadas y que el público adjudica a Dagoll-Dagom de manera intransferible es un dato que no puede despreciarse, sobre todo cuando tiene el saludable propósito de conquistar una clientela absolutamente masiva.

EN EL REINO DEL "MUSICAL"

Glups!! no iba a significar, por supuesto, una rectificación de decisiones largamente asumidas. Antes aludía a la coherencia que tiene la todavía joven historia del grupo y el rigor de un proceso que

no se manifiesta a bandazos, sino por una sabia sustitución en cada espectáculo de unos elementos por otros que amplían el horizonte de una dramaturgia cada vez más profunda, pese a trabajar con materiales ligeros, así como el catálogo de recursos técnicos en cuya explotación Dagoll-Dagom pone el listón de su propia exigencia cada vez más alto.

En *Glups!!* se produce esta operación sustitutoria en renglones diversos. Las claves referidas a una tradición local se atenúan en beneficio de una "internacionalización" de la temática, aun cuando sea un entorno inmediato al espacio sobre el que el grupo proyecta su mirada irónica y festiva. Por contra, la condición



Joan L. Bozzo y Xus Estruch en "Glups!!".

urbana de la comedia se acentúa y se desata un inteligente malabarismo con diversos códigos verbales y plásticos de una modernidad en la que pueden verse reflejados no pocos de los tics que subyugan a aquél público juvenil por el que la compañía expresa su predilección. Debe recordarse aquí que el soporte formal más importante de la obra serán unos textos de Gerardo Lauzier y unos elementos formales que en la decoración y el vestuario se inspiran en los trazos angulosos, duros, cromáticamente planos que utiliza en su obra el famoso artista del "cómic". Pero hay, sobre todo en *Glups!!*, una estructura que responde ya a los esquemas más rigurosos del género con el que la compañía se siente vocacionalmente comprometida.

"Creemos que nuestro lenguaje pasa por el musical". Y para eliminar, momentáneamente al menos, cualquier otra salida que aquí pueda permitir el "creemos

que", Dagoll-Dagom se mete de lleno en el reino de una opereta celeberrima, cuya significación resulta casi emblemática dentro de la trayectoria del grupo. *El Mikado* supone el abordaje de un producto que se ha hecho "clásico" en los centros teatrales más prestigiosos de todo el hemisferio norte. Un clásico permanentemente joven, según demuestran las continuas revisiones que del mismo se hacen a lo largo de un siglo de existencia. Montar la pieza de Gilbert y Sullivan supone "estar" ya en el reino del musical. ¿Es éste el definitivo punto de llegada para Dagoll? ¿Señala el recorrido efectuado un camino sin retorno? Me parecería impropio trascendentalizar sobre esas cuestiones. En *El Mikado*, por otra parte, no se entregan todas las armas de la propia "escuela", ni muchísimo menos. El espectáculo pone de relieve, por ejemplo, que, al amparo de un trabajo colectivo y mancomunado, se ha forjado el

sólido oficio de director de Joan Lluís Bozzo. El concurso de colaboradores "históricos", como son los escenógrafos Isidre Prunes y Montse Amenós, señala la pervivencia de un estilo que, hoy por hoy, elude el riesgo de diluirse en las aguas híbridas del "espectáculo internacional". Actores, cantantes y bailarines se imponen tan sólo aquello que pueden hacer bien. Nada más, pero tampoco nada menos. *El Mikado*, sin duda alguna, es el espectáculo más pulcramente elaborado de Dagoll-Dagom, y en la versión catalana del texto, traducido por Xavier Bru de Sala, se preservan unos rasgos inconfundibles del peculiar sentido de la diversión teatral que ha cautivado a la compañía. De momento, eso es todo y, ciertamente, lo más importante. Lo demás serían, son, especulaciones vanas. Tal vez, el momento más delicado para Dagoll-Dagom sea el día después de su último y tan brillante espectáculo.



CASI FUE AYER

EL NACIMIENTO Y PRIMEROS PASOS

16

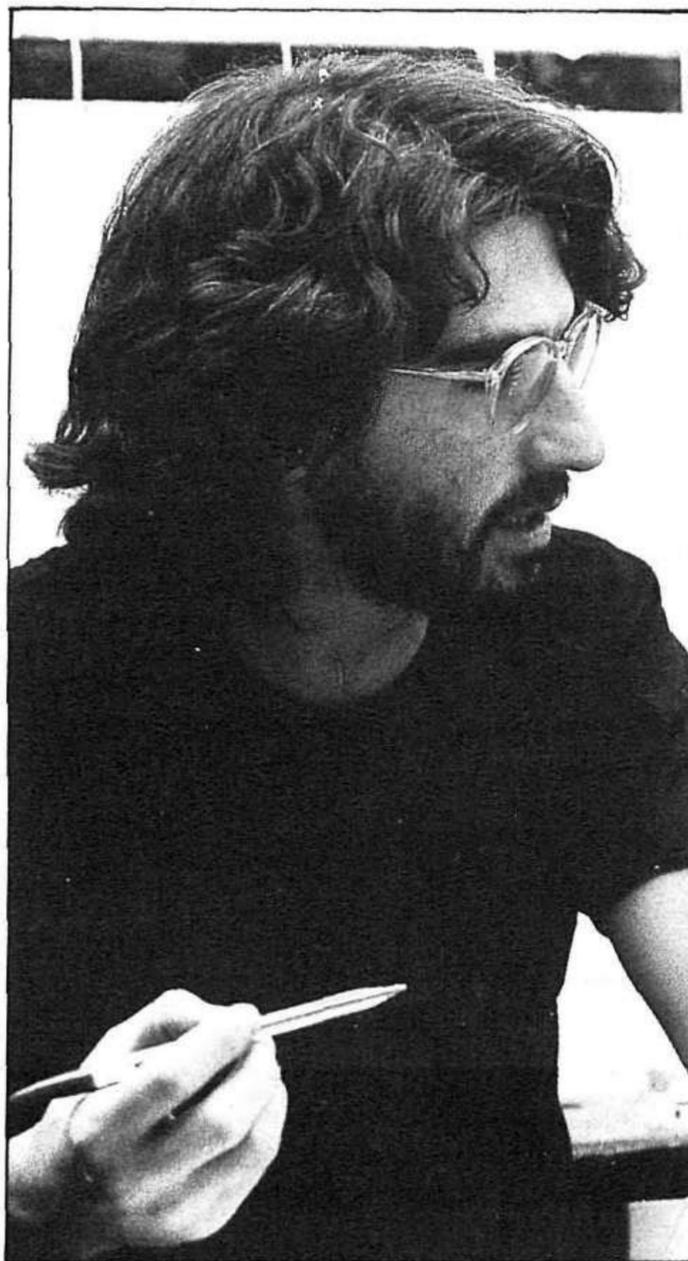
J **JOAN**
OLLÉ

**EL EBRO NACE EN
FONTIBRE EL 2 DE
MAYO DE 1808...**

JOAN ABELLÁN

Debía correr el año 1973 cuando nació Dagoll-Dagom. Joan Ollé ha de hacer un rápido cálculo para situar la fecha. Le ayuda recordar que tenía 18 años.

—“Podríamos decir que Dagoll-Dagom nace de la muerte de un grupo universitario, el NGTU, que dirigía Frederic



Joan Ollé.

Roda Fábregas. Aquel grupo se había dedicado a montar obras de Alexandre Ballester, un autor mallorquín (*Un bagul groc per Nofre Taylor, Dins un gruix de vellut* y otras), aunque al final, con una adaptación de Racine, *Els pladejaires*, se sintió tentado por la profesionalidad. Aquel teatro universitario, con el anti-franquismo biológico de los veinte años, sobrevivió mientras se movía entre el público incondicional de aquella especie de red que en aquel tiempo garantizaba veinte o treinta representaciones a un montaje que no fuese demasiado malo. Probablemente, los sueños profesionales que aparecieron luego, cuando en realidad tampoco se contaba con los ingredientes básicos para abordar respetuosamente un tema serio, acabaron con él.

Después de la desaparición del NGTU, unas cuantas personas, medio en broma medio en serio, seguimos trabajando algunas escenas, haciendo cursillos de expresión corporal, etc... Conseguíamos reunirnos con una regularidad digamos que formal para la época. Formal considero que era tres veces por semana. Casualmente cayó en mis manos una cosa de Rafael Alberti, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Propuse como ejercicio el montaje de estos poemas, y, casi sin darnos cuenta, ya teníamos un espectáculo. Decidimos presentarlo en público y nos buscamos un nombre: Dagoll-Dagom era divertido.

Dagoll-Dagom eran unas palabras que yo decía cuando era pequeño a todo lo

que servía para dibujar y escribir, unos sonidos cuya transcripción fonética sería más o menos esa. Martí Farreras, crítico de teatro, que era amigo de la familia y venía por casa cuando yo tenía pocos años, solía saludarme llamándome Dagoll-Dagom. Así surgió el nombre. Nos presentamos en la Sala Villarroel, que entonces comenzaba a organizarse como sala independiente. Nosotros trabajamos en un local de al lado, medio dependiendo o dependiendo del todo de la parroquia de Sant Josep Oriol, donde se realizaban actividades vinculadas a la cristiandad progresista.

Del teatro no tenía ninguna idea en particular. Ojalá mantuviésemos hoy aquella virginidad para algunas cosas ¡y por mucho tiempo!

Con Dagoll-Dagom, después de los poemas de Alberti, propuse hacer *Nocturn per a acordió*, una recopilación de poemas que Salvat Papasseit, un poeta muy vinculado al sueño de Cataluña, que para mí resumía una catalanidad imposible intuida en algunas fotos amarillentas, y, al mismo tiempo, Salvat era un poeta muy cercano al pueblo, muy conocido, aunque no hubiese libros de él. Entré en contacto con Ramón Pinyol, quien entonces estaba poniendo en marcha la editorial "Llibres del Mall", y nos animó mucho para que aquello fuese el motivo para poder publicar una antología de Salvat Papasseit.

El señor Foix nos habló de Papasseit y, de repente, nos encontramos rodeados de *patums*, de importantes. El cartel nos lo hizo Viladecans, y alrededor de nosotros se empezó a crear un ambiente propicio al lucimiento de glorias locales y comarcales. Ya volvemos a tener... decían, y glosaban nuestra *tasca*, nuestra labor. "Estos jóvenes que con su voz recorren Catalunya diciendo las palabras de un poeta...!"

El día del fusilamiento de Txiqui representábamos *Nocturn per a acordió* en Valls, y empezábamos diciendo unas palabras de Papasseit, que en castellano serían: "El día que yo moría ponían en capilla a unos condenados a muerte", y por poco nos caen unos años.

El primer Dagoll-Dagom es eso: un grupo sin camioneta, ni focos, ni pretensión alguna de profesionalidad, que hacíamos teatro para divertirnos y que cuanto más buenas estuviesen las nenas que querían unirse al grupo, mejor. Estuvimos a punto de cambiarnos de nombre y ponernos "Tabona" (Tabuena, en castellano), parodiando lo de Tábano, porque lo primero que se oía cuando llegaba una chica nueva era "Està bona?".



Arriba, escena de "Nocturn per a acordió". A la izquierda, cartel de "No hablaré en clase".

dagoll-dagom.

SALA VILLARROEL
Villarreal 67 Tel. 323 03 75

Des del 21 de setembre

VEURE CARTELLERA ~	PREU UNIC: 150 Ptes.
Dimecres: 6'30 10'30	Dissabte: 6'30 10'30
Dijous: 6'30 10'30	Diumenge: 7'00

No hablaré en clase

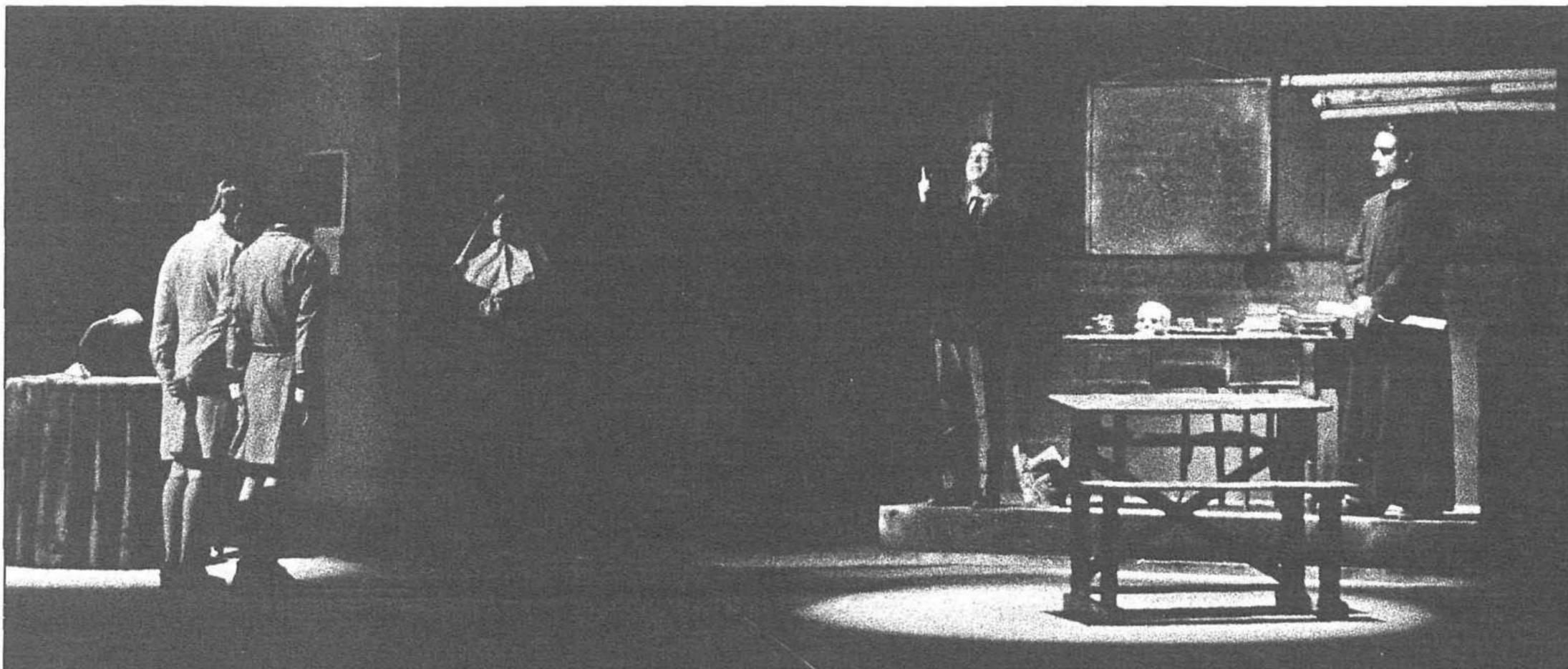
«no hablaré en clase»
pa amb oli i sucre i d'altres lletanies

"NO HABLARÉ EN CLASE", EL "BOOM" DE DAGOLL-DAGOM

Joan Ollé recuerda también cómo se fue haciendo realidad su deseo de hacer un espectáculo sobre los textos escolares y cómo, poco a poco, en aquellos ensayos que cada quince días habían de cambiar de lugar, de los sótanos de una parroquia a una nave que un señor burgués no utilizaba, de repente, empezó a tomar cuerpo el material sobre la educación en la posguerra:

—"Nocturn per a acordió se acabó y Josep Parramón y yo nos encontrábamos por las mañanas en la terraza de un bar y, entre carajillo y carajillo, escribimos todo aquello. En Dagoll-Dagom se fueron integrando gentes más cercanas al teatro, como Aracelli Bruch, Quico Romeu, Quique Canut y Pepelu Arrévola. A Pepe Rubianes me lo encontré un día por la calle y me dijo que no podía, que las clases, el partido y tal... Lo convencí para que actuase tres días y... ahí está.

De una manera informal se fue reuniendo aquel material. El proceso de gestación fue turbulento; debió durar un



"No hablaré en clase".

año. Había textos muy diversos. Desde *El misionero* que trajo un día Quique Canut a una escena, que era una lección loca en la que se acumulaban los temas de todas las asignaturas, y que empezaba: "El Ebro nace en Fontibre el 2 de mayo de 1808...", que hicimos María Pont y yo, después de alguna copa.

Fue curioso, pero ya antes del estreno aparecieron informaciones en la prensa donde se hablaba de lo interesante que era el trabajo que habíamos emprendido, como si nosotros tuviésemos idea de algo, cuando no era así en absoluto.

Hasta que llegamos a la Aliança del Poble Nou. Pensábamos hacer tres representaciones, no teníamos presupuesto para más, o los bolos que saliesen. ¡Fue bien... e hicimos 300 representaciones!

La noche del estreno empezaron a llegar teatreros y gente que no conocía. Iago Pericot me dijo una frase que procuraré no olvidar: "Tú tenías una cosa que explicar y la has explicado sin importarte cómo. Me parece que tu éxito está ahí". Bozzo, el actual líder de Dagoll-Dagom, me dijo: "Acabas de hacer el *Amancord* catalán". Y así, cada cual hacía su frase. ¿Que qué tenía *No hablaré en clase*? Estaba hecho con un material muy próximo en el recuerdo y en el terror de la gente que tenía de veinte a treinta años. Era una especie de venganza poética. Formalmente, aunque era un espectáculo de "sketchs", había una musicali-

dad que unificaba los trozos inconexos en una especie de lógica.

Yo tenía una venganza pendiente con la infancia. El colegio de los Salesianos de la calle Rocafort de Barcelona, al que yo fui, era algo feísimo para un niño. Un recuerdo hecho de luces y sombras, de imágenes absolutamente siniestras, un mundo terrorífico, sin pesadillas demasiado graves, tampoco. Mé preguntáis si había algo de ternura en *No hablaré en clase*. Se evocaban tres espacios, la escuela en el sentido que acabo de describir, la calle y la casa. La casa sí que era un lugar que se evocaba con ternura, aunque fuesen casas más oscuras que ahora...: está todo el mito de la casa de posguerra con bombillas de pocos watios, la radio y todo eso. Todo tenía un tinte extraño en mi recuerdo, contrapunteado de afectos familiares.

Sin saberlo, tenía la convicción de vivir en un territorio ocupado, cuando era pequeño. Tenía, sin tenerla, plena conciencia de que existía un mundo posible, hermoso, propio, que es la libertad. Salvat Papasseit hablaba de libertad sin haberla gozado nunca. En la calle también estaba; se sentía aquella especie de imposición gris del franquismo. En casa se vivía un ambiente de absoluto antifranquismo, no militante pero sí vital, y al ir a aquel colegio veía la existencia de dos realidades que no ligaban. Y todo esto estaba en *No hablaré en clase*. Moravia dijo una vez que lo peor del fascismo era

que le robaran unos años de la vida, que no le habían dejado tener infancia. Yo no podría decir eso tan rotundamente, pero alguna cosa hay de eso también en mi infancia, aunque por edad parezca que no deba haberlo vivido. En realidad, las secuelas del franquismo duraron mucho tiempo. Aún ahora las encuentras. En la mirada de un funcionario, en el desprecio de un policía, en algunos signos exteriores aún quedan algunas manchas que no tienen nada que ver con la realidad de cada día de la gente."

LA SEPARACION DE JOAN OLLÉ Y DAGOLL-DAGOM

Dagoll-Dagom empezó a hacer *No hablaré en clase*, la historia estaba lanzada, se les abría un buen mercado, pero Joan Ollé prefirió seguir otro camino:

—"Me pasaron dos cosas: primero que me cansé de hacer bolos. Mi papel era más bien triste, puesto que no actuaba. La otra fue que había aparecido un texto que me encantaba: *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rodolf Sirera, y me puse a montarlo enseguida. A los seis meses de *No hablaré en clase* se estrenó *Plany...* Sirera había visto *No hablaré...* y decidimos hacer su obra. En el fondo, *Plany en la mort d'Enric Ribera* era una segunda parte, como una radiografía de *No hablaré...* Lo que en la primera era poética, en la segunda era como autopsia. Era como la cara opaca del mismo tiempo.

No hablaré en clase, Plany en la mort

d'Enric Ribera y un disco de Ramón Muntaner que se llamó *Veus de lluna i celobert* (Voces de luna y patio de luces), con letras mías que eran como una transcripción lírica de *No hablaré...*, son tres obras que componen una época.

Dejé Dagoll-Dagom porque me interesaba hacer teatro, y el éxito de *No hablaré...* iba para largo. Yo no sabía que después se convertiría en una de las factorías teatrales más grandes del Estado, pero no tengo ningún tipo de pena por haberlo dejado, ni sensación de haberme perdido el negocio de la vida."

Joan Ollé seguiría después una continuada trayectoria como director casi "free lance": espectáculos infantiles con *La Sinia*; *Woyzeck*, de Büchner; *Quan la radio parlava de Franco* y *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet; *Cruce sobre el Niágara* de Alonso Alegría; *El rei dels carallots*, de Wolinski; *Baal*, de Brecht; *Romeo i Julieta*, de Shakespeare; *Antígona*, de Espriu, y *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre*, de Sanchis Sinisterra, son algunos de los montajes firmados por Joan Ollé en los últimos diez años. Ahora, según sus propias palabras, desea sinceramente cambiar el enfoque de su carrera:

—"Me gustaría compaginar mi tarea de profesor en el Institut del Teatre con la de alumno: enseñar y aprender. De alguien extranjero, por supuesto, porque tengo la sensación de que la manera como uno llega a dirigir en nuestro país es muy bestia. A un cirujano no se le permite entrar en el quirófano sin una práctica previa, sin aprender de un señor que a su vez ha aprendido de otro, etcétera, la tradición. En nuestro país existe tradición, pero creo que no sirve; quizás sea mejor no tenerla. Y deseo también formar un equipo de gente. Ir de "free-lance" es una dinámica muy peligrosa. Estoy metido en un proyecto con Jordi Mesalles, el Colectivo de Directores, del que hasta ahora ha surgido una escuela, el "Col·legi de Teatre". Y tengo la voluntad de hacer un determinado tipo de teatro de bajo coste, de poder estrenar estos autores que hablan de hoy y de nosotros, pero que aquí les cuesta tanto entrar: hablo de toda la dramaturgia europea contemporánea."

Cuando le preguntamos al inventor del nombre de Dagoll-Dagom el nombre que le pondría a su teatro, trece años después, nos dice que Teatre del Temps (Teatro del Tiempo), como la fruta del tiempo, podría servir. Nosotros le preguntamos si es que ya está maduro, y él lanza una carcajada burlona y cómplice. Es Joan Ollé.



Imagen de "No hablaré en clase".

P

EPE

RUBIANES

¡CARAJO CON LA MARIPOSA!

