

Con Els Joglars

UN NUEVO SERRALLONGA

DESDE hace varios años, Els Joglars es uno de los más serios fenómenos de nuestra vida teatral. Del grupo nos hemos ocupado repetidas veces en las páginas de TRIUNFO y en alguna ocasión incluso hemos intentado analizar un proceso expresivo que empezó dentro del más riguroso academicismo para irse adentrando en los goces de la heterodoxia creadora. Hoy, Els Joglars, con ser una de las manifestaciones, a escala internacional, más importantes en el campo de la pantomima, difícilmente podrían ser contemplados desde el patrón de un Marceau. Son otros los objetivos, otro el concepto de lenguaje pantomímico, otra la inserción en la realidad social. Incluso podría decirse que la riqueza imaginativa de Els Joglars nace, antes que de una libre elección de la forma

tro profesional en general. Existe un teatro catalán estrictamente amateur, pero en el campo profesional, cada día hay menos. En Barcelona sólo se sostiene un teatro de vodevil, intrascendente, por lo general en lengua castellana, dirigido a los sectores más tradicionales, o el teatro de los grupos independientes, seguido por públicos muy jóvenes. Nuestros espectadores, por ejemplo, oscilan entre los catorce y los veinticinco años, cosa que, a veces, nos crea problemas con los empresarios, porque son gentes económicamente débiles, que no pueden afrontar los precios altos de las localidades. En principio, pues, existe un público catalán joven, que podría sostener un teatro catalán. Ocorre, sin embargo, que el teatro catalán sigue apoyándose esencialmente en el autor, habiendo realizado muy pocas experiencias

de disimular esa precisión y dar al espectáculo un estilo informal, festivo y popular. Paralelamente a esta tensión estilística, vuestro trabajo se ha caracterizado por un compromiso creciente con la realidad inmediata, acentuando, sin caer jamás en lo panfletario, una especie de humorismo crítico de gran eficacia. ¿Qué significa "Alias Serrallonga" en esa perspectiva?

A. B.—Es cierto eso que tú dices. Si nos atenemos a la última etapa de Els Joglars, nos encontramos con "El diari", espectáculo abierto, al que sigue "El Joc", mucho más formalista; luego viene "Cruel ubris", de nuevo un espectáculo festivo, para llegar a "Mary d'ous", otra vez un trabajo dominado por la precisión técnica...

Así hasta que hemos llegado a "Alias Serrallonga", en el que, como de costumbre, hemos intentado conciliar la libertad con el afinamiento formal. Esta vez, sin embargo, hemos dispuesto de mayores posibilidades para conseguirlo, porque en el espectáculo coexisten dos formas de teatro. Por un lado tenemos el escenario, con la Corte de Felipe IV, donde podemos hacer todo el juego teatral y el juego de luces que nos parezca; por otro, tenemos los espacios del patio de butacas, ocupados, primero, por los payeses y, luego, por los payeses convertidos en bandoleros. En estos espacios, la interpretación es técnicamente más dura y precisa, contando con las barras metálicas que contribuyen a ordenar el trabajo de los cuerpos, a

José Monleón

expresiva, de la necesidad de opinar sobre lo que no puede opinarse, de crear un juego de complicidades, al que el espectador aporte su capacidad para asociar críticamente las imágenes, para componer el discurso que subyace en el fondo de los gestos.

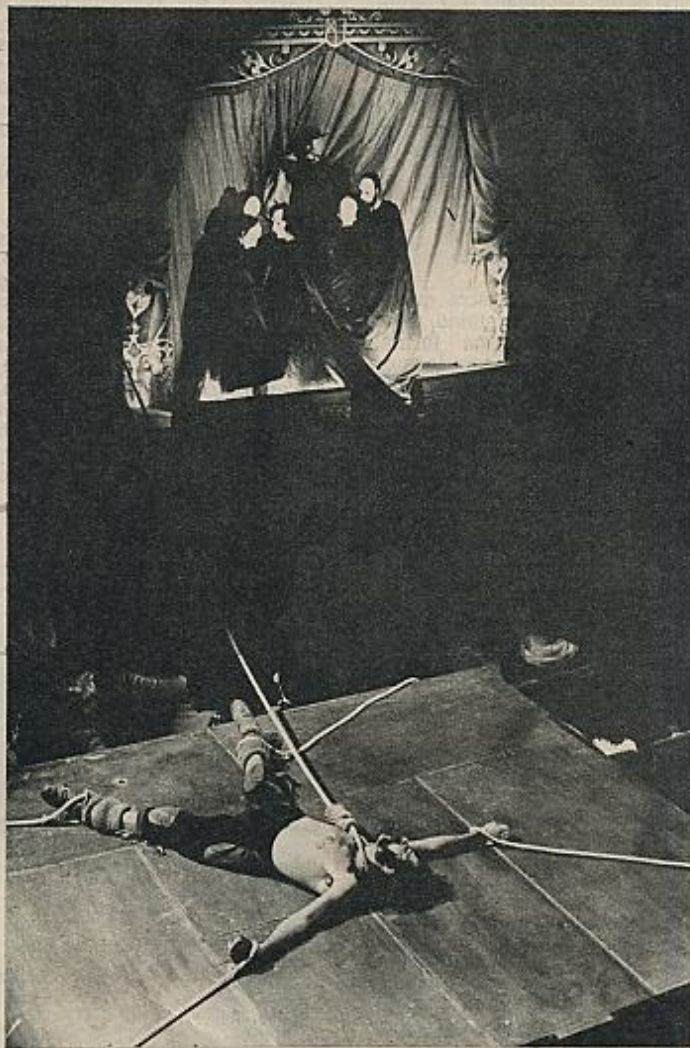
"Alias Serrallonga", basada en la vida y muerte del famoso bandolero, es la última de sus realizaciones. Tras varias representaciones triunfales, un accidente interrumpió, en Valencia, la temporada. Ahora, en el Romea barcelonés, repuesto el actor accidentado, el excelente espectáculo ha vuelto a levantarse. Con Alberto Boadella hablo en uno de los camerinos del teatro, postergado el comentario crítico para otra ocasión, y con ganas de que sean Els Joglars quienes hablen esta vez del espectáculo y del momento del grupo.