Yo entré a formar parte de la Compañía Dagoll-Dagom en 1976, después de un encuentro casual con su director entonces, Joan Ollé. Mi vida en aquella época nada tenía que ver con el teatro —era profesor de Filosofía en un centro privado de Barcelona—, y este encuentro casual con Joan iba a cambiar radicalmente mi vida.

—“Ollé y yo habíamos sido compañeros en el Teatro Universitario de Barcelona (NGTU) que dirigía Frederice Roda i Fábregas. A mí me quedaban unas asignaturas para acabar la carrera y Joan, creo recordar, hacía primer curso. Por eso coincidimos muy poco tiempo en el NGTU. Con el paso de los años, Joan, con algunos miembros del Teatro Universitario, formó la Compañía Dagoll-Dagom, ya intentando darle un cariz profesional y dejar el clímax universitario.

Dos montajes: *Nocturn per a acordió*, de Papasseit, y otro sobre poemas de Alberti fueron su presentación como compañía independiente.

Cuando yo entré se estaba preparando un montaje que les había sido prohibido en diferentes ocasiones por la censura de la época: *No hablaré en clase*, con textos del propio Joan y Josep Parramón, basados en la educación durante la época de Franco. Fui contratado para sustituir a un actor que dejaba el grupo. Mi preocupación era cómo podría combinar las actuaciones con mi profesión de docente. “Nada, Pepe, esto lo haremos los fines de semanas, durante un mes o dos y sin movernos de Barcelona”. Acepté.



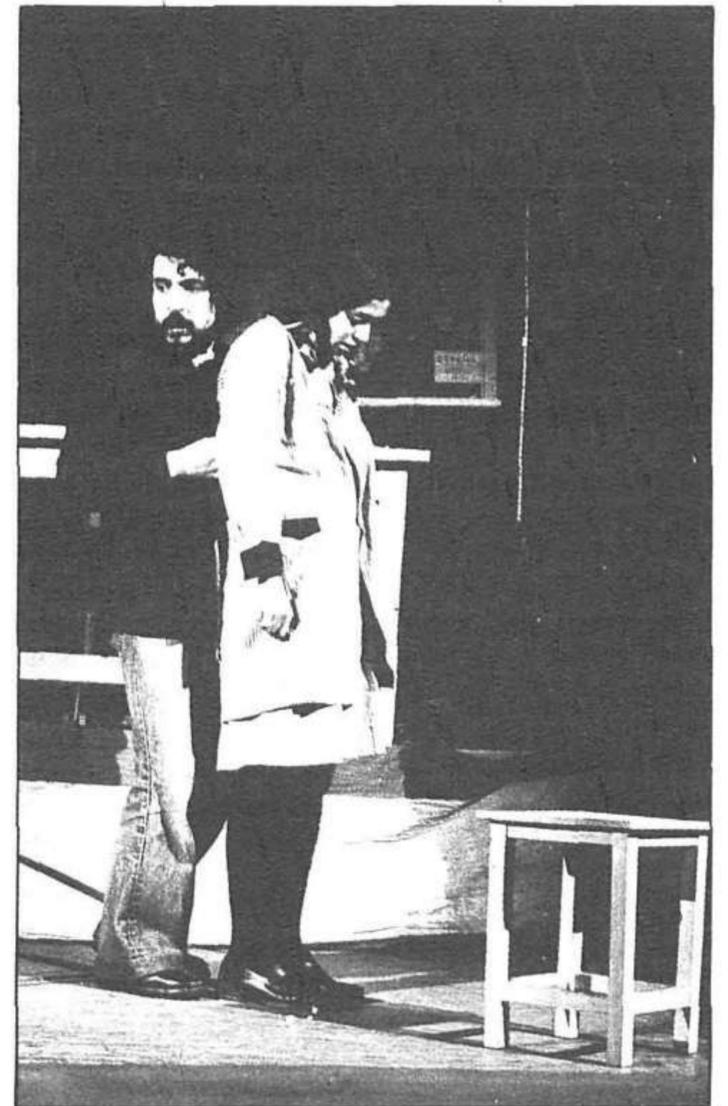
Estreno de “No hablaré en clase”, en la Aliança del Poble Nou.

Se ensayaba en una parroquia de San Gervasio, de diez de la noche a tres de la madrugada. La compañía estaba formada por Ollé, director; Maite Moreno, ayudante; Josep Parramón, actor y coguionista; Pere Francesch, escenógrafo; Agustín Lahuerta, técnico. Los actores éramos: Josep Parramón, José Luis Arrébola, Araceli Bruch, Quico Romeu, Gloria Martí y yo.

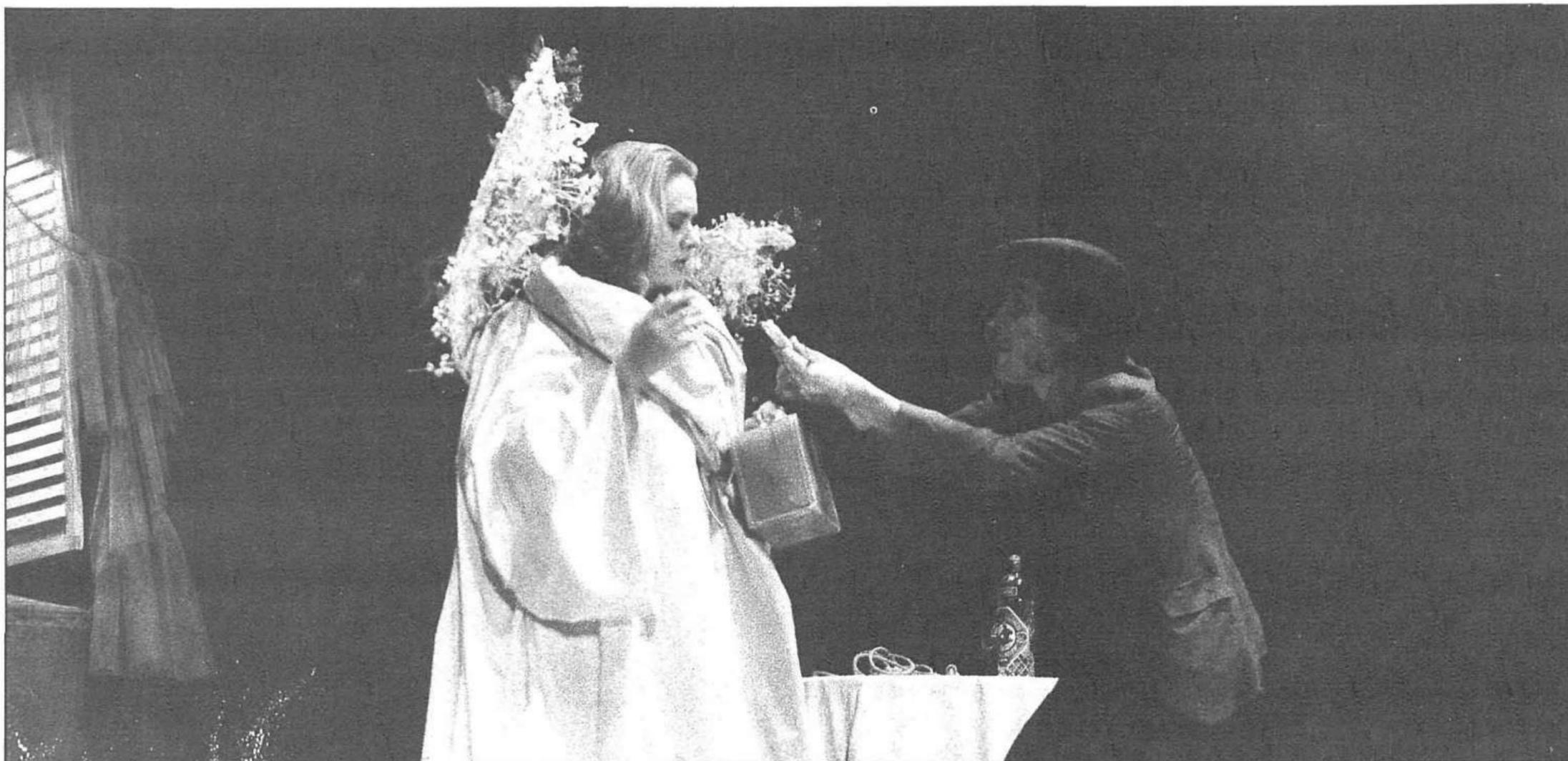
El éxito que tuvimos fue apoteósico. El estreno fue en La Alianza del Poble Nou en febrero de 1977. La crítica nos puso por las nubes y los llenos eran a diario. Los contratos nos llovían de todas partes, no solamente de Cataluña, sino del resto de España.

Josep Parramón me lo planteó un día: “¿Tú, qué, “profe”, lo tomas o lo dejas?”. Mandé al carajo la enseñanza y me quedé con ellos.

El espectáculo se explotó durante dos años aproximadamente. En el transcurso de ese tiempo la gente fue marchando y entrando otros nuevos. Gloria Martí se fue y fue sustituida por Anna Rosa Cisqueña. Anna Rosa fue y es actualmente el motor de Dagoll. Una mujer extraordinaria y, además, con una gran capacidad de empresa. Araceli se fue y entró Mar Targarona. A José Luis Arrébola lo sustituyó Miquel Periel, pilar fundamental



“No hablaré en clase”.



Mar Targarona y Pep Rubianes en "Antaviana".



Joan L. Bozzo y Miguel Periel en "Antaviana".

hasta hoy de la compañía. Berti Tovias y Assumpta Serna se sumaron al reparto. Joan Ollé también nos dejó por desear vivir por su cuenta otras aventuras teatrales. La marcha de Joan creó una pequeña crisis de grupo y estuvo en un tris de irse al carajo todo. Anna Rosa, Parramón y yo decidimos que había que seguir hasta el final. Y así se hizo.

El servicio militar se nos llevó a Parramón.

La sustitución se hizo con Joan Lluís Bozzo. El fichaje de Bozzo fue fundamental. El era el más veterano, teatralmente hablando, y con él y toda la gente nueva que había entrado en la compañía adquiriría una filosofía nueva que desembocaría en éxitos futuros.

De los "viejos" ya no quedaba nadie, exceptuándome a mí. Se siguió explotando *No hablaré en clase* durante un tiempo, pero ya los ojos los teníamos puestos en un nuevo trabajo que nos tenía a todos locos de ilusión: *Antaviana*. (Cuando finalizaron las actuaciones de *Antaviana* dejé la compañía en busca de nuevos horizontes en mi vida teatral/).

Todos los que hemos formado parte de Dagoll-Dagom en la época de *No hablaré...* recordamos este montaje como uno de los más brillantes, poéticos y redondos del grupo. Todos nos sentimos

muy orgullosos de haber participado en él, y yo, que viví los ensayos, la prehistoria del trabajo, recuerdo con admiración el rigor, la disciplina, la alegría y la diversión con que enfocamos la tarea de levantar aquel edificio. Para mí fue una verdadera escuela, lo volvería a ser también *Antaviana*, de teatro del bueno. Tuve la enorme suerte de empezar mi carrera teatral con dos poetas: Ollé y Parramón. ¡Y esto no es moco de pavo!

Hace un año, aproximadamente, durante una gira mía por Argentina, coincidí en Buenos Aires con Dagoll-Dagom. Representaban *Glups!!* en un teatro de la calle Corrientes. El teatro tendría un aforo de 2 000 plazas aproximadamente. Estaba lleno a reborar. Al final de la representación, el público, puesto en pie, aplaudía a rabiar entre bravos y otros vítores. Aquello se venía abajo. Era una locura. Me emocioné de mala manera. Y al ver a Miquel Periel, a Bozzo, a Anna Rossa —los que quedaban de los viejos tiempos—, correspondiendo a esa locura del público desde el borde del escenario, me vino a la cabeza aquella parroquia de San Gervasio donde Ollé me aclaró: "¡Nada, Pepe, esto lo haremos los fines de semana aquí en Barcelona y luego a otra cosa mariposa!". ¡¡Carajo con la mariposa!!"



P

ERE
CALDERS

22

UNA COMPAÑÍA FORMIDABLE

Hay grupos teatrales que basan su éxito en el escándalo, en provocar al público y en hacer y decir cosas cada vez más fuertes. No lo critico, porque el teatro es como un enorme piano lleno de teclas en el que se pueden tocar las melodías más variadas. Es lícito que cada cual intente encontrar la tonada que le apetezca, lo cual es válido tanto para los realizadores como para los espectadores. Todo el mundo ha de poder escoger lo que le plazca, en uso de una libertad fundamental, inalienable.

Valiéndome de este derecho, me sien-



Celebración de Navidad en "Antaviana".

to inclinado a expresar mi profunda admiración por el grupo Dagoll-Dagom. Se ha ganado un prestigio sólido con un trabajo tenaz, un instinto seguro y una sensibilidad extremada. Tiene la virtud de saber sorprender sin la necesidad de ofender y un espíritu de búsqueda constante que le ha hecho merecedor del interés de miles de espectadores y el respeto de la crítica.

Cada uno de los espectáculos que nos ha ofrecido hasta ahora Dagoll-Dagom es diferente de los anteriores, pero siempre con una unidad interna que les da un sello inconfundible. No ha rehuído el riesgo ni la aventura; a veces se lo ha jugado todo a una carta, pero meditando mucho la apuesta, sopesando a fondo la circunstancia de que, ciertamente, el teatro sea a menudo un juego de azar —los empresarios lo saben—, pero desventurados los que crean que sólo es eso. En este campo, la suerte y el triunfo son

corazones que se dejan cortejar, pero sólo se rinden a los enamorados fieles.

Dagoll-Dagom tiene este amor total por el teatro, con tanto acierto y tanta generosidad que incita a compartirlo, lo contagia y lo expande. Ha conseguido, en poquísimos años, una proyección que le da un lugar de honor en la historia de nuestra escena. Si tenemos presente que lo ha hecho en unos momentos cruciales de la vida de nuestro pueblo, cuando nos afanamos en abrir ventanas para poder respirar, ha sido una bocanada de aire fresco.

Este trabajo tiene un significado especial: hemos de inscribirlo, en lugar destacado, en la lista de cosas positivas. Es necesario hablar de todo un equipo a la hora de valorar la labor llevada a cabo, un conjunto coherente, eficaz; no únicamente en lo que se refiere a los elementos que se mueven sobre el escenario, sino también respecto a los responsables



23



Diversos momentos de "Antaviana". Un espectáculo "en color".

de la escenografía y vestuario, de la adaptación musical, de los técnicos en iluminación y sonido, de los coreógrafos... Todos ellos bajo la dirección de un hombre excepcional, Joan Lluís Bozzo, que tiene la pasión y la ilusión del teatro y los utiliza de una manera admirable. Es mucho lo que ya le debemos. Al lado de estas virtudes, Joan Lluís Bozzo tiene un gran coraje, es un soñador que no para hasta ver realizados sus sueños, por muchas que sean las dificultades que se le opongan. Parece que cuanto mayor es el desafío que ha de afrontar, más estimulado se siente a superarlo.

No digo todo esto sin conocimiento de causa. Durante una época, que recuerdo con un particular simpatía y afecto, tuve el privilegio de colaborar con el grupo Dagoll-Dagom y, naturalmente, con Joan Lluís Bozzo. Aprendí muchas cosas del teatro, me lo hicieron amar todavía un poco más, a través de su entusiasmo contagioso. Desde entonces, los Dagoll-Dagom han hecho mucho camino, demostrando que cada uno de sus montajes es una aportación que en verdad cuenta y merece ser debidamente celebrada.

(Traducido del catalán)

J

UAN

MARSÉ

**PERDER LOS PAPELES,
SABERSE EL PAPEL**

Fue en la primavera de 1981 cuando el grupo Dagoll-Dagom nos encargó al poeta Jaime Gil de Biedma y a mí la versión castellana de *Nit de Sant Joan*, con cantables y bailables de Jaume Sisa. Convinimos en que yo me ocu-

paría de traducir los diálogos y Jaime los cantables, y quedamos a la espera del texto. No sé por qué, yo esperaba una especie de libreto encuadernado y bien cosido, con las páginas numeradas y tapa dura o, cuando menos, plastificada... Pero lo que Dagoll-Dagom puso finalmente en mis manos, después de una tensa espera (pues el texto de la obra "no estaba escrito" y tuvieron que pasarlo de la escena al papel, por así decirlo, en una especie de operación recreativa inversa), fue un mazo de folios mecanografiados en catalán con muchas prisas y no pocos borrones... Todo esto que estoy diciendo, aunque al lector pueda parecerle otra cosa, es un elogio a los componentes de Dagoll-Dagom.

Dagoll-Dagom pertenece a esa temeraria estirpe de cómicos que pueden crear un texto charlando en la cocina o en la mesa de un café o en un prado con vacas o tal vez recordando aquellos espasmódicos cantables de *Los pastorcillos de Belén*, del Rvdo. Dr. Jaime Alsina:

"Pescadores somos
del género humano,
y que nunca en vano
tendemos la red."

El espectáculo vive en sus mentes y en sus cuerpos, más que en el papel. Naturalmente —fatalmente, yo diría: servidumbres de la técnica, del presupuesto y de la tramoya— acaba en el libreto, con tapa dura o floja; pero lo más estimu-



Escena de "Nit de Sant Joan".

lante y gratificante de los dos traductores, en este caso Jaime Gil y un servidor, fue la colaboración directa con todo el grupo —recuerdo mi casa invadida por todos ellos en un par de ocasiones— y con Sisa. Estaban eufóricos: todavía brillaba en sus ojos el éxito reciente de *Antaviana*, y tenían prisa: otros éxitos les aguardaban. Esta *Noche de San Juan*, *Glups!!*, *El Mikado*.

La versión castellana de *Nit de Sant Joan* se estrenó en Madrid en octubre de 1981 y fue un gran éxito. Los chicos de Dagoll-Dagom se sabían el papel perfectamente.

J

AUME

SISA

"FUI NOVIO DE DAGOLL-DAGOM, ME CASÉ CON ELLOS Y VINO EL DIVORCIO"

ROSANA TORRES



"Nit de Sant Joan". A la derecha, Jaume Sisa.

Localizar hoy al que fuera el cantautor galáctico Jaume Sisa no es tarea fácil. Este *noi del Poble Sec*, que durante diez años reconcilió a la "modernització" y a la canción testimonial con sus melodías poético-festivas, este desgarrado catalán, con aires de Woody Allen bañado en aromas de Montserrat, vivió los inicios y esplendores de Dagoll-Dagom, tras lo cual anunció su total, definitiva e irrevocable desaparición hace algo más de un año.

Para rastrear su parapeto era inevitable acudir a esa nueva promesa de la canción que responde al nombre de Ricardo Solfa y que está siendo conocido no sólo como melodista polifacético, sino también como *alter ego* de Jaume Sisa.

Ricardo insiste: "No tengo nada que ver con Sisa, pero te facilitaré que le puedas ver". A partir de ahí, se sucedieron varias citas que el destino se encargaba que fueran infructuosas, pero al final Sisa habló. "No es casual que haya costado tanto esta entrevista", comenta el cantautor. "El espíritu de Sisa reposa en paz hace tiempo y convocarle ha sido una acción peligrosa."

Como Sisa no existe, hacerle hablar a través de otra persona que ya no es él ha supuesto un esfuerzo de memoria y concentración: "Ya no me acordaba de Sisa, memorizar cómo era ha sido un curioso ejercicio". Y como si realmente se tratara de un pasado muy lejano, en un país imaginario, Sisa narra, como un cuento de la tradición popular, su vida con Da-

goll-Dagom, de quien fue elemento inseparable en los montajes *Antaviana* y *La nit de Sant Joan*.

"Dagoll-Dagom y yo mantuvimos un noviazgo en *Antaviana*, comenta Sisa. Como la cosa no iba mal y había amor, nos casamos en *La noche de Sant Joan*, y tal y como sucede en la vida real, nos divorciamos con *Glups!!!* Como cualquier matrimonio, el divorcio fue traumático, incluso hubo una época que no nos queríamos ni ver, pero ahora, tal y como le sucede a la gente, nos hablamos, les recuerdo con un gran cariño y les deseo lo mejor."

Su experiencia con Dagoll-Dagom le hizo descubrir el mundo del teatro, un mundo que declara que habitualmente le aburre. "El teatro tiene algo de siniestro



"Nit de Sant Joan". Nos apetecía actuar en el Paralelo.

26

y de atractivo al mismo tiempo. El teatro la única salida que tiene es recuperar la emoción directa que le puede causar al espectador. A veces, esto se sacrifica por las dimensiones espectaculares y vistosas, por la eficacia y por la espectacularidad. Es un camino que pienso que sigue Dagoll-Dagom, pero no es el que a mí más me atrae."

"AQUELLOS TEXTOS MARAVILLOSOS DE PERE CALDERS..."

Sisa cuenta cómo siempre ha tenido, sin darse cuenta, dentro de su ámbito de expresión que era la canción, a un tipo de escenificaciones, si no teatrales, sí colindantes con la expresión teatral. "Por otro lado, influyó el hecho de que fuera este grupo y no otro. Había visto *No hablaré en clase*, montaje que me gustó y fue lo que me convenció y estimuló para ponerme a hacer la música de *Antaviana*, a lo que hay que unir que quedé subyugado por esos textos maravillosos de Pere Calders."

Reconoce haber tenido siempre "unas veleidades encubiertas hacia el teatro", lo mismo que Dagoll-Dagom hacia la música. Ese fue el punto de encuentro". Pero Sisa piensa que *Antaviana* y *La noche de San Juan* son dos productos muy distintos. "*Antaviana* era una joya del teatro

español, avalada por un texto extraordinario de un escritor hasta entonces desconocido, y yo aportaba pinceladas musicales. *La noche de San Juan* partía de unos presupuestos más ambiciosos y era otra perspectiva para mi trabajo, ya que yo pasaba a ser, con mi actuación en directo, un miembro más de la compañía. Este montaje no era lo mismo, la labor musical sostenía la obra, que era una comedieta musical en tono menor."

Dentro de toda su discografía, Jaime Sisa califica su trabajo para *Antaviana* y *La noche de San Juan* como retos, que más tarde se dio cuenta de que eran profesionales pero que en una primera instancia eran sentimentales, emocionales, artísticos, poéticos, escénicos... "Fueron dos experiencias distintas, pero que para mí se pueden resumir en una sola: mi mayor participación en el mundo del teatro y que en resumen creo que es muy positiva."

Según Jaime Sisa, con *La noche de San Juan*, él y el grupo acabaron mal, "a bofetadas". Su falta de costumbre para seguir el ritmo de representaciones que se dan en el mundo del teatro parece ser que influyó junto con otro curioso aspecto que el galáctico apunta: "Existía la competencia continua del liderazgo entre Dagoll-Dagom por un lado y Sisa por otro. A la larga acabé harto de ellos y

supongo que Dagoll-Dagom se juró no volver a trabajar con un cantante solista que por sí solo podía brillar, y de alguna manera hacerles la competencia en cuanto al estrellato".

Si se le pregunta si su experiencia con Dagoll-Dagom influyó a la hora de decidir la desaparición de Sisa, comenta en actitud seria que "en la vida todo tiene que ver con todo y yo, después de esa experiencia, reemprendí mi carrera de solista y al cabo de poco tiempo desaparecí; porque creí que ya había cumplido una etapa y había dicho lo que tenía que decir. *La noche de San Juan* fue uno de los motivos de mi desaparición, pero no el único ni el más importante. Por otro lado, ellos han encontrado el camino que buscaban, por lo que les felicito desde esta ultratumba en la que me encuentro".

Claro que Jaime no puede evitar apuntar lo que él piensa que se han dejado en ese camino. "Han ido perdiendo frescura, inocencia, densidad y una cierta capacidad crítica, pero seguramente eso no lo aprecia el gran público."

Cuando se despidió para volver al mundo de los espíritus, comenta con una gran serenidad no exenta de orgullo: "Sisa no existe ni existirá más, aunque seguirá yendo a ver a Dagoll-Dagom, pagando su entrada. Mi maestro predilecto es Marcel Duchamp, que se retiró a jugar al ajedrez a Cadaqués después de haber experimentado a fondo en el mundo de las artes plásticas, de haber innovado y haber sido, ése sí, vanguardista."

DISCOGRAFÍA

En el terreno discográfico, *Antaviana* pasó desapercibida, aunque se realizó una grabación comercial en cassette. No pasó lo mismo con *La noche de San Juan*, cuya música fue grabada tanto en catalán como en una traducción castellana de Jaime Gil de Biedma, consiguiendo estar algunos de sus temas en las listas de afamados de las emisoras de radio.

Los temas que eligió Sisa para ambos montajes teatrales estaban en esa continua línea discontinua de la producción de Jaime Sisa. Habaneras mezcladas con baladas lírico-poéticas; piezas de rock tradicional con "danzables" al uso; resonancias del bolero de los cincuenta y sesenta con apologías al bombero pirómano; textos conceptualistas de marcado surrealismo con melodías de maligna ingenuidad. Una mezcla equilibrada de ese mundo de imágenes fantásticas y absurda realidad que antes de su desaparición vomitaba en todas sus creaciones.



DEL AYER AL MAÑANA



En el centro, Anna Rosa Cisquella en "La Nit de Sant Joan".

Desde los tiempos de *No hablaré en clase* hasta el momento presente, tres nombres, Anna-Rosa Cisquella, Miquel Periel y Joan-Lluís Bozzo, se han mantenido perennemente unidos al de Dagoll-Dagom.

J

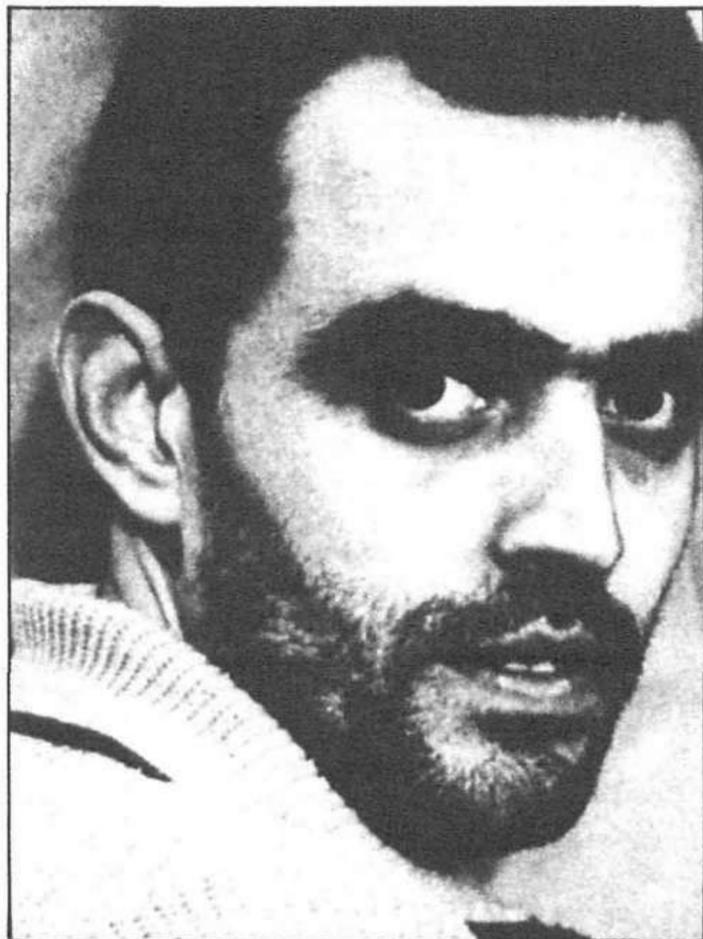
JOAN LLUÍS

BOZZO

Empieza a hacer teatro en los Lluïsos de Gràcia desempeñando pequeños papeles en *Els Pastorets* y, posteriormente, a los 14 años, funda junto con un amigo

una compañía de teatro independiente que actúa en este popular local de Gràcia, siempre como actor. A los diecisiete años dirige su primer espectáculo, *Masa temps sense piano*, de A. Ballester, que constituye el estreno mundial de la obra y que obtiene muy buena acogida. A partir de este momento empieza a combinar la tarea de actor con la de director e ingresa en la Universitat Autònoma, donde cursa estudios de Filología Catalana. En el verano del 71 forma una comuna teatral, que recorre las poblaciones de Catalunya haciendo teatro por las calles. En 1973 se incorpora a la compañía de Pau Garsaball, en el histórico Teatre Capsa, desempeñando las funciones de ayudante de dirección en la obra *Berenaveu a les fosques*, de J. M. Benet i Jornet,

con dirección de J. Segarra. En 1974 dirige *Les Troïanes*, de Eurípides-Sartre, con un grupo semiprofesional que él mismo ha formado en la universidad. Trabaja como actor en los espectáculos *Tirant lo Blanc* y *Layret*, dirigidos por J. A. Codina, sobre textos de M.^a Aurèlia Capmany y X. Romeu. En este mismo año dirige *Mar i Cel*, de A. Guimerà. Abandona por un tiempo la dirección y trabaja en diversas series de TV. En el verano del 77 ocupa el cargo de gerente de la Campaña Grec'77 y del Teatre de la Festa Major de Barcelona. Posteriormente dirige *Dansa de mor*, de A. Strindberg, que se representa en la Sala Villarroel. A principios del 78 se integra en la Compañía Dagoll-Dagom con *No hablaré en clase* y participa como actor y



miembro del equipo de dirección en todos los montajes posteriores de la compañía.

A

NNA-ROSA CISQUELLA

Al terminar el bachillerato ingresa en L'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, donde permanece durante tres años. En 1974 interpreta el papel de Elena en *Les Troianes*, de Sartre, que dirige Joan L. Bozzo con el grupo de teatro de la Universitat Autònoma, en la que Anna Rosa estudia Historia. En el 75 se reincorpora al grupo de teatro de l'Orfeó de Sants, donde trabaja en el espectáculo *La setmana trágica*, que dirige L. Pasqual. En este mismo año entra en la compañía Els Joglars como actriz en *Alias Serrallonga*, efectuando diversas giras por el Estado español y Sudamérica. Interviene también en la serie infantil de TV *La Odisea* con Els Joglars para "Un globo, dos globos, tres globos".

En el 77 deja Els Joglars y se integra en el espectáculo *Crack, o la irresistible caiguda del teatre vertical* con la compañía de La Asamblea de Actores y Direc-

tores, dirigida por Melendres, Roda y Abellán; participa también en diversos espacios dramáticos de TV, y en la primavera del 77 es reclamada por la compañía Dagoll-Dagom para actuar en *No hablaré en clase*. A partir de este momento, Anna Rosa Cisquella se integra en este grupo, convirtiéndose en la persona más "veterana" de la actual compañía, rebasando las 1.700 funciones que se han ofrecido a lo largo de estos años con *No hablaré en clase*, *Antaviana*, *Nit de Sant Joan* y *Glups!!* Además de su trabajo como actriz, ha participado siempre en los trabajos de dramaturgia y dirección de los espectáculos, así como en los aspectos de organización de la compañía.



M

IQUEL PERIEL

Nace en el barrio de la Ribera, en el seno de una familia muy aficionada al teatro: su padre es el director del cuadro escénico parroquial. De pequeño cursa estudios de solfeo y piano en el Conservatori del Liceu. Canta durante cinco años en la escolanía de la Catedral de



Barcelona. En 1969 funda la compañía independiente Matriu-2, con la que actúa en diversos espectáculos: *La cantant calba*, de Ionesco, *D'estructura e Improvisada dissecció d'una metamorfosi imperfecta*, todos ellos de línea claramente experimental. En el curso 73-74 ingresa en el Institut del Teatre de Barcelona, donde se gradúa en interpretación, al tiempo que sigue participando en montajes independientes. En esta época interpreta el personaje de Sabastià en *Terra baixa*, dirigida por J. Muntanyès; *Macbeth*, *Ismenia mía*, de Labiche, con dirección de J. Melendrès. Durante el Grec'76 trabaja en el espectáculo *El bon samarità*, de J. Abellán, con la dirección de Planella-Pasqual-Puigserver, y más tarde *Mar i Cell*, de Guimerà, con dirección de Joan L. Bozzo. En abril de 1977 se incorpora como actor-colaborador en el Teatre Lliure de Barcelona con la obra *La cacatua verda*, de A. Schenitzler, y decide dejar su trabajo de ejecutivo para dedicarse plenamente al teatro. Participa en diversos cortometrajes y forma parte del equipo de animación callejera de la temporada Grec'77 bajo la dirección de Frederic Roda. En este mismo verano es reclamado por la Compañía Dagoll-Dagom para participar en el espectáculo *No hablaré en clase*. A partir de este momento, Miquel Periel se dedica plenamente a la compañía como actor y miembro del equipo de dirección y, junto con Anna Rosa Cisquella y Joan L. Bozzo, forma el tándem histórico de Dagoll-Dagom.

CONTAR CON EL PÚBLICO

30

No hay duda de que, al cabo de estos años, Dagoll-Dagom tenemos un estilo. No un estilo concreto en el sentido que todos nuestros espectáculos se ciñan a una serie de normas. Nuestro estilo se encuentra en una manera de ser y en una manera de hacer general a la búsqueda siempre de una meta determinada. Dagoll-Dagom desde el momento en que se profesionalizó se planteó ante todo la meta de llegar al gran público: aquello que podría llamarse teatro popular, si despojásemos al término de las connotaciones que tenía en el franquismo y que convirtió el teatro en un hecho minoritario para la gente progresista. Desde un buen principio, nuestra idea fue hacer un teatro para todos, recuperar el público. Esto, por sí solo, nos trajo una nueva manera de hacer, teniendo presentes algunas cosas primordiales: la diversión, un lenguaje que tuviese distintos planos, que lograra interesar en determinados aspectos a los entendidos en la materia y que también tuviera suficientes alicientes para la gente más alejada habitualmente de los teatros. Esto era especialmente interesante para todos nosotros, porque teníamos la certeza de que mucha gente había dejado de ir al teatro. Ni siquiera la gente universitaria se interesaba. Esa búsqueda sería, en todo caso, la que empezó a definirnos.

Parece ser que hay también un aspecto estético que para el público parece definido como una constante. Tal vez sea causa de ello el hecho de que a lo largo

del tiempo el trabajo común de unas mismas personas ha ido creando un gusto determinado.

Pero insistimos en que la primera de las intenciones fue, y sigue siendo, la recuperación del público. Nosotros encontramos el teatro en estado de coma. Nos referimos a nuestra generación, a la gente que empezó a hacer teatro a mediados de los sesenta y que ha dado paso a la práctica totalidad de los grupos más conocidos actualmente en Cataluña y fuera de ella: Joglars, Lliure, Comediants, etcétera. En nuestros comienzos, el público había dado la espalda al teatro. Una pequeña encuesta hecha en aquellos años en la Universidad de Barcelona daba como resultado que, en una clase, la inmensa mayoría nunca había ido al teatro.

Entonces hacíamos un teatro contra el poder; no se pensaba en subvenciones, sino en que no te prohibieran lo que hacías. Aquel fue el peor momento del teatro. Llegó a perder toda su función social. De aquí que el principal trabajo que tuvimos las gentes de teatro a partir de entonces fuese recuperar el público perdido, darle confianza, hacerle ver que el teatro valía la pena. No hace falta hablar de aquel teatro moribundo que se llamaba comercial. La situación era ciertamente crítica, y no es de extrañar que las gentes que iban haciendo del teatro su medio de expresión se creasen malentendidos y angustias personales respecto al papel del teatro. Así, se podría un tanto la forma de hacer el teatro. Nos-

tros nos rebelábamos contra mucha gente que utilizaba el teatro para ventilar neuras personales, obsesiones, convirtiendo casi en psicoterapia un hecho que se produce en un escenario y ante un público. Desde el momento que haces una cosa llamada teatro se debe pensar en la gente que se encuentra en la sala.

DAGOLL-DAGOM, COMPAÑÍA PROFESIONAL

Joan-Lluís Bozzo, Anna-Rosa Cisquella y Miquel Periel somos el núcleo que ha mantenido la antorcha de la continuidad de Dagoll-Dagom hasta el momento. Entramos a formar parte del grupo para intervenir en *No hablaré en clase*. Sin que pueda decirse que todos sus miembros fuesen universitarios, el nacimiento de Dagoll-Dagom se había producido años antes en aquel ámbito. Surgió de un grupo de gente inquieta intelectualmente que, por supuesto, no se planteaba la profesionalidad. La universidad facilitaba entonces el marco legal necesario e incluso los espacios físicos que el teatro amateur con intenciones progresistas necesitaba. Para el primer Dagoll-Dagom, con *No hablaré en clase*, alquiló el Teatro de L'Aliança del Poble Nou, lugar que en los años sesenta había ubicado la operación de teatro independiente llamada off-Barcelona. Nosotros llegamos a Dagoll-Dagom en pleno éxito de *No hablaré en clase*. Se planteó la posibilidad de empezar a salir fuera de Barcelona, y poco a poco se iba viendo la necesidad de profesionalizarse. Enton-

ces, algunos miembros que querían hacer compatible el teatro con el trabajo o los estudios fueron dejando el grupo, que se quedó en manos de quienes entramos decididos a dedicarnos profesionalmente al teatro. Fue una combinación fructífera, puesto que nos encontramos con un espectáculo que funcionaba perfectamente para dar una buena oportunidad a unos profesionales.

No hablaré en clase fue un gran éxito, una entrada ideal a la profesionalidad. Superamos las cien representaciones, un hecho insólito en el teatro independiente, que hasta entonces sólo había logrado el montaje de *La Iliçó*, de Ionesco, del Grup A-71. El éxito de *No hablaré...* nos permitió una cosa muy importante: viajar por toda España, entrar en contacto con todos los grupos de entonces y conocer a fondo el funcionamiento del teatro independiente.

"ANTAVIANA": UNA GRAN APORTACIÓN CULTURAL

Dagoll-Dagom, ya profesionales, llegamos a *Antaviana* después de pensar mucho sobre lo que podíamos hacer. Se había pensado en cuentos tradicionales, y leímos centenares hasta el aburrimiento. La cuestión era que *No hablaré...* nos había dejado el gusto por una poética de imágenes que nos parecía que valía la pena. Nos apetecía seguir en aquella línea, aunque también nos apetecía dejar de lado aquellos tics políticos propios de la época franquista que, sin duda, *No hablaré...* tenía. Aquel había sido un espectáculo todavía "en blanco y negro" mientras que *Antaviana* ya fue un espectáculo "en color". En aquellos cuentos de Pere Calders, que entonces eran prácticamente desconocidos en Cataluña, encontramos el mundo imaginario que coincidía con nuestras expectativas. Sabíamos que aquello era pura literatura y que no era fácil, ni muchísimo menos, ponerlo en escena. El propio Calders nos tildó de locos. Ya se había hecho una película sobre uno de sus cuentos en Portugal y no había quedado muy satisfecho que digamos. Pero la aventura salió bien. Teníamos la sensación de tener en las manos un material excepcional, pero podía salir bien o mal. Era un riesgo que valía la pena afrontar. En eso seguimos igual. Como en el juego, si arriesgas más y ganas, ganas más.

Antaviana la montamos entre todos. Discutíamos horas y horas, y luego unos hacíamos y otros mirábamos. No había una dirección en el sentido de control total de la obra, sino que cada cual creábamos nuestra parte. En *Antaviana* fue



Una imagen clásica de "Antaviana".



decisiva la aportación escenográfica de Montse Amenós y de Isidre Prunés, que fueron capaces de plasmar toda la magia que el espectáculo necesitaba. Lo hicieron, además, con el más bajo presupuesto que pueda imaginarse, lo cual les da aún más mérito. Aquella caja que muchos interpretaban como algo rebuscado estaba impuesta por la necesidad de llevar el montaje "de bolos" y de reproducir siempre aquella atmósfera.

Otro gran acierto fue la incorporación de la música de Sisa, artista que a partir de esta primera colaboración acabaría siendo un factor esencial para la evolución del grupo. En *Antaviana* hacer coincidir los mundos de Pere Calders y de Sisa fue una cosa estupenda. Fue curioso porque, cuando le hablamos a Pere Calders de la incorporación de las canciones de Sisa, resultó que, a su edad, Calders era un fan de Sisa y tenía todos sus discos. La idea le encantó. Calders y Sisa en *Antaviana* armonizaban perfectamente. Sisa se tomó su colaboración con tal apasionamiento que, poco a poco, se fue ligando más al espectáculo, hasta el punto de que la música, que en principio era un fondo grabado, llegó a ejecutarse en directo, y el propio Sisa terminó saliendo a escena incorporando un sereno que de repente atravesaba el escenario y cantaba su canción.

Estamos especialmente satisfechos de *Antaviana*. Aquel espectáculo tenía aún una carga visual, escenas donde la imagen era lo fundamental. Después no hemos seguido trabajando con la misma intensidad. Ha sido así, en efecto. Y también hay un hecho en *Antaviana* que nos hace sentir especialmente orgullosos. Con aquel espectáculo hicimos una aportación cultural importante, tanto que nunca más podremos repetirla. Fue, sobre todo, el hecho de descubrir para el gran público una literatura de la envergadura de la de Pere Calders, hasta entonces desconocida y poco valorada.

"LA NIT DE SANT JOAN": TERNURA, NOSTALGIA Y UNA LECCIÓN

Después de *Antaviana* había, al menos, una cosa bien clara sobre lo que queríamos hacer a continuación: un musical. Un musical con Sisa y en función de Sisa. El hecho de que ahora estemos en el Paralelo, probablemente no es casual. Ya entonces pensábamos que nos apetecía actuar en el Paralelo, en el lugar de mayor tradición del teatro popular. El parto fue apasionante, pero nada fácil. Y de aquel montaje hemos extraído la lección de que nunca más nos pondremos



Dos momentos de "Antaviana".

a ensayar, a montar un espectáculo, sin haber confeccionado previamente un guión completo. Una vez llegamos a la conclusión del tema y la forma que nos permitiera hacer el musical, plasmar el mundo de Sisa y salirnos en la estructura de los "sketches", las ideas que teníamos eran tantas que tal vez llegaran a desbordarnos.

El espectáculo tenía la estructura de una revista tradicional. Nos gustaba y recogimos mucha documentación de la revista de los años treinta, el período más floreciente en Barcelona. Se trataba de tocar el tema que, en principio, no tenía nada que ver con una revista, pero organizado según los cánones escénicos del género. Era un momento en que estaba en pleno auge la nostalgia en las diversiones en Barcelona. La Orquesta Platería sería un buen ejemplo para entender los gustos de aquel momento. *La noche de San Juan* y la revista abarcaban perfectamente todo aquello que entonces se respiraba en el ambiente.

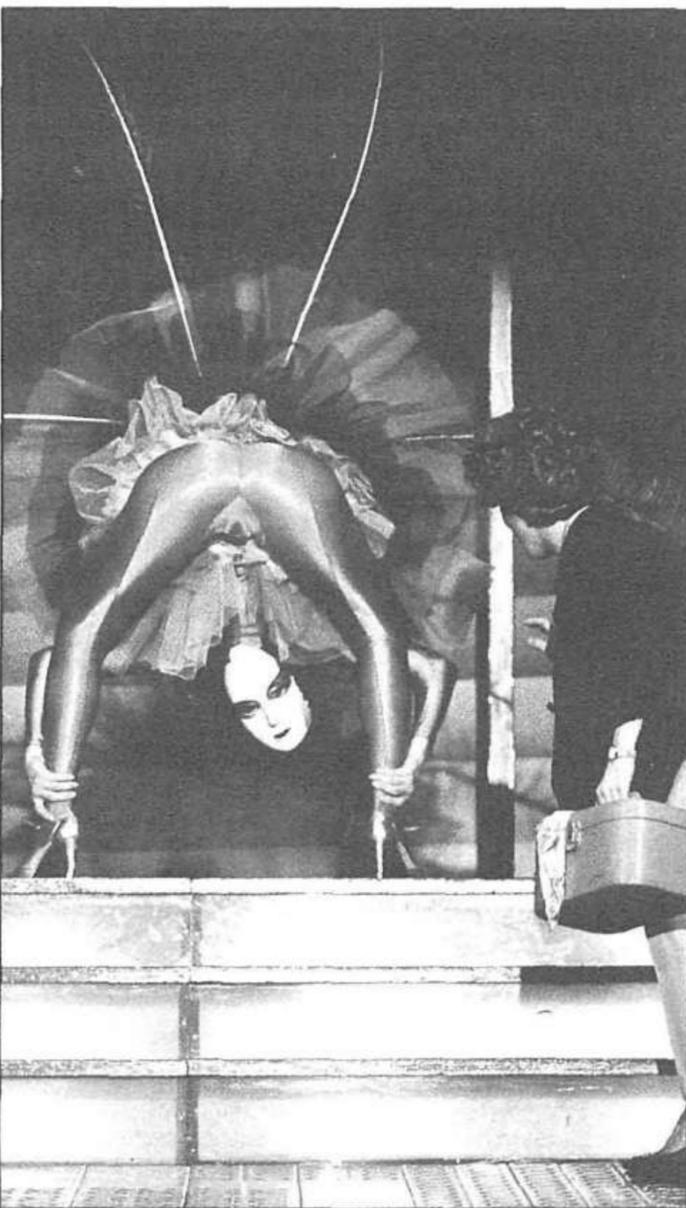
Técnicamente, afrontábamos un nuevo reto. Los cuatro pasos de baile que dábamos en *Antaviana* se convertían aquí, también de la mano de Agustí Ros y con alguna aportación de Anna Brianzó, que seguiría con nosotros hasta ahora, en coreografías más ambiciosas. Creemos que en la *Nit de Sant Joan* había números ciertamente logrados, pero, por el problema ese del ir ajustando hasta el final, sin haber tenido un guión previamente decidido, hizo que se llegara al estreno con el espectáculo un poco crudo todavía.