J. M.—En la pobre cartelera teatral de Barcelona, sólo vosotros podéis ser considerados como una expresión cultural catalana. Me pregunto, incluso, si la supervivencia de Els Joglars no habrá que explicarla diciendo que, aun siendo un grupo catalán, trabajáis con frecuencia fuera de Cataluña. ¿Qué opinas de esto? ¿Por qué se muere el teatro en Barcelona? ¿Por qué sois el único grupo catalán en sus carteleras?

ALBERTO BOADELLA.—El problema del teatro catalán creo que es el problema del tea-

expresivas al margen de él. Yo creo que Els Joglars es una compañía catalana, si nos atenemos a su humor, al modo de tratar el color, e incluso a ciertos aspectos ideológicos. Pero no tenemos al autor detrás. Y yo creo que los autores catalanes, en principio muy respetables, pecan de una gran intelectualización y de no conseguir despertar el interés de la juventud. El fenómeno de un teatro contemporáneo, que utiliza el mimo, que se vale de unos nuevos espacios escénicos, que plantea un nuevo tipo de lenguaje, me parece que no ha entrado, salvo algunas excepciones, en el teatro catalán. A este nivel es donde creo que están fallando las cosas. Hemos llegado al punto de renovarse o morir. Me parece que ese es el problema capital, aunque el Instituto del Teatro, que realiza una excelente labor, puede contribuir a que consiga remontarse... En el Instituto se están planteando una serie de investigaciones y experiencias liberadas ya del tradicional concepto de "teatro de autor"...

J. M.—En este sentido, y sin entrar en el fondo de la cuestión, es evidente que el tipo de lenguaje que vosotros empleáis os permite llegar a sectores muy amplios. Cifámonos ya a "Alias Serrallonga". ¿Qué representa en vuestra trayectoria? Para mí, en Els Joglars ha existido una especie de tensión entre la precisión técnica y la necesidad



La Corte de Felipe IV. A sus pies, Juan de Serrallonga.



El pueblo, sobre las plataformas del patio de butacas...

menudo suspendidos en ellas. En otro orden, la diferencia entre el escenario y estos espacios es también muy acusada; mientras en aquél se hace a Góngora, en los últimos, los personajes se llaman llanamente por sus nombres...

J. M.—¿Hay textos?

A. B.—Un par de versos de Góngora, algún trozo del "Tenorio" y un par de bocadillos es lo que se dice en el escenario; en los espacios del patio de butacas se utilizan algunas canciones populares catalanas, un poema de Joan Maragall sobre el final de Serrallonga y una serie de conversaciones, primero entre payeses, luego entre bandoleros, que hemos procurado que fuesen lo más natural posibles. Esta desteatralización la planteamos como un contraste con la teatralización del escenario.

J. M.—Este es otro aspecto de vuestro proceso. Empezasteis sin utilizar, tal y como pide el mimo académico, una sola palabra. Pero, poco a poco, han ido apareciendo sonidos, voces, palabras...

A. B.—Hemos padecido un puritanismo parecido al de esos partidos políticos que no quieren valerse de una serie de medios. Pero, poco a poco, nos hemos ido atreviendo a más. El fenómeno —aunque parezca facción por lo que tiene de prudencia aperturista— es muy lógico y responde a lo que ha escrito Decroux en uno de sus libros sobre mimo. Habla

Decroux de la importancia de desnudar al actor hasta obligarlo a trabajar durante diez años sin palabras, sin luces, sin nada; pasado ese tiempo, dice Decroux, será el momento de proporcionarle algún objeto, y, diez años más tarde, alguna palabra, hasta que, al cabo de muchísimo tiempo, consigamos el actor que se necesita. Este ha sido, en realidad, el método de Els Joglars. Cada vez que ha entrado un objeto, una palabra, han sido revisados a partir del cuerpo y de las necesidades del actor en función del espectáculo.