Con *La nit de Sant Joan* también aprendimos otra lección, esta vez relacionada con la actitud de la crítica de Barcelona. La acogida del estreno fue desastrosa. Llegamos a desanimarnos. Estábamos acostumbrados a actuar con teatros llenos y ver cuánto le costaba al público acudir al Romea —con *La nit de Sant Joan* se inauguró el Centre Dramàtic de la Generalitat— era desesperante. Tuvimos el apoyo moral de algunas personas de la profesión. Quizás el mayor estímulo sucedió cuando Joan Marsé y Jaime Gil de Biedma nos demostraron su entusiasmo ofreciéndose a traducir al castellano el espectáculo y apoyándonos en su presentación en Madrid.

De pronto, parecía como si en Barcelona la gente se nos empezase a poner en contra. Afortunadamente, la primera salida ya constituyó un éxito multitudinario y el signo de las cosas cambió radicalmente. A partir de entonces, *La nit de Sant Joan* tuvo mucho éxito en todas partes. Un titular de Palma decía: "Mu-

chas noches como esta". En muchos lugares todavía nos dicen que aquel fue el espectáculo que más les ha gustado. Incluso cuando volvimos a Barcelona y repusimos *La nit de Sant Joan* en el Teatro Barcelona, también conseguimos un gran éxito. Lo más divertido de todo fue el cambio radical que dio la crítica: ¡las críticas negativas ahora resultaba que se habían vuelto positivas!

El tema de la crítica siempre hay que acabar tocándolo. Nosotros, afortunada-



Escena de "Nit de Sant Joan".

mente, las críticas las vemos ya con un cierto distanciamiento. Pero hay que decir que la crítica hace más daño que otra cosa. Lo que sucede aquí no se ve en ninguna otra parte. Hay una manera de menospreciar el trabajo que es indignante. Durante todos estos años en los que se ha ido conformando el teatro que hoy tenemos, el papel de la crítica ha sido lamentable. No ha ayudado en nada, sino al contrario. Es lamentable la manera cómo se llega a ridiculizar con tanta facilidad a la gente que hace un trabajo y que merece ser respetada por el simple hecho de hacerlo.

SISA Y LA MORAL DEL ÉXITO

De toda la gente con quienes hemos trabajado, Sisa es quien más nos ha influido, tanto desde el punto de vista artístico como humano, sobre cómo se entiende el trabajo, cómo se entiende la economía y cómo se entiende prácticamente todo. Sisa nos cuestionó la forma de entender el "negoci", como él dice. La suya era una filosofía vital, una especie de mezcla de romántico y de "botiguero" (tendero, en catalán), de soñador y de vendedor de grifos. Parece ser que ahora anda bastante descolocado, pero Sisa era genial, con todo lo insoportables que pueden ser los tipos geniales en algunos momentos. Sisa, hiciese lo que hiciese, era un enamorado de aquello que hacía y, por mucho que hablara de pelas y por mucho que las quisiera, su amor al dinero era tanto como el que tenía por las cosas que hacía para conseguirlo. Aquello que nos decía —que no valía la pena hacer nada, si no era para hacerse millonario— era una obsesión de tipo filosófico. Si no te hacías millonario, quería decir que no valías. Nos llegó a obsesionar con el dinero de una manera más filosófica que económica. ¿Qué representaban las pelas? Representaban libertad para poder hacer lo que quisieras. No se ha de ser barato —nos machacaba—, hay que ser caros.

Después del paso de Sisa por nuestra vida, hemos seguido más que nunca con mentalidad de empresa. En realidad somos más ricos como empresa que como personas. Siempre hemos cobrado poco, incluso ahora, pero, en cambio, hemos ido mejorando siempre nuestra infraestructura. La nuestra es, en efecto, una moral de éxito, y Sisa tiene mucho que ver con todo esto. Él nos hizo perder el miedo al dinero y nos quitó el tic heredado de la progresía de que dinero es igual a aburguesamiento, a reaccionarismo. Lo que hay que hacer es manejar y ganar mucho y comprar muchas cosas. Por eso nosotros hemos reivindicado el teatro comercial, o el "nuevo teatro comercial", como una vez acuñamos. Hay que perder también el miedo a la confusión con el viejo concepto de aquel viejo teatro malo y cercano al régimen de los tiempos del franquismo con que se confundía el concepto "comercial".

Nosotros ya nos habíamos planteado hacer un teatro de calidad con la ilusión de vivir de él, pero fue Sisa quien acabó por hacernos ver la modernidad de lo comercial, mucho más a la americana. No somos artistas que están intentando salvar la cultura de su país, ni salvamos nada de nada. Somos unas personas que



La tentación del rock en "Nit de Sant Joan".

están intentando hacer rentable su trabajo como finalmente hace todo el mundo. Si montas un restaurante, ¿no se busca el barrio adecuado, el cocinero idóneo, la carta ideal y el mejor precio? Pues eso. Esa es nuestra idea del "nuevo teatro comercial". *Glups!!*, nuestro siguiente espectáculo, ya fue pensado en este sentido.

"GLUPS!!": EL ACTOR ANTE TODO

Con *La nit de Sant Joan* pasó una de aquellas cosas que suelen pasar en las compañías después de aguantar tantos años contra viento y marea. Montse Guallar, Berti Tovias y Mar Targarona se fueron retirando y fue el momento en que nos quedamos nosotros tres como núcleo estable de Dagoll-Dagom. Es evidente que con la gente nueva que iba

entrando ya no podías compartir las cosas de la misma manera. Llevábamos seis años defendiendo la compañía y el nombre. No es que decidiéramos cambiar el funcionamiento de la compañía; era simplemente que nosotros éramos los antiguos, quienes la habíamos llevado siempre, quienes teníamos los contactos, a quienes conocía más la gente.

Se escogió *Glups!!* después de la ternura y la nostalgia de *La nit de Sant Joan*. Nosotros también somos de los que creen que es preciso que todo cambie para que todo siga igual. El público quiere reconocer la compañía, pero quiere que cambie todo y que le sorprenda. Esta es una de las cosas que nos ha obsesionado: ¿cómo encontrar el gran cambio para que la gente nos siga reconociendo como la compañía Dagoll-Dagom?

Quisimos, pues, acabar con la ternura y la nostalgia y había que buscar una cosa más irónica, más dura y más brutal. Y queríamos nuevamente dejar los sketches, aunque volvieron una vez más. Nos llegó a las manos Lauzier; nos lo pasamos durante las vacaciones, y a la vuelta todos estábamos entusiasmados con la idea de hacer algo de Lauzier. Ferrán Rañé se incorporaba al grupo. Lauzier lo tenía todo: era muy divertido y, al mismo tiempo, muy duro; hacía historias de la vida cotidiana en un lenguaje que nosotros nos sentíamos capaces de expresar y era muy diferente de lo que habíamos hecho hasta entonces.

Había, por supuesto, cierto temor sobre si aquello no sería demasiado duro, demasiado bestia para nuestro público. Pero nosotros lo suavizamos. Aquí entra ya la mano de Dagoll-Dagom. Aquellas



"Glups!!": toda la compañía.

mismas historias caen en manos de un grupo duro, "heavy", y podía ser algo muy diferente. Pero nosotros elegimos el lado musical, la diversión. Aunque también se buscó una estética más agresiva, más urbana. Y nos lo pasamos francamente bien, y relajados, haciendo *Glups!!*. Esta vez empezamos a ensayar con el guión completamente listo.

Tratamos de convertir en imágenes vivas las historietas, y parece ser que lo conseguimos. En la televisión vasca hicieron un reportaje en el que comparaban, sobreponiéndolas, las historietas originales y nuestras escenas, y coincidían perfectamente. En *Glups!!* hubo también un nuevo elemento importante, que fue el hecho de elegir a Joan Vives para que compusiera la música, que había de ser original. Con Vives teníamos el compositor, el director y el maestro de

canto de los actores. Y fue muy importante el nivel interpretativo.

En *Glups!!* incorporamos un grupo de actores y actrices muy buenos que le dieron una gran solidez. La interpretación era, sin duda, lo más espectacular. Era gente que ya venía formada, contrariamente a las ocasiones precedentes, donde siempre había habido más principiantes. Quizás, desde el punto de vista musical, la formación de *El Mikado* supere la de *Glups!!*, pero, como trabajo actoral, la compañía que hizo *Glups!!* es insuperable.

También evolucionó la coreografía. En *Antaviana*, con Agustí Ros como coreógrafo, apenas había tres bailes y nos pasamos la vida para aprenderlos. En *La nit de Sant Joan*, también con Ros y con Anna Briansó, la cosa ya creció en complejidad. Pero en *Glups!!* nos debimos

imponer una disciplina para la preparación del baile. Porque no es lo mismo hacer bailar a unos actores que hacer que bailen unos bailarines.

Somos conscientes de nuestro gusto por el espectáculo musical y también de que somos prácticamente los únicos que lo cultivamos a un cierto nivel en España. Este decantamiento se ha ido produciendo por muchas razones. En *No hablaré en clase* ya había una banda sonora interesante, en *Antaviana* se grabó la música compuesta por Sisa expresamente y en *La nit de Sant Joan* ya se fue directamente a lo vivo. Pero es que también hay que decir que en el país había una ambiente que propiciaba esa evolución. En cierto modo, hacer un buen musical ha sido la meta utópica de la mayoría de los teatreros. Nos encontramos en el camino cuando casi nadie lo hacía, a



"Glups!!". Escenografía metálica y agresiva.

parte de las versiones de los musicales internacionales que de vez en cuando se montaban en Madrid. Hubo aquellos espectáculos de Tábano o *La Bella Helena* que montó el Lliure. Y nosotros nos sentimos muy estimulados por el hecho de pasar a ser prácticamente los únicos que seguimos aportando alguna cosa en este terreno.

Cuanto mejor quieres hacer un musical, más infraestructura necesitas. Y si el público quería musical, ¿por qué no dárselo? Porque en teatro, si haces lo mismo que todo el mundo, no vas a ninguna parte.

POR UN TEATRO ITINERANTE

Durante un tiempo todos parecíamos tener claro que había que apoyar la estabilidad para el teatro. Pero nosotros no teníamos teatro, y además veíamos que la estabilidad reducía el público, así es que ya nos vimos abocados a la más absoluta de las itinerancias. Al fin y al cabo, la itinerancia teatral es un hecho bien enraizado, sobre todo en Cataluña. Pero, en este sentido, hay que decir que la pena es que no haya una buena infraestructura comarcal para no tener que dar tantas vueltas y actuar en mejores condiciones.

Pensar que Madrid y Barcelona son los dos grandes centros culturales en los que pasa todo es una locura que reduce el teatro. En Cataluña eso está muy claro. El teatro vive gracias a la itinerancia. Las compañías siempre han sobrevivido gracias a poder hacer actuaciones en muchos puntos. Y esto ha hecho que el teatro se mantenga vivo, tanto para las compañías como para la gente.

Pero la itinerancia también tiene una dificultad y es que, a la larga, es cansadísima para el actor que se ve obligado a llevar siempre esa vida. En cambio, en las ciudades existen los grandes centros dramáticos, que tienen su público, que va siguiendo más o menos su actividad, y parece que ese teatro esté mejor valorado, cuando, en definitiva, no es más que un escaparate de la cultura. ¿No es más importante, de hecho, llegar a otros lugares y que la gente sepa que el teatro aún existe? El día que queden nada más que los centros dramáticos de las ciudades, quedarán sólo cuatro gatos que sabrán que hay una cosa que se llama teatro; el resto no se enterará, como no baje a Barcelona para ir al médico del seguro.

Pero más que estímulos, de las instituciones recibes dificultades. Este es un gran error a nivel institucional. Es enervante que el gran esfuerzo que implica hacer el teatro de esta manera no sea

respetado a nivel institucional. La gente hace un gran sacrificio y gana poco, mientras que en los centros dramáticos, además de la comodidad, también se gana mucho más dinero. ¿No se debería estimular más a la gente que lleva el teatro a todos los rincones de Cataluña fuera de este centralismo concentrado? Esto, sobre todo, en Cataluña, es importantísimo. Nosotros actuamos en más de cincuenta poblaciones, mientras que en el resto de las comunidades del Estado se hacen siete u ocho como máximo. Esto mantiene vivo el teatro, mantiene un potencial de espectadores, sin los cuales el resto ya habría pasado a la historia. El día que esto se acabe, se acabarán muchas cosas.

En Europa el teatro está muerto. Da pena. Panteones de cultura. Y ahora, aquí, parece que todo el mundo tiene la gran fascinación por Europa desde el punto de vista teatral, cuando la realidad es que Europa está más muerta que viva. La gente que viene de fuera y ve la cantidad de funciones que una compañía puede hacer sin salir de Cataluña, se queda pasmada. Si eso no se mantiene y solamente se cuidan los grandes teatros, lo más probable es que la gente de la itinerancia acabe casándose y abandonando. Te tratan como si fueras de segunda línea. Los buenos no se han de mover, se les ha de hacer un teatro.

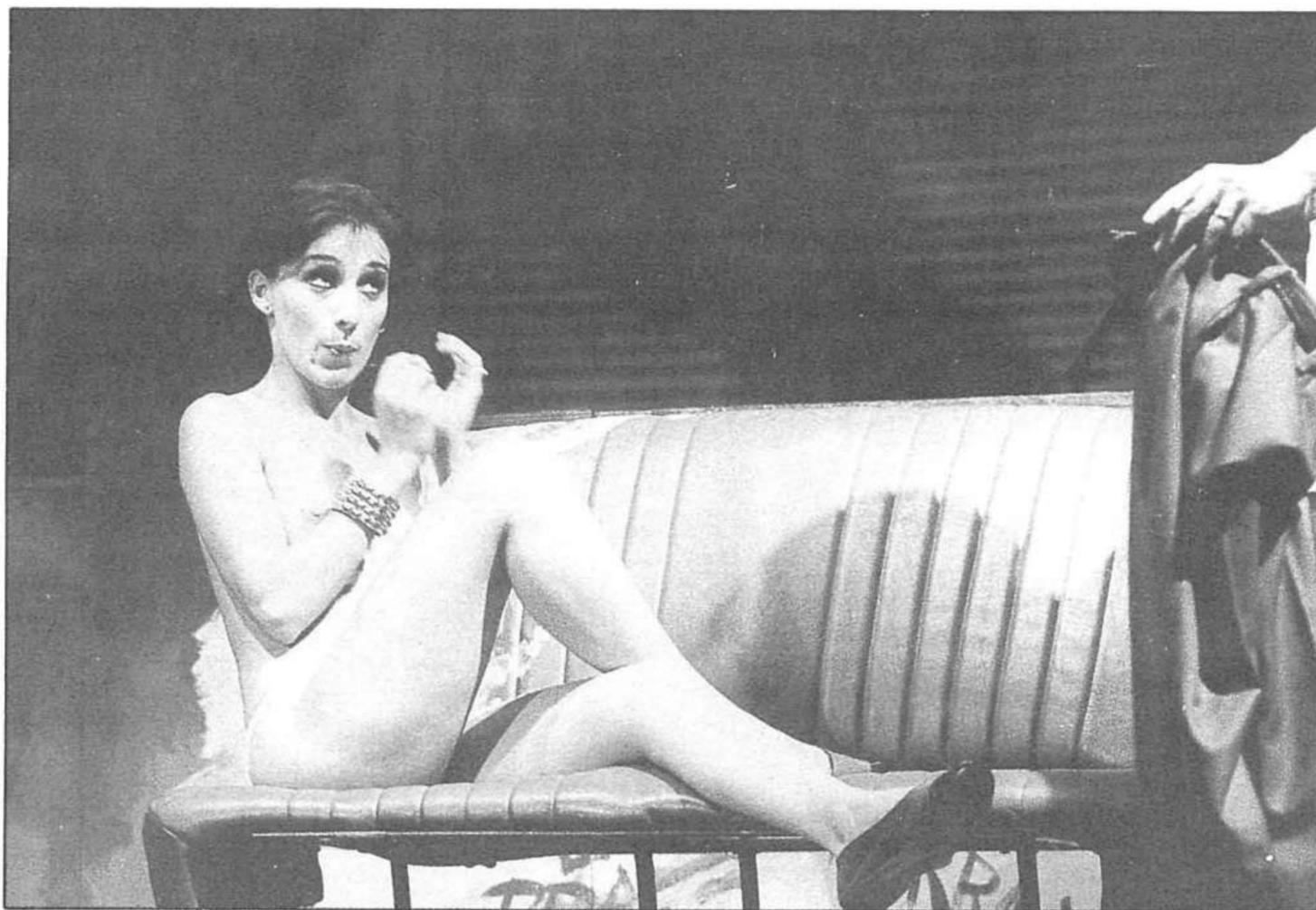
MADRID Y EL MUNDO: EL SALTO DEL BILINGÜISMO

No hace mucho, en una mesa de banquete de bodas, uno de nosotros dijo una cosa que a un nacionalista catalán presente le sentó tan mal que se levantó y se fue. Lo dicho fue que Madrid había tratado mucho mejor el teatro catalán que Barcelona al madrileño. Nos tildaron de vendidos y de todo. Pero hay que reconocer que Madrid, desde la vuelta de la democracia, ha acogido el teatro catalán —no sólo el nuestro— con respeto y con admiración, cosa que no ha sucedido con buenos montajes de Madrid presentados en Barcelona... que somos muy del Barça, por lo que se ve. O que los que manejan los hilos...

Efectivamente, nosotros fuimos los primeros en traducir al castellano nuestros montajes. Después de nosotros ha llegado a Madrid con una gran fuerza El Tricicle. Nosotros llegamos a Madrid sin ninguna gran fama especial, y nos fue bien. El Lliure, por ejemplo, tiene el problema de no traducir. Joglars acabaron haciéndolo también, y fue a partir de entonces cuando fueron conocidos en Madrid por el gran público. Era lógico no



Dos escenas de "Glups!!". El mundo de Lauzier en escena.



Teresa Vallicrosa en "Glups!!".

traducir durante los años de resistencia al franquismo; era una política clara, pero una vez restablecida la democracia vimos que no tenía ningún sentido llegar a un lugar y actuar en una lengua que no entendían, sabiendo, como la sabemos, la otra.

Feliu Formosa tradujo *Antaviana* al castellano. Hemos de reconocer que no tuvimos demasiadas críticas en Cataluña. Por ejemplo, le fue peor a La Trinca. A nosotros nos parecía bien seguir el ejemplo de Serrat, que siempre habíamos admirado, aunque el mundo de la canción es distinto, puesto que los discos puedes escucharlos tranquilamente. Si teníamos un cierto reparo al traducir *Antaviana*, era porque si se perdía el tono básicamente catalán del espectáculo. Y por el acento. Pero descubrimos que el acento nos importa más a nosotros que a ellos. Tanto en Madrid como en Buenos Aires, a pesar de la traducción, tal vez por la manera peculiar de entonar o por lo que fuese, la identidad catalana del espectáculo quedaba prácticamente intacta. La escena de la cena familiar de Navidad se entendía en todas partes, aunque la hiciésemos en castellano, como la escena de la familia catalana. Ojalá pudiésemos ir a Londres en inglés.

Madrid tiene un peso. Triunfar en Madrid quiere decir acceder al resto del Estado. Y hasta podría decirse que sirve

—por lo que antes decíamos de *La nit de Sant Joan*— para Barcelona. Somos tan papanatas que miramos con reticencia lo que viene de Madrid, pero nos parece que los catalanes que triunfan en Madrid han subido de categoría. Y, en otro orden de cosas, Madrid sigue siendo el centralismo, el lugar para que la televisión te haga caso, el lugar para saber cómo conseguir una subvención, puesto que por teléfono nunca se llega a hablar con los responsables, aunque provengan del mismo teatro independiente e itinerante que tú. Hay cosas que sólo pueden conseguirse cuando estás actuando en Madrid una temporada, con tiempo para llegar a que te reciban.

EL PELIGRO COMUNITARIO QUE NOS ACECHA

Como decíamos, el gran peligro de este país es que le dé por tomar como modelo a Europa. Europa tiene cuatro compañías que la recorren, y que se mantienen vivas a base de inyecciones. No hablamos de Londres, donde el teatro sí que tiene una vitalidad envidiable. Debería irse hacia la privatización del teatro, no hacia su oficialización. Nosotros hemos participado en muy pocos festivales. No hacemos cultura de escaparate, mientras que hay compañías que solamente actúan en festivales, que mon-

tan sus espectáculos expresamente para los circuitos festivaleros.

Inversiones privadas son las que de algunas manera dan vida. El arte y la política son cosas muy difíciles de combinar, porque son intereses absolutamente diferentes, y manipularlo es des-hacerlo y matarlo. Debería conseguirse que el Estado apoyase realmente el teatro, pero de una forma desinteresada. Y sólo será desinteresada si la ayuda es de base, igual para todos, de modo que hiciese mucho más fácil hacer teatro. Si se tienen unos buenos teatros, buena iluminación, buen material, todo irá mejor. Si el Estado marca la línea artística, eso es nefasto, el arte sale perdiendo, se torna mamotreto, crea unos modelos que reducen el espectro cultural del país. Debe haber de todo, y que la gente elija lo que quiera. Estamos contra la manipulación que en muchos momentos las instituciones hacen a nivel político. Políticamente, tal vez les sirva, pero artísticamente es fatal. Y a la larga acabará siendo nefasto para todos. Puesto que los políticos tienen una vida corta, se relacionan con el arte buscándole un rendimiento inmediato, y así no se va a ninguna parte.

Por eso nos parece que lo que se hace aquí es horrible: mientras tú intentas hacer sobrevivir el teatro, ves todo lo que se está haciendo para matarlo. Europa no cuenta con su público, ya, sino que ha abierto el puesto de cara a todos los países del Mercado Común a base de unas élites. Se está haciendo un escaparate. Los países se gastan el dinero de su presupuesto cultural en hacer viajar a las compañías de muestra, y eso es una tumba. Otra cosa es que los grandes espectáculos viajen en un momento dado; pero es que se fabrican expresamente para ese fin, y eso es demencial. Si estas compañías lo hiciesen privadamente, muy bien; pero no con el dinero del contribuyente. El público paga sus impuestos para que le den horas llenas de vida para su ocio, pero no es eso lo que se está haciendo. A nivel político, se están equivocando mucho, en general. Nos quedamos con New York o nos quedamos con Londres.

Y, cuando otros profesionales no entienden cómo hemos llegado a permitirnos el nivel técnico que tienen nuestros espectáculos, cada vez más sofisticados, la respuesta es simple: no nos limitamos a gastarnos la subvención, por fuerte que haya sido; nos gastamos la subvención más todo lo que tenemos: ese es el secreto.

* (Transcripción de J. Abellán).



EL MIKADO

PASO A PASO NOTA A NOTA

40

MÚSICA

JOAN VIVES:

¿EL MIKADO...? GLUPS!!

Después de mi primera colaboración con Dagoll-Dagom como compositor y director musical de *Glups!!* me quedé satisfecho e intranquilo. Al fin y al cabo, el espectáculo era un éxito y no había razón para pensar que la dirección del grupo no quisiera colaborar conmigo, pero la verdad es que el tiempo pasaba y yo no tenía ninguna noticia al respecto.

En este país, si pretendes especializarte en música escénica, como es mi propósito, no tienes nunca demasiadas oportunidades de encargos para componer o dirigir espectáculos, simplemente

por que no se hacen demasiados que digamos. Sabía, pues, que "perder" la oportunidad de trabajar nuevamente con Dagoll-Dagom era fatal para mi futuro profesional; no hay ningún otro grupo que se tome tan seriamente su trabajo, arriesgando tanto en cada espectáculo, a parte de tener, por el momento, una intención clara de utilizar la música como elemento esencial en cada uno de sus montajes.

Glups!! finalizó su andadura en Buenos Aires en agosto de 1985 y yo seguía sin saber nada. Tuve que esperar a finales de octubre (!!) para que, de un modo informal, me dijeran que estaban pensando en una zarzuela. Mi asombro fue tal que no creí que hablaran en serio. A parte, yo esperaba secretamente tener la oportunidad de componer nuevamente música propia, y ahora me proponían una obra de repertorio. Porque me la proponían, ¿no? Ni siquiera esto quedaba claro. ¿Cuál iba a ser mi función? Mi intranquilidad crecía. Además, por muchas razones, yo no acababa de ver claro el proyecto. Querían hacer *La verbena de la Paloma* y yo comprendía bien la razón de la elección, pero no su "astucia".

La razón era, obviamente, la natural evolución del grupo. De un *Antaviana* con música incidental a una *Noche de San Juan* con canciones interpretadas por los propios actores, además de su autor, Sisa, incorporado al montaje, y de ahí a un *Glups!!*, con mucha más música y todas sus canciones cantadas en directo por la compañía. Así pues, el siguiente paso tenía que contener un reto mu-

cho más alto. Un "más difícil todavía". Porque al fin y al cabo lo que mueve el espíritu del grupo son las dificultades vencidas, y cantar una auténtica zarzuela de la categoría y fama de *La verbena de la Paloma* era, desde luego, un auténtico desafío. La segunda razón era que deseaban hacer un clásico del teatro musical como para "remover" en las raíces del género.

Esto fue lo que me movió a proponerles *El Mikado*. Gracias a mi educación anglosajona, yo conocía de hacía tiempo las óperas de Gilbert & Sullivan. Tenía sus obras completas y la partitura de sus dos piezas maestras (*El Mikado* y *Los piratas de Penzance*), y casualmente un par de años antes, sobre 1983, había hecho una traducción literal del texto de *El Mikado* y sus canciones para acompañar la proyección de un vídeo de la obra, en un colegio mayor universitario, donde regularmente daba conferencias sobre música. Al entregarles dicha traducción nunca creí que Dagoll-Dagom llegara a interesarse en ella. ¿Cómo podía interesarles una opereta inglesa de 1885 que nunca había sido representada en España? A parte de las dificultades que entrañaba su realización. Y, sin embargo, me llamaron al cabo de unos días. Una vez más me sorprendieron, una vez más dudé y una vez más veo que han acertado en la elección. Indudablemente, después de *Glups!!*, era muy difícil encontrar una nueva dirección. No se podía repetir la fórmula. La dirección tomada ha sido totalmente inesperada. En seguida se organizó el trabajo mediante el contacto con



41



Tres imágenes de "El Mikado".



Explicaciones de Joan Vives antes de la grabación.

42

Xavier Bru de Sala, reciente aún el éxito de su excelente traducción del *Cyrano*. Bru de Sala acogió el proyecto con entusiasmo. Un reto también para él. La afirmación de una enciclopedia que bajo el epígrafe W. S. Gilbert, decía que era un actor desconocido en nuestras latitudes a causa de que su teatro era *totalmente intraducible* quedaba, pues, también rebatida.

Se decidió que necesitábamos un mínimo de 12 actores/cantantes y se proyectó la utilización de una grabación orquestal de 30 músicos. Era un presupuesto millonario, pero no se podía hacer de otra forma si pretendíamos hacer un espectáculo de calidad.

A mediados de noviembre empezaron las agotadoras pruebas de aspirantes a las pocas plazas disponibles, casi un centenar de candidatos. Después, la siempre difícil decisión y, por fin, la compañía quedaba oficialmente constituida el 20 de diciembre. Cuatro eran antiguos miembros de Dagoll-Dagom, cuatro más provenían del Conservatorio Superior de Canto y, a pesar de su juventud, tenían ya una gran experiencia lírica que era, desde luego, necesaria pero no suficiente. Debían, además, actuar y bailar. Tres más eran actores con notable experiencia en música, y, por fin, una bailarina.

La primera cita era para el 7 de enero; el horario, el habitual de trabajo en Dagoll-Dagom: ocho horas diarias de lunes a viernes. Por la mañana, coreografía y escenas; por la tarde, una hora de preparación de voz y canto, otra hora de estudio de la partitura y después, el trabajo de montaje en general.

Era imprescindible disponer de la música desde el principio, por eso, durante las Navidades estuve grabando una cinta de ensayo, lo cual me obligaba a tomar prematuras decisiones en cuanto a "tempo", cortes, tonos, ritmos o cambio en general, pero no podíamos hacerlo de otra forma. El primer día disponían ya un "play-back" completo, tocado a piano, bajo, percusión y teclados.

Se decidió que respetaríamos totalmente el espíritu de la obra, sin traslaciones a otras épocas, ambientes o ritmos (cosa común en los países de habla inglesa, donde la obra es tan conocida que existen infinidad de versiones: *The Hot Mikado* (jazz, 1929), *The Swing Mikado* (swing, 1935), *The black Mikado* (soul, 1974) y un largo etcétera. Ya que en España no se conocía, preferimos ofrecer la versión original.

Así pues, alternando con los ensayos musicales con la compañía, empecé los arreglos orquestales para tener lista la

banda sonora a mediados del mes de abril (la fecha de estreno, 20 de mayo, estaba ya decidida). Los ensayos orquestales empezaron a principios de abril y la grabación del disco se realizó en tres únicos días: 16, 17 y 18 del mismo mes.

A partir de aquí, los cronistas nos hablan ya del resultado en los estrenos de Palma, Barcelona, Alicante y tantas ciudades más, del viaje a Buenos Aires, de las ventas del doble álbum con la grabación íntegra, etc. Y, sin embargo, a mí me sigue pareciendo un sueño, me sigue pareciendo increíble a pesar de comprender que un esfuerzo como el que Dagoll-Dagom realiza merece, necesariamente, el éxito que disfruta. Y tal vez si un día me proponen representar *Porgy & Bess* con catalanes pintados de negro o *Rigoletto* con patines me sorprenderé menos, pero, por ahora, cada noche, al tomar la batuta para atacar los primeros compases de la obertura, sigo todavía pensando: ¿*El Mikado?*, *Glups!!*

T RADUCCIÓ

BRU DE SALA: UN TRABAJO A TRES MANOS

PERE PUÉRTOLAS

Xavier Bru de Sala es el poeta catalán que se ha encargado de las versiones catalana y castellana de *El Mikado*. Xavier Bru se inició en la traducción con un poeta italiano, contemporáneo de Dante, poco conocido, Folgore di San Geminiano, cuya obra satírica completa tiene manuscrita, aunque no publicada. Mientras se enfrentaba a la traducción de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, fue llamado por Josep M. Flotats para hacer la versión catalana del conocido texto de Rostand. *El Cyrano*, pues, marca su incorporación al teatro a través



"El Mikado", primera obra de Gilbert y Sullivan que se estrena en España.

de la traducción, aunque unos años antes había probado fortuna como autor con *Els intrusos*, que no consiguió cuajar. Fue a raíz de la traducción de *Cyrano de Bergerac* cuando la gente de Dagoll-Dagom le encargaron la traducción de la obra de Gilbert y Sullivan.

"El texto es de una habilidad extraordinaria. A veces, uno siente la tentación de pensar que Gilbert copiaba a los hermanos Marx por su agudeza. Lo cierto es, precisamente, todo lo contrario. El humor de Gilbert es este tipo de humor anglosajón, heredero del humor judío, aunque adaptado a una nueva circunstancia. Es un humor fino, sutil, un humor interclasista, que no resulta especialmente corrosivo, pero que se sitúa fuera de los cánones y de las coordenadas habituales y que por eso nos hace más gracia. Hay una complicidad entre autor y espectador que yo creo que es un descubrimiento de Gilbert y Sullivan, especialmente de Gilbert."

El Mikado es un texto con una enorme tradición en los países anglosajones. En inglés se han hecho diversas versiones de *El Mikado*, desde un *Black Mikado* hasta un *Mikado* en blues, etcétera, adap-

tando y cambiando tanto la música como la letra. A la hora de acometer la versión catalana, tanto Xavier Bru como Dagoll-Dagom partieron de la idea de ofrecer una versión lo más aproximada posible al original.

"Pensamos que no había que empezar la casa por el tejado, sino dar *El Mikado* tal como era. Si la obra arraiga en nuestra tradición musical, ya saldrán otras versiones. Como mínimo, ésta habrá servido para que nuestro público pueda hacerse cargo de las referencias musicales que la obra ha generado y que se encuentran, por ejemplo, en numerosos films. Sin ir más lejos, últimamente he encontrado estas referencias musicales en *Memorias de África* o en un episodio de la serie *Magnum*.

La traducción de *El Mikado* es un trabajo delicado, casi una obra de encaje. Al traducir *El Mikado* me di cuenta de la gran libertad de que gozaba al traducir los alejandrinos del texto de Rostand. El texto tiene unas enormes dificultades de traducción a cualquier lengua. *El Mikado* funciona haciendo un uso casi abusivo de monosílabos y de juegos de palabras realizados en versos de ocho o diez síla-

bas que contienen gran cantidad de palabras. Esto lo hace muy difícil de trasladar a otra lengua sin que se pierdan matices.

El Mikado tiene unas especiales dificultades de traducción al castellano. No tanto por mi posible desconocimiento de la lengua, sino porque el castellano tiene muy pocas palabras agudas y pocos monosílabos. Hay que tener en cuenta, además, que la música está muy ajustada y que no pueden modificarse determinados acentos y pausas musicales. No aspiro, pues, a hacer una filigrana, sino a presentar un texto digno, que vehicule el espectador sin trabas y que conserve una parte de la gracia del original.

Aquellos puntos que ya resultaban conflictivos en la versión catalana, lo son aún más en la castellana. Son casos en que, como dicen los ingleses, hay que "go around", dar una vuelta, para llegar a un resultado similar al del original. Se trata, en último término, de dejarse llevar por la música y por el contenido hacia una expresión que no sea literalmente la del original, pero que diga exactamente lo mismo. Algunos de los problemas más interesantes vienen planteados por ver-

sos muy cortos, de cuatro o cinco sílabas, que contienen acentos musicales irregulares, acentos que el inglés puede soportar bien, pero que resultan forzados en otra lengua.

El trabajo del traductor teatral, sin embargo, no se termina al entregar el texto a la compañía. En nuestro caso se ha tratado de un trabajo a tres manos: traductor, dirección musical y dirección escénica. El trabajo con la dirección musical. Joan Vives, ha sido importante y basado sobre todo de cuestiones de tempo y ritmo musical cuya valoración no era del todo ajustada. En muchos casos ha hecho falta el arbitraje del director de escena, J. Lluís Bozzo, para salvar una traducción feliz o una frase musical brillante. También ha habido que resolver, en los ensayos, la incomodidad de algunos actores con respecto a alguna frase.

Hay que reivindicar la opereta y no tenemos por qué avergonzarnos de que este género nos guste. Aunque Gilbert fracasó como autor de teatro "serio", no por eso es menor su aportación a la historia del musical ni su habilidad como escritor. Si nuestra versión consigue animar a otros grupos o compañías a dedicarse a la opereta, habremos hecho un buen trabajo."

autor, la época, en fin, dónde cómo y cuándo" (yo es que soy muy preguntona). Al otro lado del teléfono: "Se llama *El Mikado*, no se ha estrenado nunca en España, los autores no son muy conocidos aquí, pero el público inglés está harto de verlo en diferentes épocas y versiones. La historia transcurre en el Japón medieval, bueno un Japón de opereta, ya sabes..." Yo: "Sí, sí... ya sé... (Glups!!)" Y después de citarnos para hablar y preparar el trabajo colgué el teléfono y de nuevo pensé "Glups!!, la que me espera".

La verdad, en ese momento no me pude imaginar absolutamente nada. Recordé algunas imágenes de operetas que había visto, tipo *Le chanteur de Mexico* en el Mogador de París, con un cantante a lo Luis Mariano y un cuerpo de baile que de vez en cuando corría por el escenario y desaparecía dando rollidazos y golpes de pandereta. Pensé en nuestras zarzuelas con su coro de cantantes, su cuerpo de baile, sus solistas, pero no me podía imaginar una opereta versión DD ambientada en Japón.

La información que yo tenía en esos

momentos de Japón, o de lo japonés, era escasa: las consabidas películas de Kurosawa, los ciclos de cine japonés en televisión y un cursillo de yuki y katzugen (técnicas de canalización de la energía) en el que participé hará unos siete u ocho años en Barcelona; un par de representaciones de teatro Nô, y poco más. ¡Ah sí!, también me acordé de las caras, movimientos y actitudes de los japoneses que llegaban en autocar al tablao flamenco donde trabajé una temporada en Madrid. Pero, claro, el Japón de la Nissan Patrol no era del *Mikado*.

El libreto hablaba de pupilas y tutores, de leyes dictadas por el Emperador contra todo intento de coqueteo entre sus súbditos; hablaba de altos cargos de la política, fácilmente sobornables, pero entrañables; de viejas cortesanas con poderes maléficos, que al final tenían su "corassonssito", y de verdugos incapaces de matar una mosca. En cambio, cuando escuché la música por primera vez —una excelente versión inglesa con coros, gran orquesta y voces solistas—, la única pieza de aire un poco oriental que pude encontrar era el "Miya-shama", que introduce la llegada del Emperador (y eso no sucede hasta la mitad del segundo acto). El resto era totalmente de estilo vienés; o sea, de lo más tradicional en opereta, y lo que me sugería esa música era un lenguaje de ballet clásico, un lenguaje occidental. Y esa mezcla "nipovieneses" cómo se come: ¿con palillos o con cubiertos?

Imagínenselo por un momento: alguien con kimono y peluca negra haciendo piruetas, arabescos y demás pasos de ballet clásico... ¡¡horror!! Por tanto me olvidé del estilo de la música y entré a saco a buscar material japonés, siempre hablando en términos de danza.

Empecé a disfrazarme en casa, atándome las rodillas y la cintura con trapos y sacando de la vieja maleta las túnicas de mangas anchas de la época "hippy", que una guarda para casos como éste. Y a pasarme mucho rato en el suelo, primero inmóvil y luego desplazándome, sirviendo una mesa baja sin llegar a incorporarme nunca, estudiando reverencias, formas de caminar y de correr. Veía *Ran* una y otra vez en el cine y me extasiaba con la economía y el ritmo de los movimientos, la figura dramática de las reverencias de los nobles, siervos o guerreros, el sigilo de las mujeres al desplazarse y la crueldad que impregnaba todo el ambiente. En fin, sin darme cuenta, estaba demasiado apasionada con "lo japonés". Y una vez más tuve que frenar en seco.

COREOGRAFÍA

ANNA BRIANSÓ: PALILLOS Y CUBIERTOS

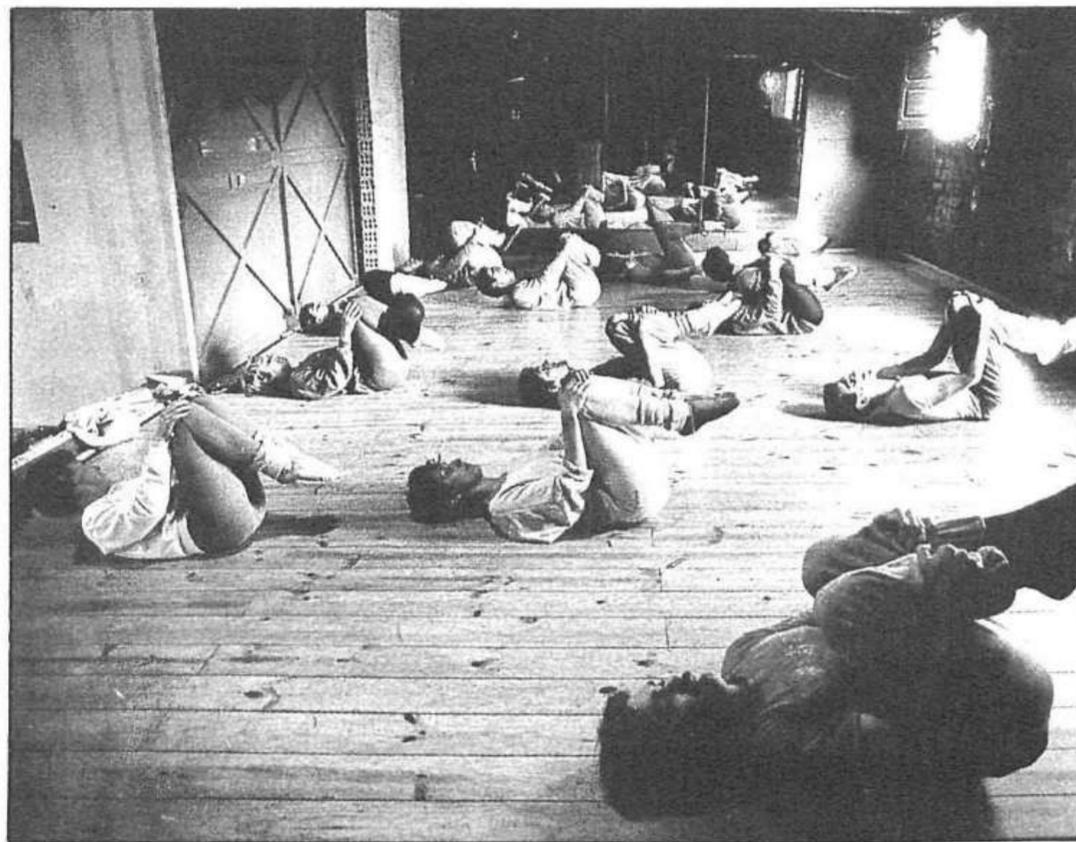
Un día me llaman los del grupo Dagoll-Dagom y me dicen: "Oye, la próxima va de opereta. Ya tenemos el libreto y la gente. O sea que tenemos que vernos para explicártelo todo y para que empieces a pensar en la coreografía". Yo salto y digo: "Pero dime el nombre, explicame un poco de qué va, el



Anna Briansó.



45



Tres momentos de la preparación de las coreografías de "El Mikado".

Lo que quería DD y lo quería *El Mikado* no era ni esa autenticidad ni ese dramatismo (siempre hablando en términos de danza), porque al fin y al cabo *El Mikado* era un divertimento, una opereta, un chiste de calidad y, además, pasaría por el tamiz DD. Así que empecé a filtrar el material (pasos de danza) y escoger, única y exclusivamente, lo que creía podía interesar a DD.

Yo ya estaba advertida de que las tres cuartas partes de los actores de la compañía no habían estudiado danza, ni tenían noción alguna en lo referente al movimiento corporal en escena; por tanto, sabía con lo que me iba a encontrar. También sabía que precisamente esas tres cuartas partes tenían, en cambio, una sólida formación de canto, imprescindible para emprender la aventura *Mikado*.

En las operetas, zarzuelas y óperas clásicas, los que cantan no bailan, y el cuerpo de baile irrumpe en su momento, hace sus pinitos y se va. Son dos técnicas de expresión diferentes y en aspectos concretos, como la respiración, son técnicas totalmente opuestas. En *El Mikado* de DD, los doce actores tenían que cantar, bailar y hablar; es decir, todos tenían que hacer de coro de voz, cuerpo de baile, ser solistas e interpretar unos personajes. Y eso iba a ser la pesadilla y el aliciente al mismo tiempo: conseguir que un cantante acostumbrado a cantar de pie, con más o menos gesticulaciones, con partitura delante o sin ella, pero quieto al fin y al cabo, pudiera, al final, cantar dado tumbos por el escenario, efectuando giros o arrugándose con la oreja pegada al suelo, y todo ello sin sacar el hígado por la boca. Y con este propósito en la cabeza, llegó el primer día de ensayo. Me encontré con una gente ilusionada y asustada, pero dispuesta a dejarse la piel con tal de conseguir ese objetivo.

Si lo hemos logrado o no, bueno, vayan a verlo y juzguen. Pero en lo que a movimiento se refiere, sé que no hubiera podido conseguir nada de los actores de no haber contado con una bailarina profesional infiltrada en el reparto. María Rosas se ocupó, y se ocupa, de enseñar a los demás, en su clase diaria, el ABC del baile; porque no se puede pedir a un actor o cantante que baile y haga florituras si no conoce la diferencia entre una posición "en dehors" y una "en dedans", entre un "plié" y un "tendu", o si confunde una contracción con un dolor de tripas. Sin esas nociones mínimas, el trabajo de coreografiar se hace lento, pesado y pobre."

E SCENOGRAFÍA

MONTSE AMENÓS E ISIDRE PRUNÉS: UN JAPÓN DE OPERETA

En el planteamiento inicial de la escenografía de *El Mikado*, hemos tenido dos preocupaciones básicas: cómo abordar un género tan popular y, al mismo tiempo, tan desconocido en nuestro país y cómo poder dar un cierto giro a nuestro trabajo con Dagoll-Dagom sin perder un estilo. De entrada, nos parece que todos conocemos perfectamente qué es una opereta, pero en el momento de querer efectuar una lectura distanciada, tuvimos que admitir que nos faltaban puntos de referencia. Era difícil lograr una complicidad con el espectador sin contar con estos necesarios precedentes.

De nuestros trabajos anteriores con Dagoll-Dagom, como *Glups!* ya habíamos dado un paso destinado a romper la "cajita", estructura base de *Antaviana* y *La nit de Sant Joan*, que parecía ser la única salida para lograr un espacio que variara mínimamente de un lugar de representación a otro. Para *El Mikado*, nos parecía que la caja nos imponía más limitaciones que ventajas.

Las líneas que condujeron al resultado final fueron las siguientes:

—Conexión con la actualidad: montamos una opereta de hace un siglo, en 1986 y eso debe ser patente. Podemos, pues, utilizar anacronismos.

—Importancia de los "gags" visuales, tanto en la escenografía como en el vestuario.

—Visión del Japón de folleto de agencia de viajes. Folklorismos asimilados popularmente. Japón de "souvenir", tópico. No es el Japón de la alta tecnología, ni

siquiera el de los relojes digitales, si bien se puede utilizar esa faceta si conviene.

—Búsqueda de un estilo: referencias propias: revista, zarzuela, "pastorets", payasos, ópera...

—Cambios de decorados: Aunque no estaban implícitos en el texto nos parecieron necesarios precisamente por la mencionada búsqueda de este estilo cercano a tantos géneros conocidos que tienen en común una cierta espectacularidad en el cambio escenográfico.

Todas estas premisas nos pusieron en un camino que conducía a un desenfado irrespetuoso de un humor "grueso" que, poco a poco, fue suavizándose al entrar en juego dos nuevos ingredientes:

—La visión más "operística" (no en cuanto a grandiosidad, pero sí en cuanto a una cierta seriedad) de Joan-Lluís Bozzo. La comicidad del texto podía verse más reforzada a partir de situar la interpretación dentro de un entorno de guiños más sutiles.

—El trabajo exhaustivo de documentación que realizamos: En un principio teníamos presente el Japón casi como un accidente secundario y más bien tópico, pero al empezar a conocer la pintura japonesa de estampas, la arquitectura, el teatro, se produjo un efecto sobre nosotros que pudiéramos llamar de enamoramiento, de seducción. Todo aquello que pretendíamos ironizar empezaba a subyugarnos. La simplicidad de la arquitectura, su ligereza, su utilización múltiple, su placidez, nos cautivaba. Otro tanto nos ocurrió con el vestuario: ¿Cómo sus traerse al encanto de aquellas figuras ataviadas con bellísimos kimonos y complicados peinados, todo tan barroco y, a la vez, tan frágil, tan elegante...?

Estos fueron los dos últimos ingredientes de un plato que, finalmente, iba a mezclarlos todos. En efecto, todo ese material empezó a configurar lo que ya sería el espacio y la estética definitivos que podríamos sintetizar así:

—Una sobriedad en la escenografía que permitiera dar gran importancia al vestuario.

—Ligereza.

—Niveles en el suelo, tan característicos de la arquitectura nipona y, a la vez, tan agradecidos dentro del montaje.

—Sentido horizontal de la escenografía: relación con el kabuki.

—No delimitación del espacio: espacio abierto, multiplicidad de entradas y salidas.

—Cambio de decorado en el entreacto: cambio en la estructura de niveles del suelo. Espacio interior-exterior.

—Utilización de unos materiales que



47



Tres momentos de la preparación de los vestuarios en "El Mikado".



En los ensayos de "El Mikado" se utilizó un vestuario especial.

nos remitieran a cierto teatro musical. Frivolizar a través de estos materiales.

Esta sería la escenografía de *El Mikado*: Un espacio base muy arquitectónico formado por un suelo practicable con niveles cambiantes, sobre el que se montarían el resto de elementos de la escenografía (dentro de un concepto de espacio escénico que se compone desde el suelo, no mediante el telar) y un fondo giratorio desproporcionadamente bajo que reforzaría la pretendida imagen apaisada. Todo ello inscrito en una cámara de color de grandes dimensiones destinadas a crear un entorno neutro en el que la escenografía pudiese respirar libremente.

Los elementos a incorporar darían el toque más arrevistado, no tanto en su estética, sino ya en la misma concepción de tratar las distintas escenas como nú-

meros independientes. Estos elementos nunca responderían a la necesidad implícita en el texto, sino a su utilización en el montaje.

Este último aspecto sería el más sujeto a variaciones en la escenografía definitiva de *El Mikado*, puesto que fuimos simplificando y depurando los constantes cambios y "gags" visuales previstos hasta llegar a los definitivos. En cuanto a los materiales utilizados, fuimos muy eclécticos, llegando a la mezcla de las lentejuelas con el suelo de esterilla de paja que nos proporcionaba una reverberación de la luz muy agradecida. Los hermanos Castells-Planas serían los responsables del diseño y la realización de los distintos elementos incorporados a la escenografía, así como de la coordinación general de la realización del proyecto. Ayuda fundamental para poder dedicar-

nos de manera exhaustiva a unos aspectos importantísimos: vestuario, peluquería y maquillaje.

El primer trabajo realizado en relación con el vestuario, fue básicamente documental. Se llegó al patronaje de kimonos a fuerza de observar meticulosamente los dibujos que poseíamos. No fue tarea fácil, aunque los diseños resultantes fuesen de una gran simplicidad. Pudimos poner a prueba nuestras intuiciones con la realización de un vestuario de ensayo para que los actores se habituasen a moverse y bailar con unos trajes tan engorrosos.

Para conseguir la necesaria comodidad hemos de confesar que en muchos casos dejamos de lado el rigor y se hicieron las trampas necesarias en el patronaje para facilitar, en la medida de lo posible, esa comodidad y los cambios.

También dimos mucha importancia a la selección de las telas. Los diseños del vestuario se hicieron sobre tejidos ya elegidos, afortunadamente tuvimos bastante tiempo para efectuar un rastreo pormenorizado de materiales. Emprendimos un camino de mezclas contundentes de colores y estampados, siempre dentro de la búsqueda de una estética que no nos fuera del todo habitual. Este camino, que resultaba un tanto arriesgado, producía un "poutpourri" tan grande que fue, en parte, el causante de ciertas modificaciones en la escenografía, ya que pedía fondos bastante más neutros, para no resultar agobiante.

En la confección recurrimos, en gran parte, a las sobreaplicaciones de telas ante la imposibilidad de encontrar suficientes telas con la estampación adecuada, llevando a término en el taller de sastrería, con Toni Langa al frente, un trabajo realmente meticuloso y meritorio.

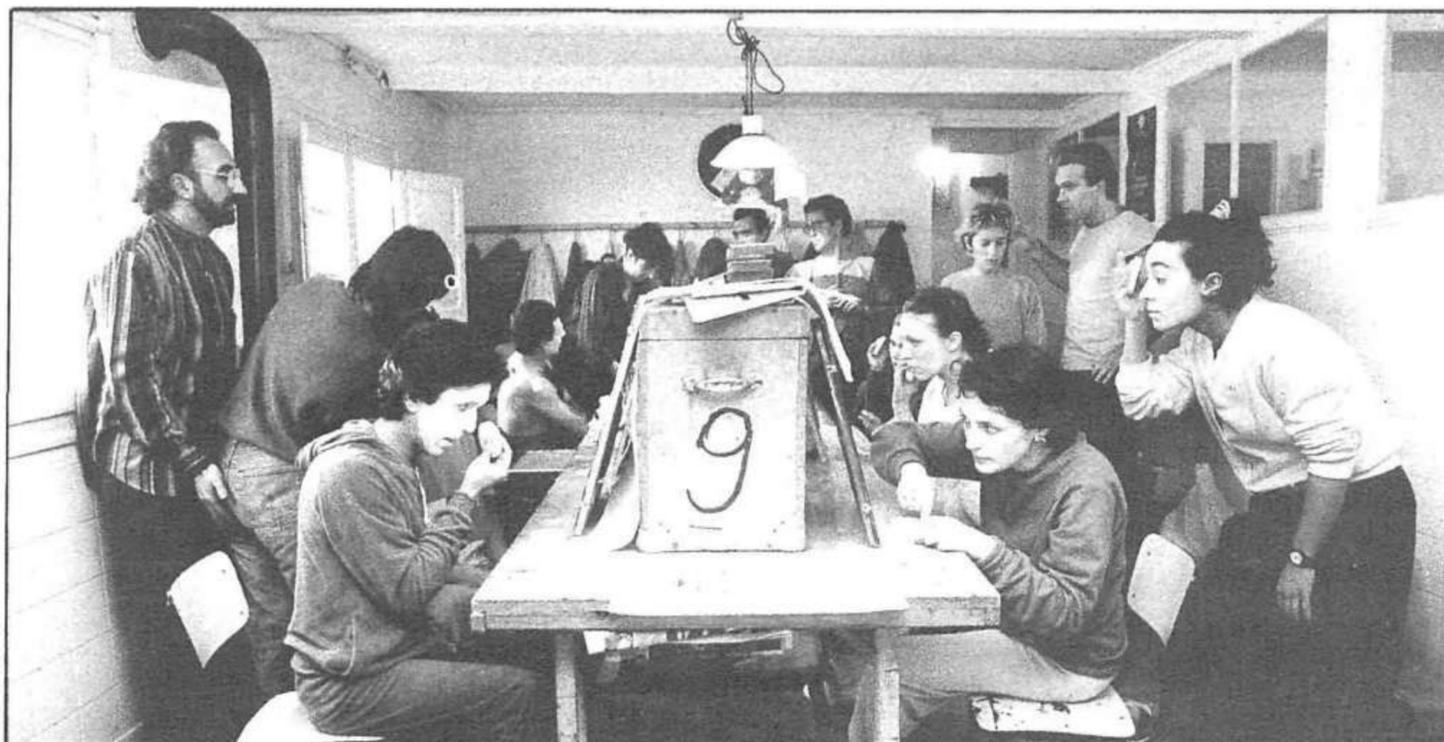
Dentro de este planteamiento general, queríamos dar un tratamiento de prototipo a los personajes que, finalmente, resultó más afortunado en unos casos que en otros: Por ejemplo, Wanki-Po era un galán de Hollywood, Yum-Yum una artista de revista, El Mikado un "dimoni" de "pastorets", Ko-Ko y Pooh-Bah unos payasos, etcétera. También para estos personajes se utilizarían tejidos más planos de color a fin de destacarlos del coro.

Para los maquillajes nos basamos en los del teatro japonés, sin respetar en absoluto los simbolismos y connotaciones que suelen conllevar y aprovechando todo aquello que nos remitiera a relaciones más propias de nuestra óptica (un ejemplo sería el maquillaje de demonio del Mikado). Aún añadiríamos ciertos toques más occidentales, como pueden ser las sombras de ojos de color para las hermanas de Yum-Yum.

Y, finalmente, la peluquería. Quizás el problema más grave con el que tropezamos fue de orden exclusivamente técnico. ¿Cómo resolver unas pelucas para una compañía que no lleva peluquera, con estos peinados que tanto nos habían seducido y de tan compleja ejecución? Ante la imposibilidad de conseguirlos por los medios habituales, nos metimos a peluqueros (con nuestra ayudante Marsa Amenós) hasta llegar a peinar unas pelucas de pelo que se convertirían en rígidas e inamovibles.

¿Cómo? Ese es nuestro secreto.

El resultado a la vista está. Un esfuerzo para no componer un híbrido, sino una suma de todos los ingredientes utilizados.





ACTUAR, CANTAR Y VICEVERSA

**FERRÁN
RAÑÉ**

**DE "LA TORNA" A
ESTRELLA DE LA ÓPERA**

JAUME BOIX ANGELATS

Albert Boadella viene diciendo desde hace tiempo que el mejor actor de España se llama Ferrán Rañé. La crítica catalana es unánime en sus elogios sin reparos al trabajo de este actor y las ovaciones del público, al final de *El Mikado*, aumentan notoriamente su volumen cuando van dirigidas al principal protagonista, pero el testimonio del director de Els Joglars es muy ilustrativo si se conoce este dato: Boadella y Rañé no se hablan desde 1978, cuando el proceso a Els Joglars por el caso *La torna* acabó de mala manera, en la cárcel unos,

en el exilio otros, con peleas, malentendidos, disgustos y ruptura.

"Aquel proceso nos sobrepasó a todos", dice Ferrán Rañé, para resumir una situación que se complicó extraordinariamente y le llevó a vivir malos tiempos, quizá los peores de su carrera. "Cuando se anunció el consejo de guerra, decidimos que cada cual eligiera libremente su camino. Mi hija tenía entonces tres meses y esto me hizo optar por largarme a Francia". Con su mujer, la actriz Elisa Crehuet, y la niña, cruzaron la frontera —"bastante acojonados"— la misma víspera del consejo. Boadella se había fugado espectacularmente del Hospital Clínico y los otros cuatro —Miriam de Maeztu, Arnau Vilardebó, Gabi Renom y Andreu Solsona— se enfrentaron al tribunal. Fueron condenados a tres años de cárcel (cumplieron uno). Después, Rañé y Boadella no han vuelto a trabajar juntos. Rañé insiste en que las diferencias surgieron por razones extra-teatrales, debido a las enormes presiones a que le sometió el proceso de *La torna*. Profesionalmente, Boadella habla muy bien del actor Ferrán Rañé y Rañé del director Albert Boadella. "Yo le admiro como director y hombre de teatro y su trabajo ha sido para mí muy importante", asegura Rañé. Es una admiración que viene de lejos, de hace ahora dieciséis años, cuando Ferrán Rañé acababa de cumplir los veinte.

— "Comencé en el Institut del Teatre y tuve la gran suerte de entrar allí en unos momentos de gran efervescencia. Acababan de defenestrar al antiguo di-

rector y había llegado gente como Boadella, que traía todos sus conocimientos del trabajo con Jacques Lecoq, Pericot o Puigserver, que habían estado en Polonia. Fue una época muy positiva y pedagógicamente muy fructífera. Allí conocí un teatro distinto del convencional, un nuevo camino, que es el que dio origen a grupos como Els Joglars o Els Comediants."

—Y te fuiste con Els Joglars.

—"Boadella me llevó. Imagínate lo que fue para mí, que había quedado impresionado con su obra *El diari*, formar parte de la compañía. Con Joglars estuve siete años y trabajé en cinco montajes: *El joc*, *Cruel Ubris*, *May d'Ous*, *Alias Serralonga* y *La torna*. En el grupo me convertí en una especie de brazo derecho de Boadella. Participé muy activamente no sólo como actor, sino en la concepción y creación de los montajes. Fue una experiencia muy positiva."

—Frente a algunas críticas a sus últimos espectáculos, Boadella ha dicho que lo bueno es lo que hace ahora, un teatro popular y divertido y que, por ejemplo, *Mary d'Ous*, fue un espectáculo fallido, que no se entendió y sólo gustó a cuatro intelectuales. ¿Estáis de acuerdo?

—"No. Albert, como Savary y otros, es un gran irónico que disfruta provocando y situándose en la posición del antagonista. Yo creo que *Mary d'Ous* fue un ejercicio de estilo muy bueno, un gran trabajo de introspección de los actores. Situado en su época, indiscutiblemente fue un espectáculo muy positivo. Con él



Ferran Rañé y Ferrán Frauca en "El Mikado".

intentamos llevar al teatro las claves de la música y del impacto visual. Vimos que en aquel momento la palabra no bastaba para llegar a la gente."

EL ARGUMENTO DEL HUMOR

—En cambio, ahora parece, al menos en parte, que vuelve a descubrirse el teatro de la palabra.

—"Bueno, en teatro, como en todo, hay ideas, métodos y fórmulas que en unos momentos pasan y en otros vuelven. Es como la ópera, que ahora está de moda. O los toros, a lo que siempre he sido muy aficionado. Ahora parece lo más moderno de todo."

—También está de moda el teatro de humor, a juzgar por el éxito que tiene. Compañías como Dagoll-Dagom parece

que se lanzan por esta vía. ¿No es un camino muy fácil para llenar los teatros?

—"Veamos. Aquí hay varios aspectos. Primero, ya en aquellos años Els Joglars mimaba mucho el humor. Siempre creímos que era un método muy eficaz para llegar al espectador. En aquellos momentos era muy importante para nosotros que la gente disfrutase en el teatro, se divirtiese. El país estaba muy triste y había que conmocionar un poco al espectador, hacerle participar. Hicimos humor de todo tipo y lo teníamos bien estudiado y casi catalogado; agrisulce, negro, blanco, grotesco... Ahora, en efecto, parece que la clave de humor sigue siendo válida, aunque no creo que sea incompatible, por ejemplo, con el melodrama, esta cosa de la emoción, de la prelágrima.

En cuanto a Dagoll, como compañía o

grupo, tiene la obsesión de llenar los teatros. Esto, como es natural, me parece una cosa muy buena. Lo que no me parece bien es que todo valga para llevar la gente al teatro. Y aquí entramos en el otro aspecto de la cuestión que es Dagoll como empresa. Y tengo que decir que la honradez en el trabajo es lo único que garantiza la tranquilidad de saber que haces algo positivo, Dagoll-Dagom tiene para mí un mérito muy serio y es que trabaja con esta honradez y se está especializando en el musical, un género prácticamente olvidado entre nosotros."

—Pero *El Mikado*, ¿no es una obra que podría hacer cualquier grupo?

—"No creo eso. En Gran Bretaña sí la hacen hasta en las escuelas y es como un "Tenorio" o unos "Pastorets". Pero aquí era una obra completamente desco-



Dagoll-Dagom, siempre a vueltas con el humor.

nocida. Precisamente, que la haga una compañía como Dagoll-Dagom tiene importancia, porque quizá una compañía comercial al uso habría buscado unos actores, unos cantantes y basta. Dagoll, que ha seguido una evolución gradual en el terreno del musical, ha trabajado con enorme honradez. Durante seis meses ha formado una compañía de actores que bailan y cantan, ha hecho un trabajo muy a fondo, cosa que desgraciadamente no ocurre con las compañías tradicionales. El resultado es un *Mikado* diferente, de calidad. Además, el hecho de enfrentarse con éxito a un clásico del género deja abierta ahora las puertas a la posibilidad de un futuro espectáculo, digamos, de creación."

—¿Cómo comenzó esta aventura?
¿Conocías la obra?

—"No. Yo hubiera querido hacer *La verbena de la Paloma*. Tengo una obsesión con esta obra, que me parece muy divertida. La música y el libreto son muy buenos y creo que se podría hacer un gran montaje. Me encantaría hacer un Don Hilarión distinto, personal, muy entrañable, nuevo. Entonces llegó el maestro Joan Vives con una grabación de *El Mikado*. Yo no entiendo el inglés y la audición me dejó muy frío. Luego vimos una primera traducción del libreto y la cosa ya fue muy distinta: es genial, una comedia con una carpintería teatral, un sentido del gag y un humor extraordinarios. Me ofrecieron hacer el papel protagonista, Ko-ko, lo que me hizo primero mucha ilusión e inmediatamente después me dio mucho miedo. Es todo un reto, porque este tipo, además de actuar todo

el rato, canta solos, duetos, coros, todo lo que quieras. Es un papel para lo que antes se llamaba "un primer actor", para lucimiento de uno de estos viejos zorros de la escena."

Ferrán Rañé aceptó el reto, trabajó muy a fondo, aprendió a cantar y comenzó a estudiar su interpretación del tal Ko-ko, al que aportó —cuenta— una concepción más meridional, mediterránea, del personaje. "Le he dado un aire de Arlequín, de liante, de jeta, digamos, pero siempre desde un punto de vista muy entrañable. Para mí, este personaje es el típico don nadie que se encuentra de repente con que tiene un gran poder (le convierten en verdugo de la corte) y se sirve de él para ligar y disfrutar de la vida."

Rañé se enfadaba al principio cuando

le recordaban que su papel lo interpretó Groucho Marx en Broadway. "Parecía como si tuviese que competir con el gran Groucho, lo que me parece completamente absurdo. Yo comprendo que al principio, para dar referencias de la obra, puesto que era desconocida aquí, se dijese: es de Gilbert y Sullivan, un clásico popularísimo en Gran Bretaña, y, además, la interpretó Groucho Marx. Era como dar pistas para saber por dónde iban los tiros. Pero, claro, todo el mundo comenzó a preguntarme por Groucho, de modo que me negué en redondo a escuchar la grabación de aquel montaje para no verme condicionado".

Tampoco quiso ver ningún vídeo de las representaciones británicas, quiso partir de cero. "Después del estreno —confiesa— escuché la cinta de Groucho y la verdad es que el viejo zorro, que ya tenía 60 años, hace el personaje con un desparpajo tremendo. Se pasea por la obra haciendo su papel, el de Groucho Marx, desafina cuando quiere, a veces no entra a tiempo, pero esto es lo de menos. Debía ser muy divertido verle, porque, además, el propio Groucho siempre decía que *El Mikado* era una de las mejores obras que había leído".

Rañé ha querido añadir también otro matiz a su interpretación: "En escena, trato de alguna manera de ser como uno de estos primeros actores de antes, haciendo *El Mikado*. Es algo quizá muy sutil, un poco subterráneo, que no llega quizás al espectador pero que está presente en mi trabajo".

El reto de *El Mikado* ha tenido, además, otro aliciente:

—"De repente me di cuenta de que en toda mi carrera, en la que habré hecho más de cien personajes, nunca había hecho uno que fuese el eje de una obra larga. Hasta ahora había hecho siempre "sketchs", lo que tiene un ritmo muy distinto porque en pocos minutos tienes que presentar, describir y hacer actuar a un personaje. El "sketch" es un trabajo de síntesis, como un comprimido que exige un ritmo, por decirlo en términos deportivos, de "sprint". En cambio, *El Mikado* es un trabajo de medio o gran fondo, en el que tienes que medir muy bien las distancias e irlo dando todo de una forma gradual".

—El "gag" es también una especialidad tuya. ¿Tú eres un actor cómico?

—"Yo fui profesor de "gag" y es algo que tengo bastante estudiado y sistematizado. En cuanto a actor cómico, es verdad que casi siempre he hecho papeles cómicos, pero me considero un actor y no me gustaría encasillarme porque lue-

go acabas haciendo la parodia de tu propio personaje. Por ejemplo, ahora he tenido una pequeña intervención en una película —*L'Escot (El escote)*— en la que interpreto un personaje que podría ser humorístico. Pero yo no he buscado el humor en el personaje, sino en la situación. Hago un papel serio, presento a un tipo creíble, con una historia detrás y he intentado evitar que el humor se desprenda de él, de la pinta que tiene o de sus tics, para buscarlo en las situaciones en las que se encuentra. Volviendo al "gag", la afición me viene de familia".

—¿Es hereditaria?



Ferrán Rañé.

—"No sé, je, je. El caso es que mi padre, que era planchista y hacía unos prototipos de coches deportivos (más tarde hizo carrocerías de Biscuter), era uno de estos personajes que ya casi no existen. Lo que llamaríamos un juerguista. Era muy vital y divertido, tenía un gran sentido del humor y —luego lo he pensado muchas veces— un enorme sentido del ritmo en el "gag". Mi padre, que los domingos actuaba con una orquesta ("Puche y su ritmo") en un baile popular, estaba siempre interpretando, montando números y "shows". Creo que era un tipo genial. Yo me crié en este ambiente festivo y me pareció que interpretar era algo normal. En el ingreso al bachillerato tenía un "sketch" que me hacían representar en cada fiesta. "El Rañé, que haga el número aquél", decían los profesores".

EL PLAZO DE UN AÑO

—Así que el éxito te ha acompañado siempre.

—"He tenido la suerte de que todo ha ido viniendo de forma gradual. Poco a poco he ido aprendiendo cosas nuevas, he tenido una formación constante. Por eso me parece lo más natural del mundo estar ahora haciendo *El Mikado*".

—Después del follón de *La torna*, montaste el grupo Tossal.

—"Fue una experiencia magnífica. Viví en total un año en Francia. Allí, en un pequeño pueblo occitano, Poussan, formamos el grupo. Queríamos hacer una obra, más que nada para demostrar que seguíamos vivos y que no éramos unos terroristas, sino que lo único que queríamos era hacer teatro. Montamos *D'aquí a cent anys tots calvos*, una obra que surgió de la añoranza que sentía yo por mi tierra. Resultó un éxito y decidimos volver con ella a Cataluña. Yo figuraba en los papeles como Joan Dupont, aunque, en realidad, nunca me escondí. Pensé que la policía ya sabría que había vuelto y que si querían me detendrían. Pero tampoco quería provocar. La obra fue un gran éxito y lo que tenía que ser sólo un montaje se convirtió en un grupo. Compramos una casa en un pueblo y nos instalamos allí. Pero yo soy un pésimo empresario y pronto nos arruinamos. El segundo espectáculo —que montamos en condiciones casi de supervivencia— fue un fracaso, aunque yo creo que aquel *Penultimatum* estaba bastante bien".

Penultimatum fue el fin de Tossal. Rañé recuerda con gran afecto aquellos años breves de la compañía y a la gente que trabajó con él. Pepa López (que estuvo en *La Cuadra* y ahora es la Visanteta de Favara de Boadella), Lluís Navarro



Un Japón muy especial.

(técnico de luces de Dagoll-Dagom), Pep Armengol (también con Els Joglars), Miqui Rañé, su hermano, Elisa Crehuet, su mujer. En *Penultimatum* utilizó, recuerda, un maravilloso traje de Arlequín que Ariane Mnouchkine le regaló cuando estuvo refugiado en París. Era parte del vestuario de la película *Molière*.

Luego vino Al Victor —“un tipo hilarante, todo un personaje”— con su *Xampu de sang*, basada en los *Crímenes ejemplares* de Max Aub. Allí interpretaba cuatro personajes y el espectáculo obtuvo una gran acogida en todo el país.

Siguió viviendo y trabajando en Cataluña. Teóricamente estaba buscado por la policía, pero en la práctica nunca ocurría nada. Esta engorrosa situación se prolongó hasta 1984 cuando un día, en Mallorca, fueron a por él. Estaba allí con Dagoll-Dagom interpretando *Glups!!* Un repaso rutinario de las fichas hizo descubrir a la policía la situación de Rañé y se lo llevaron detenido unas horas. Aquello sirvió para remover el caso y solucionar definitivamente el asunto.

Ahora, por fin, está con los papeles en toda regla.

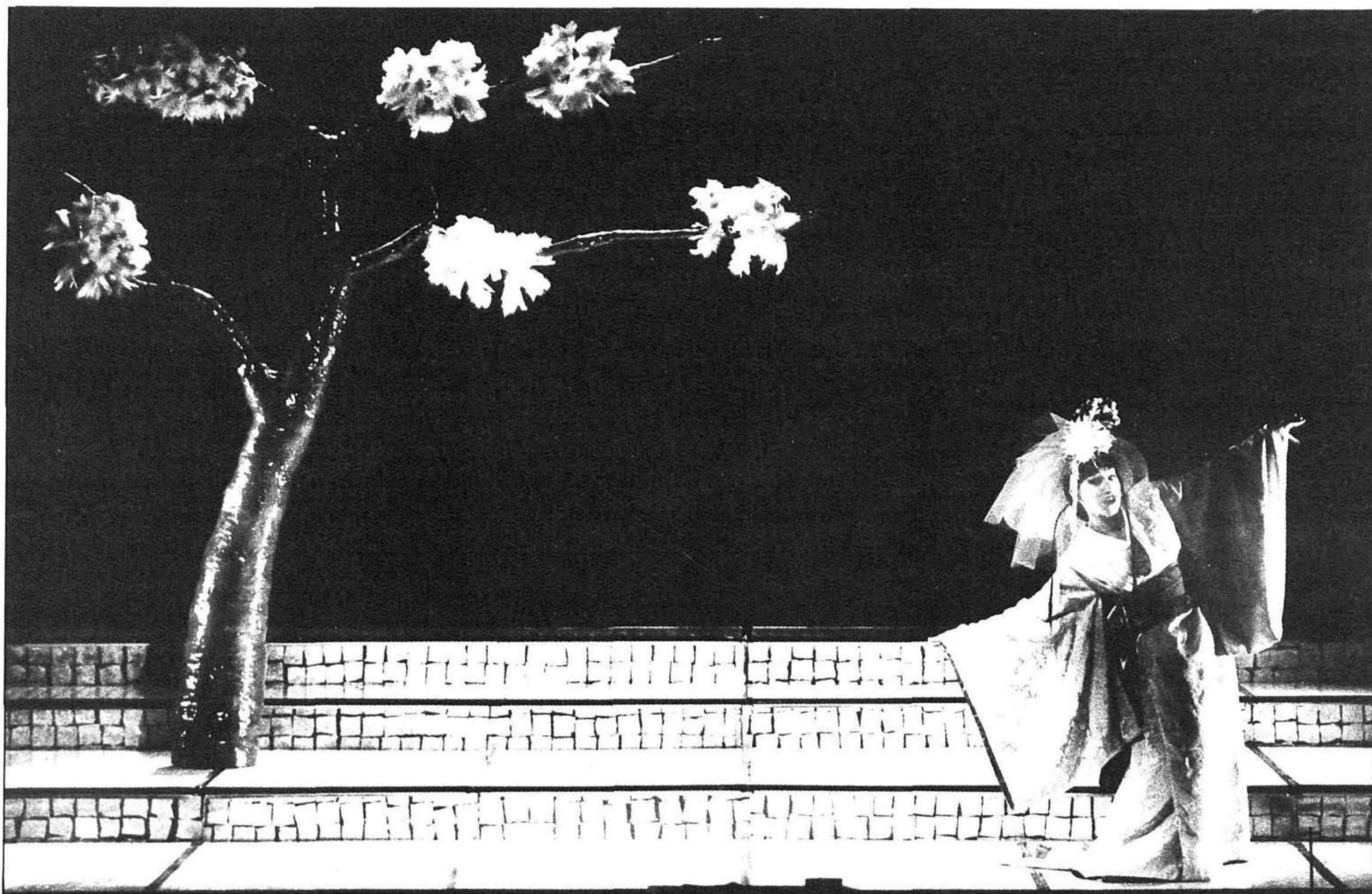
Ferrán Rañé dice que su droga es el teatro, pero que comienza a descubrir ahora el vicio del cine. Que las seiscientas representaciones de *Glups!!* fueron al final una paliza. “Cuando más disfruto es en la creación y el montaje de un espectáculo. Luego hay una fase, desde el estreno hasta, digamos, las cien representaciones, en la que uno intenta asentarse, engarzar, ajustar todos los detalles. A partir de las cien, la cosa está ya madura y, tras un período que puede ser más o menos largo, la obra ya pesa como una losa y hay que cambiar. El gran peligro es el de conectar el automático. Cuando llevas tantas representaciones de lo mismo a la espalda, el actor debe luchar mucho contra la rutina. Pero con seiscientas funciones uno no sabe ya cómo hacerlo”. Por ello, en *El Mikado* (que es un trabajo, por otra parte, bastante agotador) ha puesto un límite: un año.

Cuando se le recuerdan los elogios de Boadella y de otros sobre su gran

calidad de actor, a Ferrán Rañé le sale la modestia y una especie de timidez que solventa por vía del humor:

— “Yo me considero un actor eficaz, un buen actor, si quieres, que además ha tenido mucha suerte. A mí me encantaría que la gente acabase por venir a verme, por seguirme: “a ver que hace el Rañé en esa obra”. Y a cambio yo les garantizaría lo de siempre: honradez y seriedad en mi trabajo. ¿Sabes cómo entré en Dagoll-Dagom? Pues Bozzo (el director) y Joan de Sagarra (el crítico) estaban tomándose unas copas en Zeleste. Era muy tarde, ya cerraban y además iban bastante cargados. Bozzo, que preparaba *Glups!!* dijo a Sagarra, con énfasis: “Quiero al mejor actor del momento”. Estaban ya en la calle y se ve que algún vecino estaba cabreado con el ruido. De modo que Sagarra responde a Bozzo: ¿Quieres el mejor? Coge a Ferrán Rañé. Y en este preciso momento les cayó encima un cubo de agua”.

Quizá no sea exacto, pero es un buen “gag”.



Teresa Vallicrosa.

T

ERESA

VALLICROSA

“TIRARSE DE LA
MOTO...”

PERE PUÉRTOLAS

Se inicia en el teatro en un grupo amateur de St. Celoni —de donde es— y allí interpreta la Fanny de *Berenàveu a les fosques* de J. M. Benet i Jornet. En 1977 se traslada a Barcelona e ingresa en el Institut del Teatre. Allí interviene en algunos talleres de interpretación, entre ellos *Los exiliados*, de J. Joyce, y *Lysístrata* de Aristófanes. Mientras cursa sus estudios, actúa en *El despertar de la primavera*, obra de F. Wedekind que dirige J. Mesalles y que supone para ella y para todos los actores un verdadero despertar. Un accidente trunca, sin embargo, una prometedora campaña. En 1980 conoce a Josep M. Gimeno y con él crea el grupo teatral *L'Altern*. Aquí hace su primer papel importante en la creación *El pepitu enamorat*, espectáculo hecho a partir de adaptaciones de jazz (Fitzgerald, Armstrong), en el que se mezclan la canción, el baile y la pan-

tomima. Después de dos años de gira por todo el Estado, crean un segundo espectáculo, *Hampa tonta*, que resulta un fracaso. En un momento de *impasse* después de esta experiencia, en 1983, se presenta a las pruebas que Dagoll-Dagom hace para su nuevo espectáculo y entra a formar parte del elenco de *Glups!!*

“Entonces, Dagoll-Dagom buscaba una chica que bailase y cantase un poco. Me conocían de vista y me llamaron. Y aquí estoy. La experiencia de *Glups!!* fue muy buena. Se cantaba de muchas maneras distintas, se bailaba mucho, tipo cabaret, muy abierto, y hacías muchos papeles. Para un actor no se puede pedir más: hacer un poco de todo. Esto duró tres años. Estuvimos en toda España y en Sudamérica. Esto último fue una de las experiencias más alucinantes de todos los que estuvimos. Conocer un país como turista es una cosa, pero si vas a

trabajar es algo distinto, mucho más interesante...

El Mikado es una experiencia completamente distinta a todo lo que yo he hecho, porque se trata de una opereta clásica, que ya está escrita, que se canta de la manera en que hay que cantarla. Es decir, haciendo *Glups!!* o *El Pepitu enamorat* cantabas un poco como podías, pero aquí no: se trata de dar una tesitura determinada, de hacer voces, de acoplar-te a la música... Para mí, la experiencia más importante de *El Mikado* ha sido el hecho de cantar una cosa seria y difícil. Ha sido todo un reto.

En el aspecto musical, *El Mikado* es mucho más difícil que *Glups!!*. Al principio, sobre todo, tenía mucho miedo, porque sabía que habían contratado a gente que cantaba desde hacía años. Gente que leía las partituras muy de prisa, mientras yo intentaba ver si me entraba por oído. Una vez acabado, sin embargo, estoy contenta del resultado.

De todas formas, teatralmente este espectáculo creo que no ha contribuido mucho a enriquecer mi trayectoria. En este aspecto *Glups!!* era más rico, más amplio. Este espectáculo tiene una línea lírica, es algo más fino, exige una interpretación más sutil, pero mucho menos vistosa. Quizás porque mi papel, el de la princesa Yum-Yum, el de la niña mona, el del comodín que hace que la historia sea así porque si no hay una mujer la historia no puede ocurrir, es breve. A pesar de que hemos intentado darle un poco la vuelta, por sí mismo casi no tiene nada. Debe existir, pero ya está. Una anécdota: un conocido que había visto *El Mikado* en Londres me comentó que allí el papel que yo hacía le había pasado completamente desapercibido, que ni se acordaba.

Este es un espectáculo más de filigrana, en que es el conjunto el que gusta y el que debe cumplir, donde la iluminación, la calidad de la interpretación musical, el vestuario, la misma construcción de la trama, conforman una especie de corriente que fluye y que provoca el encanto que pueda tener el espectáculo. En *Glups!!*, en cambio, todo era más "grosero", podías tirarte más de la moto...

Aunque después de *El Mikado* preferiría cambiar de estilo, de todas maneras, un espectáculo cantado, si disfrutas, es una de las cosas más maravillosas del mundo. Cantar es, de alguna manera, sublimar tu interpretación. El único problema es que los musicales suelen tener una misma línea, frívola, cómica, y te obligan a hacer un mismo tipo de interpretación, de personaje..."

P
EP

MOLINA

"LOS CANTANTES SON MUY "MARCIANOS" PARA LOS ACTORES, Y VICEVERSA"

P. P.

Su primera entrada en el mundo del espectáculo se produce en Alcoy, su ciudad natal, donde, guitarra al hombro, se inicia en la canción protesta. Su familia, con miembros músicos y can-

tantes, se escandaliza. Jamás pensó que sería artista: a él le gustaban la mecánica y la física, entre otras muchas cosas. En el Instituto de Bachillerato le abrieron un expediente académico que le impedía cursar estudios superiores. Esto fue lo que le decidió a acudir a la llamada de un director de super-8 de Terrassa para rodar un filme. El filme no se rodó jamás, pero él aprovechó para dar la tabarra en el Institut del Teatre de Barcelona hasta que lo admitieron. Allí alternó sus estudios con la tasca de enfrente.

Su primer trabajo serio es en *L'escola dels bufons*, de Ghelderode, dirigida por Pere Planella, que resulta un fracaso. En la temporada Grec-76 actúa en *Faixes, turbants i barretines*, espectáculo sobre textos de Pitarra, dirigido por Barbany-Roda-Sans. También con Damià Barbany viene luego *La Blanca Rosa Sirena de la mar blava*, montaje que es premiado en el Festival de Sitges. Después de permanecer inactivo durante un largo período debido a una accidente de circulación, se dedica a cantar en un conjunto musical de sesiones para ancianos y en fiestas mayores.

Retorna al teatro con *Canigó*, ópera de A. Vives, dirigida por Esteve Polls. En 1981, interviene como protagonista de *Els Beatles contra els Rolling Stones*, de



Teresa Vallicrosa y Pep Molina.



Pep Molina y Ferrán Frauca.

Jordi Mesalles. El año siguiente actúa en *Baal*, de Joan Ollé, interpretando uno de los principales personajes. Después de estar parado durante bastante tiempo y de realizar alguna incursión en el mundo del cine —*La quinta del porro*—, colabora con Pepe Rubianes en los ensayos de su espectáculo *Pay-Pay*.

En este momento, decide que le conviene cambiar y centrarse un poco y se presenta a las pruebas que Dagoll-Dagom convoca para su nuevo espectáculo *Glups!!*

—“En aquél tiempo yo iba de resaca en resaca. Fue entonces cuando me llamaron los Dagoll-Dagom y decidí que me convenía algo de disciplina y de trabajo continuado, lo que al principio me costó mucho.

En *Glups!!*, sin embargo, nos juntamos

un grupo de actores muy interesante, excepcional. Actores que, todos, sabían muy bien lo que se hacían. Improvisamos mucho y nos lo pasamos muy bien. Y esto se notaba, había una alegría que traspasaba el escenario. En *El Mikado*, en cambio, los mundos están mucho más mezclados que en *Glups!!* Aquí éramos todos actores que queríamos bailar y cantar, pero actores al fin y al cabo. Teníamos, directamente, el mismo lenguaje. En *El Mikado* ha tenido que haber un proceso de adaptación de los unos con los otros: los cantantes son muy “marcianos” para los actores y viceversa. A veces, por ejemplo, tú estabas intentando afinar una escena o un personaje, cuando otro estaba, simplemente, intentado no reírse en escena. O la paciencia de Montse conmigo, cuando había que dar

un determinado color de voz o afinar una nota. Yo, en *Els Beatles contra els Rolling Stones*, el día que tenía un poco de ronquera, me decía: —Hoy lo haré magníficamente... Ahora, en cambio, cuando tengo ronquera, me compro pastillas y estoy preocupadísimo.

Al principio, resultaba extraño. Cuando trabajas con alguien que hace teatro, no te das cuenta, pero estás hablando de lo mismo y el entendimiento surge por sí solo. Durante una temporada, los ensayos parecían un poco el Institut del Teatre: los cantantes dando clases decanto y los actores, de máscara”.

“A mí, *El Mikado* me ha servido bastante como escuela. Debía cantar de una manera que yo no había cantado nunca. Lo que pasa es que el margen de actor, de improvisación, se hace más corto. Ca-

si un setenta por ciento de la obra es cantado. Además, ésta es una historia más acaramelada, más para todos los públicos, una cosa muy distinta del humor bestia y un poco sangriento de *Glups!!* Fíjate tú que mi madre me ha dicho: "Ahora sí, hijo mío. Esto es lo que tenías que hacer y no disfrazarte de travesti y esas cosas como en *Glups!!* Esto ya es serio".

F

ERRÁN

FRAUCA

"EL MÚSICO LLEVA DENTRO TAMBIÉN SU PERSONAJE"

P. P.

Aunque nacido en Barcelona, su vida transcurre en Gerona. Empieza a hacer teatro desde muy pequeño y, en el Instituto, participa en *Proceso por la sombra de un burro*. Desde 1976 se vincula, de una forma u otra, al grupo teatral El Talleret de Salt, con el cual actúa en *Wöyzeck*, de G. Büchner, e interviene en obras de Plauto, Molière y en un montaje sobre textos de Shakespeare, de la misma compañía. Su vinculación al teatro ha sido siempre vocacional, por necesidad vital, como dice él.

En 1977 entra en el Cor Madrigal, de Barcelona, donde canta diversas Pasiones y Oratorios de Bach, Mozart, Beethoven... Durante esta misma época realiza estudios de clarinete —seis años— con Juli Pañella. Años atrás, su primera experiencia musical había sido en un grupo de folk, *Oikoumene* con quien grabó un disco. En enero de 1986 entra a formar parte de la compañía Dagoll-Dagom para el espectáculo *El Mikado*.

"Lo más interesante del trabajo de *El Mikado* ha sido el hecho de colaborar con más gente, de conocer gente nueva, y, además, gente con una sensibilidad



Jordi Fusalba y Ferrán Frauca.

próxima a la mía. Y también todos los problemas que ha supuesto trabajar tanta gente con un objetivo común.

A mí, lo que más me atrajo fue el hecho de cantar y actuar. Siempre había visto las posibilidades dramáticas de la música, cuando cantaba pasiones y oratorios. Para mí, la música tiene teatralidad. Lo que pasa es que la formación musical no la potencia y entonces el músico no se atreve a visualizarla. Pero el músico es un artista y no debe extrañar que, en un momento dado, pueda transformarse en un personaje. Quizás lo que han descubierto los cantantes es que no pasa nada, que sólo hay que romper algunas barreras para atreverse a exteriorizar los sentimientos que ya comporta la música. Cualquier músico, que lo sea, lleva esta posibilidad dentro.

"Para mí, es más fácil que un cantante actúe que no que un actor cante. Para cantar necesitas un sentido musical que no te hace falta para actuar. En cambio, una persona que ya tiene este sentido musical, lleva incluida la fantasía para crear mundos falsos, imaginarios.

"Pooh-Bah", mi personaje tiene muchas posibilidades, ya que une a su caracterización básica, la posibilidad y el hecho de ejercer todo tipo de cargos, cosa que permite que te expandas, que puedas improvisar y hacer todas las tonterías que se te ocurren. Es un personaje que, ya desde el texto, está muy bien construido y que constituye un regalo para un actor".

J

ORDI

FUSALBA

"LLEGAR AL FONDO DEL GAG"

P. P.

Nacido en La Seu d'Urgell, a los 10 años se traslada a Olesa de Montserrat. Ya de pequeño, sus padres le hacen estudiar música. Pero su entrada en el mundo musical en serio se produce relativamente tarde, a los 18 años, en que es llamado para hacer unos refuerzos de falsete para la ópera *Parsifal*, en el Gran Teatre del Liceu, de Barcelona. Aquí continúa toda la temporada de primavera. En la temporada del Grec del

mismo año, forma parte del coro de *L'elisir d'amore* y de allí pasa a *L'opera de tres rals*, de Bertolt Brecht, dirigida por Mario Gas. Antes de terminar el servicio militar, entra de nuevo en el teatro del Liceu para hacer los coros de *Simón Bocanegra* y *Lohengrin*. En este mismo momento, decide presentarse a las pruebas para participar en *El Mikado*. Ha estudiado seis años de canto y tres de trompeta. Su objetivo es llegar a cantar ópera.

"Trabajando en el Liceu te das cuenta de que los cantantes de ópera lo hacen muy bien y que pagarías por estar a su lado, pero les flaquea mucho la parte dramática. Tienen cuatro gestos estereotipados y no se mueven de ahí: en todas las óperas hacen lo mismo. A mí me gustaría ser cantante, pero mejorar el aspecto dramático, que es lo más interesante que he empezado a hacer en *El Mikado*. Aquí canto, actúo y estoy diariamente en contacto con mucha gente que me enseña.

Creo que de hecho no me ha costado mucho romper la barrera del cantante-monolito y crear un personaje. Yo hago tonterías con facilidad, el problema para mí es hacerlas bien, es decir, llegar al fondo del gag o de la caricatura, hacer que traspasen el escenario y que vayan dirigidos a aumentar la tensión dramática de la obra".

60

F

ULGENCI MESTRES

UN BARÍTONO QUE DEBUTA EN MEDIO DE UN APAGÓN

P. P.

Este vilafranquín de 21 años, ya sintió inclinaciones musicales desde muy pequeño. Después de cantar en la coral infantil *L'Espinguet* de su ciudad, estudió solfeo. Su testarudez y su pasión musical le llevaron a la Escolanía



de Montserrat, donde estuvo cuatro años, y donde prosiguió sus estudios de canto y solfeo, que completó, además, con los de violín y piano.

Terminado el BUP, se matricula en el Institut del Teatre de Barcelona, donde ahora está a punto de empezar su tercer curso. Mientras realiza estos estudios, interviene en el espectáculo infantil *Viatge al país de la tendresa*, con coreografías de Roser Contreras. Más tarde, es contratado por el Teatre Curial para reemprender la temporada de su espectáculo *Blanc*, con el cual actúa por toda Cataluña, por el sur de España y en La Haya.

En junio de 1986, al volver de Granada, es llamado con urgencia por Dagoll-Dagom para hacer la sustitución de Jaume Mallofré, actor que deja *El Mikado* para incorporarse a la producción del Centre Dramàtic de la Generalitat *El tango de don Joan*, de Monzó-Savary.

"Me dijeron que necesitaban un barítono. Me probaron la voz y me dijeron: "Muchacho, tú, barítono, no lo eres demasiado, pero lo harás".

Tuve que incorporarme al espectáculo prácticamente en dos semanas. La parte musical no me fue muy difícil, ya que he cantado desde pequeño. Mi debut fue en el Vendrell. El día que estrené fue

muy divertido, porque en medio de una canción mía se fue la luz. Por suerte, al cabo de unos segundos, volvió y pude continuar".

R

OSA NICOLÀS

EL MUSICAL ES EL ESPECTÁCULO MÁS COMPLETO

P. P.

Esta barcelonesa se sube al carro del teatro a los 15 años, cuando entra a formar parte del grupo semi-profesional *Kaddish*, de El Prat de Llobregat. Entre otras obras, con ellos hace *La més forta*, de Strindberg, y *La veu humana*, de J. Cocteau. En 1984 es contratada para cantar y actuar en *L'opera de tres rals*, de Bertolt Brecht, dirigida por Mario Gas en el Centre Dramàtic de la Generalitat. El mismo año, el de su "boom" personal, interviene en *La flauta màgica*, la ópera de Mozart que monta en el Teatre Lliure Fabià Puigserver. Al año siguiente, 1985, interviene en *La pregunta perduda*, de J. Brossa, dirigida por Bonnin. El mismo año, en la temporada del Grec, es actriz en *El roig i el blau*, comedia musical de Joan Oliver que dirige Montserrat Julió. En enero de 1986 se incorpora a *El Mikado*.

"*El Mikado* ha supuesto para mí continuar con el canto. Es también mi primer contacto con el baile. Toda la experiencia, en global, resulta muy divertida. De todo el trabajo realizado, lo más difícil fue, sin duda, la parte de canto, ya que mientras ensayábamos tuve problemas de nódulos en las cuerdas vocales.

El acoplamiento entre los diversos mundos que convergían en la obra ha resultado laborioso, pero no difícil, y, en todo caso, muy enriquecedor.

Me gustaría continuar haciendo musicales, porque son espectáculos muy completos, pero también me gustaría probar suerte en el teatro clásico".



61



Dos escenas de "El Mikado".



Ferrán Rañé y Montse Pi.

M ONTSE

PI

“HACER TEATRO FUE COMO SUBIR UNA MONTAÑA”

P. P.

Jamás había hecho teatro, ni siquiera en sueños, y por eso confiesa que esta experiencia es absolutamente nueva para ella. La intérprete de la madura Katisha ha dedicado su vida al canto. Ya a los ocho años, sus padres la matricularon en el Conservatorio del Liceu de Barcelona, donde estudió solfeo, canto y piano. Justo cuando pensaba dejar la música y dedicarse a la filosofía, fue a parar a la Coral *Carmina* en la que se encontró a su maestro de canto y que cambió el rumbo de su dedicación profesional. Allí “descubrió” su voz y se animó a seguir la carrera musical en serio.

Muy interesada por la pedagogía musical, trabaja en el Conservatori Profesional de Música de Badalona, donde da clases de canto y de lenguaje musical.

“Una voz me llamó a casa diciendo que era de Dagoll-Dagom y que necesitaban una contralto. Me lo pensé y aquí estoy.

Para mí ha sido una experiencia interesante y que volvería a repetir. Al principio, hacer teatro se me hizo una montaña. Poco a poco, sin embargo, la montaña se fue deshaciendo. ¡Es tan distinto cantar sola, delante de una partitura, que hacerlo en el escenario, interpretando! Te faltan recursos y soltura.

Esta experiencia es como un paréntesis en mi vida. Que me ha proporcionado muchos recursos, desde luego, pero no la voy a continuar. Yo tengo bastante claro que mi mundo es el de la música. De todas formas, ya que tengo que trabajar y cantar delante de mucha gente, me digo: A ver si alguien me oye y me da trabajo como cantante, que es lo que yo quiero.”



Rosa Nicolás, Teresa Vallicrosa y María Rosas.

MARÍA

ROSAS

“APRENDER LO QUE NO SE DOMINA”

P. P.

Es en Londres donde se decide su futuro artístico. Rechazada por una escuela de canto y admitida por la de danza, inicia sus estudios. Al

terminarlos, se instala en Barcelona, donde entra a formar parte del Ballet Contemporani de Barcelona, como bailarina y coreógrafa, hasta diciembre de 1982. A partir de este momento se decide a trabajar por su cuenta y, junto con María Guergué, crea el espectáculo *Trànsit*, una producción de danza para 35 bailarines, que se representa expresamente en la calle, como consecuencia del cansancio de María de trabajar en espectáculos que exigen condiciones que muy pocos escenarios reúnen.

Participa también en el espectáculo de danza infantil *Peter Pan*, con coreografías de Agustí Ros y música de Xavier Riba. En 1985 recibe el premio *Tórtola València* de coreografía por su espectáculo *Simiosis*, resultado de su colaboración con el pintor Ricard Vaccaro, y en el que se unen su interés por el afecto plástico de la danza y por los movimientos no académicos. En ese mismo mes, entra a formar parte de *El Mikado*. Ha hecho también coreografías para espectáculos infantiles del grupo U de Cuc y para el montaje de *La desaparició de*

Wendy, de Benet i Jornet, dirigida por J. Villanueva.

Desde hace dos años, estudia canto, solfeo y piano.

“Pienso que en *El Mikado* he aprendido mucho, no sólo de canto, sino de experiencia de escenario en general. Es todo un método distinto al de la danza. Aunque siempre es el cuerpo el que está en juego, el que expresa, es muy distinto. Es más relajado, más impreciso. Ahora que me he vinculado al mundo del teatro, veo perfectamente que me han sido muy útiles la experiencia, la disciplina, la exigencia de la danza. Al lado de lo que esto significa, lo demás me parece fácil. La danza me ha ayudado a afianzar mi personaje, especialmente a través de la gestualidad. De todas maneras, el mío es un papel pequeño y, fundamentalmente, lo que hago es bailar y cantar.

Para mí lo más gratificante —a parte del resultado, que creo ha sido bastante redondo— es el contacto con cantantes y actores. Aunque no todo han sido rosas, ya que hablábamos lenguajes distintos. El problema, además, era saber dón-

de se colocaba el énfasis: era más importante actuar bien y cantar como se pudiera o bien se trataba de cantar bien y dejar la actuación en segundo término. En todo caso, ha sido una experiencia interesante, un tira y afloja en el que cada uno daba prioridad a su especialidad, al tiempo que se esforzaba en aprender aquello que no dominaba”.

I

SABEL

SORIANO

“EL GUSANILLO DE TOCAR”

P. P.

Isabel es una profesional de la viola, con la que ha actuado en diferentes orquestas del estado: Joventuts Musicals de Barcelona, Sinfónica de Asturias, Sinfónica de Extremadura, de Tenerife... Este trabajo se ha compaginado siempre con su participación en orquestas de baile: Isabel ha tocado durante dos años con la orquesta Frenesí y durante uno con la desaparecida La Singular.

Sus estudios de viola los realizó en el Conservatori Superior de Música de Barcelona, donde además estudió solfeo, armonía y canto, siendo premio de honor de canto en 1983.

Sus anteriores experiencias en el mundo teatral vienen de su participación en talleres de ópera del conservatorio —*Dido y Eneas, Hansel y Gretel...*— y de su colaboración con compañías de teatro infantil —*Els Farsants, Toc de Retruc*—. Actualmente, proyecta terminar sus estudios de viola y entrar en alguna orquesta.

“La experiencia de los meses de ensayo ha sido muy interesante, especialmente cuando nos apartábamos de la esfera musical. Me daban clases de baile, que siempre me ha interesado, y trabajaba

con actores que me enseñaban cosas que nunca había hecho. Los primeros meses fueron, sin duda, lo mejor: para mí era entrar en un mundo distinto.

Este trabajo resulta muy interesante, porque te permite viajar y conocer países y gente nueva. Quizás lo más cansado sean las actuaciones únicas por la geografía catalana que hemos estado haciendo este verano.

Es curioso, pero estar aquí arriba, en el escenario, se me hace extraño. La mayoría de los músicos de nuestra orquesta son o han sido compañeros míos y mi puesto más lógico hubiera sido allí. El gusanillo de tocar siempre queda”.



Escena de “El Mikado”.

T

TERESA

DE LA TORRE

“TOMARLE CARIÑO AL PERSONAJE

P. P.

Estudia música a partir de los catorce años. Hace solfeo y guitarra, pero rectifica a tiempo. Canta en la coral del Conservatori Superior de Música de Barcelona, con el maestro Ribó. Simultáneamente, estudia Medicina, carrera que además acaba y que ejercía antes de trabajar en *El Mikado*.

Le lleva a la música su vinculación al mundo coral. Ha cantado, además de la ya citada, en al coral *De música* y ha colaborado como solista en diversas corales, haciendo giras y conciertos por Suiza, Italia y Polonia. Por sus estudios de canto merece ser premio de honor de esta especialidad en 1982.

Su relación con el mundo del teatro le viene, a parte de los talleres del Conservatorio —óperas: *Dido y Eneas, Hansel y Gretel, El giravolt de Maig...*—, de su participación en las temporadas del Grec en dos óperas: *Il trovatore, L'elisir d'amore*.

“Trabajar en *El Mikado* era experimentar la idea que muchos cantantes tie-

nen de que cantar como se canta normalmente es muy aburrido. Bastante para el que canta y absolutamente para el que escucha. ¿Qué pasa cuando un cantante intenta continuar cantando bien, pero interviniendo en un montaje en el que le exigen actuar? Técnicamente, pues, suponía para los cantantes una prueba importante, debido a la complejidad del movimiento escénico. Al principio, te encontrabas rara con el hecho de interpretar un personaje. Luego, incluso eres capaz de cogerle cariño a un personaje como el mío, el de Pitti-Sing, la hermana tonta e ingenua de Yum-Yum.

Otro valor importante de *El Mikado* es el hecho de entrar en el mundo profesional del teatro, del cantante que actúa, cosa que si eres un cantante *puro* resulta muy difícil. En el mundo de la música clásica, de la ópera sobre todo, o eres el número uno o no eres nadie. No existe término medio.

El método de trabajo nos llevó primero a trabajar cada uno de los ingredientes en *estado puro* (preparación física, canto, juego de máscaras, improvisaciones, danza...). En el caso de las hermanas, los papeles no estaban adjudicados previamente, sino que se otorgaron en función de la línea que trazaban nuestras improvisaciones.”



65

"El Mikado", una divertida comedia musical.

JORDI
BONET

**"SÓLO SE HABLA DEL SONIDO
CUANDO NO FUNCIONA"**

P. P.

Jordi Bonet ha trabajado al frente del sonido de conciertos de Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Miguel Ríos, La Trinca, Mecano, Paco de Lucía, Chick Corea, Miles Davis... En el campo teatral, su experiencia también es larga. A parte de trabajar con Dagoll-Dagom desde *Antaviana*, lo ha hecho con Mario Gas, Lluís Pasqual, Adolfo Marsillach, Nuria Espert, Josep Maria Flotats, Jérôme Savary, siempre siguiendo las teorías del inglés Bruce y del americano Jacob.

"Este trabajo me apasiona. Normalmente, la prensa sólo habla del sonido cuando no funciona, pero cuando la cosa va bien nadie dice nada: parece *natural*. Cuando la cosa va bien son muy pocos los que lo notan.

El diseño de sonido de *El Mikado* es muy complicado. Hay que pensar que hay doce micrófonos inalámbricos que cada actor lleva en el cabello con una emisora de radio colgada en la espalda. Cada emisora actúa en una frecuencia distinta, que hay que recibir en la mesa de sonido y mezclarla: hacer un empaste, tal como los técnicos decimos. Es, en este sentido, mucho más complicado que *Glups!!* porque aquí se dobla el número de micros inalámbricos y porque hay que mezclar, además, la orquesta."

LUIS
NAVARRO

**LAS LUCES DEL TEATRO
JAPONÉS**

P. P.

Antes de trabajar con Dagoll-Dagom Lluís Navarro había sido actor y había trabajado con Ferrán Rañé en la compañía Tossal Teatre como

constructor de escenografía e iluminador. Con ellos participa en *D'aquí a cent anys tots calvos* y en *Penúltimatum*. Empieza con Dagoll-Dagom en *La Nit de Sant Joan* y ha seguido hasta ahora. A parte de esto, ha colaborado con Alain Poisson en la iluminación de *Cyrano de Bergerac* y en *El despertar de la primavera*. En *El Mikado* es responsable técnico general, iluminador y constructor de la escenografía.

"En *Glups!!*, que era un espectáculo con mucha acidez, las luces tenían el mismo estilo. Mucho color para tratar de dar los mismos matices y contrastes que Lauzier en sus cómicas, caras duras, de diversos colores, acompañando al maquillaje; casi rayando con el concierto de rock.

Para *El Mikado* intentamos conseguir una luz lateral, tal como se hace en el teatro japonés, pero la amplitud del escenario y las características del espectáculo nos obligaron a plantear una luz más general, que tendiera a dar volumen a los actores. A diferencia de *Glups!!*, aquí se utiliza muy poco el color, ya que se trata de potenciar vestuario y maquillaje. En este montaje hay también poco movimiento de luces y la función general que cumplen es la de hacer visible a los personajes. Para mí, los dos momentos más interesantes de la iluminación son el final de la Canción de las Virginales y la escena en que Ko-Ko (F. Rañé) finge, teatraliza, su suicidio."



67

Miquel Periel en "El Mikado".

TODOS LOS NOMBRES DE DAGOLL - DAGOM

ACTORES

Lluis Adán
 Mercè Aránega
 Ricard Arilla
 José Luis Arrébola
 Angels Aymar
 Ricard Borrás
 Joan-Lluís Bozzo
 Anna Briansó
 Araceli Bruch
 Carme Callol
 Anna Rosa Cisquella
 Aurora Corominas
 Eduard Domingo
 Xus Estruch
 Ferrán Frauca
 Jorfi Fusalba
 Eduard Gasset
 Montse Guallar
 Jaume Mallofré
 Gloria Martí
 Fulgenci Mestres
 Pep Molina
 Angels Navarro
 Núria Nebot
 Rosa Nicolás
 Joan Ollé
 Francesc Orella
 Josep Parramón
 Lisard Paz
 Miquel Periel
 Montse Pi
 María Pont
 Montse Puga
 Ferrán Rañé
 Migui Rañé
 Fina Rius
 Quico Romeu
 Quico Ros
 María Rosas
 Pepe Rubianes
 Boris Ruiz
 Lluis Sala
 Asumpta Serna
 Angel Sola
 Isabel Soriano
 Mar Targarona
 Berti Tovías
 Ferrán Toutain
 Teresa de la Torre



Teresa Vallicrosa
 Margarida Vergés
 Rosa Vergés

TÉCNICOS

Jordi Alexandri
 Quim Boix
 Josep Maria Blancafort
 Jordi Blanco
 Jordi Bonet
 Manolo Ruiz Camacho
 Tiru Colom
 Daniel Corominas
 Miguel Enamorado
 Joan Esquirol
 Andy García
 Joan Manuel Galiano
 Osvaldo del Giorgio
 Pablo Jiménez
 Tito Lucchetti
 Pep Magrinyà
 Toni Magrinyà
 Ignasi Morros
 Josep Lluís Muñoz
 Lluís Navarro
 Mario Ortiz
 Joan Ponce
 Francesc Rodellas
 Tino Rosón
 Toni Rueda
 Claudi Sierra
 Carlos Tristancho

ESCENÓGRAFOS

Montse Amenós
 Jordi Castells
 Josep Castells
 Pere Francesch
 Isidre Prunés

AUTORES Y TRADUCTORES

Xavier Bru de Sala
 Pere Calders
 Feliu Formosa
 Jaime Gil de Biedma
 Gerard Lauzier
 Joan Marsé
 Miquel Obiols
 Joan Ollé
 Josep Perramón



UN PROYECTO DE FUTURO

JOAN-LLUIS BOZZO

COCINERO, COMADRONA Y GUARDA- AGUJAS

Yo entré a formar parte de la compañía de teatro porque mi novia trabajaba allí. En principio esta fue la única razón de peso para desviar mi carrera profesional y entregarme a esta antequería titulada Dagoll-Dagom. Ahora, todo ha cambiado. Ella ya no es mi novia, pero Dagoll-Dagom se ha convertido en el eje fundamental de mi existencia, por otra parte, tan desprovista de interés como la de cualquier otra persona. Ahora soy el director escénico de un espectáculo exitoso y me muevo entre gente más o menos importante, hablando de presupuestos millonarios, de proyectos ambiciosos, de temporadas de éxito. Nada de todo ello es significativo, en el fondo. En el fondo sólo cuenta la obsesión adolescente de un aficionado que necesita comunicar algo a alguien para pensar que su existencia tiene un mínimo sentido. Esa es la pura verdad. He leído todos los artículos que hablan de la compañía y que componen este cuaderno que el lector tiene en sus manos. No me reconozco como inspirador de nada, ni como alma de esta historia. Yo sólo he defendido y seguiré defendiendo la confianza que alguien me adjudicó en un momento de mi vida en el que nadie daba un duro por mi talento

profesional. Creo que este gesto confiado me salvó de ser un fantasma más en el país de los que siempre hablan y nunca hacen nada interesante. Sigo volviéndome loco cada vez que veo un teatro vacío y unos aplausos poco convencidos. Ha quedado ya atrás una época en la que pensaba que yo era un genio: eso sólo duró hasta el primer fracaso. Ahora no me mido con los genios, ni con los héroes. Me mido sólo con el recuerdo de un chaval que empezó a hacer los "Pastorets" en los Lluisos de Gràcia y cuya única obsesión era ser alguien en un mundo tremendamente insolidario. Bastó un solo gesto confiado para que entregase mi alma a este proyecto que ahora es tema de revista especializada.

Estoy harto de que la gente que triunfa (¡ja! ¡ja! ¡ja!) piense que sus neurastenias se llaman arte. Estoy harto de teatro intelectual que sólo distraza la baja pasión llamada soberbia y reservada a los tontos. Estoy cansado de defender la comercialidad del teatro como si eso fuese la antítesis del artista. Estoy harto de casi todo menos de una cosa: el recuerdo de un gesto de aliento, la confianza, las ganas de trabajar.

Soy simplemente un cocinero que combina elementos agradables al pala-

dar mental de la poca gente que tiene hambre de teatro. Soy también una comadrona que tranquiliza al actor cuando éste va de parto; que cuida de su pequeño personaje recién nacido y que sabe que no puede pedirle según qué cosas. Soy un guarda-agujas responsable que hace desviar el trayecto de las locomotoras de la ilusión hacia estaciones un poco más confortables que las que yo encontré cuando iba de vagón. Creo que este es mi talento. ¿Actor? ¿Director?



¿Empresario? Yo que sé... Ni me importa. Me molestan los directores que jamás han actuado encima de un escenario; también me molestan los actores que no saben dirigirse desde el interior de una escena. Y toda la gente de la profesión que habla de dinero, cuando se refiere a esta compañía, sin entender que, en el fondo, el dinero y la poesía son muy buenos amigos. Además, que quede claro: no tengo, ni tenemos, un duro. Estoy tentado de dar cifras, pero no vale la pena. Estimado lector: imagínese un sueldo bajo y habrá acertado. Casi me da vergüenza decirlo, pero no hago teatro para ganar dinero, sino todo lo contrario: hago dinero para poder seguir haciendo teatro. Y quien no se lo crea que venga a pasar unas semanas con Dagoll-Dagom. Cuando alguien nos conoce, siempre hace el mismo comentario: "coño!, yo pensaba que vosotros erais millonarios".

Además, está el arte. En este sentido ya he dicho que no tengo pretensiones. Conozco mi oficio y creo que puedo salir airoso de cualquier propuesta más o menos inteligente; no sé si soy un artista

y tengo el casi-total convencimiento de que las generaciones venideras les importará un pito que yo no haya hecho nada importante; pero en este sentido estoy muy tranquilo. A mí también me importa un pito lo que ellos piensen. Estoy con Aristóteles cuando dice que el único fin de la sabiduría humana es la felicidad. Mi felicidad particular pasa por un teatro lleno y un público entregado. ¿Qué pasa? Hay aficiones más peligrosas. Dejemos el arte para que los críticos lo racionalicen y busquemos público para llenar el teatro, para ganar mucho dinero, para poder hacer una cosa más gorda que llene más el teatro, que todavía dé más dinero que... etcétera. Quien confió una vez en mí, no se sentirá decepcionado.





Dagoll-Dagom es una de las compañías veteranas del teatro catalán que mayor éxito de público ha tenido en toda España con sus espectáculos. Este cuaderno sigue paso a paso la trayectoria de esta brillante compañía desde su primer espectáculo "No hablaré en clase", hasta su última comedia musical, "El Mikado", pasando por aquel mítico "Antaviana", que permanece en el recuerdo de todos.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música