J. M.—¿Cuál ha sido la génesis de "Alias Serrallonga"? Yo sé que en otros espectáculos vuestros habéis partido de incitaciones aceptadas al azar, que han servido para revelar una realidad a través de las improvisaciones. En el caso de "Alias Serrallonga", sin embargo, hay un tema y un personaje, cuya exploración exige el conocimiento teórico de una época. ¿Cómo habéis trabajado esta vez para llegar al espectáculo?

A. B.—Cada uno de nuestros espectáculos ha creado su propia técnica. Unos han empezado de una palabra; otros, de una situación, y otros, como "Mari d'ous", a partir de una escenografía. En el caso de "Alias Serrallonga", quizá el método es un poco más tradicional. En Pruit, región de Guillerias, donde está la masía en que nos encerramos para trabajar, existe el recuerdo legendario de Serrallonga. Nos dijimos, por

tanto, que teniendo tan cerca ese tema no era lógico que lo buscáramos lejos; por tenerlo cerca, podíamos profundizar de un modo más verdadero. Así que empezamos por conocer la geografía, por conocer a las gentes que descendían de los hombres de Serrallonga, por estudiar los documentos, en especial el sumario de la condena... Los actores tenían, pues, un conocimiento "teórico" del tema antes de tomarlo como base de las improvisaciones. Sabíamos lo que queríamos decir, aunque no el estilo ni la forma; sabíamos, por ejemplo, que teníamos que mostrar la tortura, que teníamos que mostrar el proceso, que se tenía que ver cómo los payeses se convertían en bandoleros... Es decir, que teníamos unos esquemas básicos, que venían a ser los márgenes de las improvisaciones. No cabía irse por la tangente, porque existía un argumento. Hasta que, después de mucho trabajar, llegamos a un final de espectáculo que ni ideológica ni estéticamente nos gustaba.

J. M.—¿Y...?

A. B.—Lo dejamos y le añadimos otro final. Así que cuando muchos creen que el espectáculo ha terminado, lanzamos otro desenlace mucho más acorde con nuestro modo de pensar.

J. M.—¿Cuál es vuestra interpretación política del bandolerismo y de la figura de Serrallonga?

A. B.—La imagen de Serrallonga ha sido deformada

durante mucho tiempo, debido a la obra de Víctor Balaguer, "Don Juan de Serrallonga", donde lo convierte en noble, hijo de otro noble, enamorado de una aristócrata... Esta versión contribuyó incluso a la desaparición de una serie de elementos que debían sobrevivir en la memoria del pueblo y fueron confundidos por la resonancia de la obra de Balaguer. De la realidad histórica, lo más claro que nos ha quedado es el sumario, aunque uno no pueda fiarse del todo de los sumarios, ni siquiera si son de mil seiscientos treinta y cuatro. En cualquier caso, parece que Serrallonga fue un bandolero, tan criminal como los demás bandoleros, aunque más inteligente y con mucho poder. Era un gran cabecilla, contaba con muchos hombres, burlaba la acción de la justicia con facilidad, y dejó una gran tradición de canciones y romances populares. Supongo que debía ser un hombre muy capaz, aunque fuera analfabeto. Ha sido presentado a veces como "bandolero generoso" o como "bandolero político"; creo que esto último es una estupidez, porque en mil seiscientos treinta y cuatro el catalanismo —que surgió el siglo pasado— no existía; en cuanto a que fuera un "bandolero generoso", algún dato hay en su vida que lo presenta como tal; pero lo cierto es que era un hombre que robaba para él y para su gente. De todas formas, en el sumario se advierten algunas cosas bastante raras. Faltan algunas hojas al final y la memoria de los testigos y de los reos, que se acuerdan de cosas minúsculas sucedidas mucho tiempo atrás, resulta sospechosamente exacta, como si mucho de lo que dicen estuviera recompuesto.

J. M.—¿Cuál es la incidencia de esa historia en la vida contemporánea? ¿Qué añade vuestra mediación en el tratamiento del personaje?

A. B.—Existen muchas cosas que sobreviven. Por ejemplo, y de modo básico, la relación entre poder y pueblo. La Corte no es ni mala ni buena; simplemente se inhibe, mientras el pueblo tiene hambre, se pelea o sufre la peste. A partir de ahí, tenemos otro punto: el pueblo es catalán y la Corte es madrileña, con todo lo que ello comporta de incomunicación, incluso idiomática. Otro de los elementos de aproximación es el juego de los actores y el juego con los objetos; por ejemplo, el ejecutor de Serrallonga va vestido de negro, con traje de época, pero con una maletita de ejecutivo. Este juego con los objetos produce un traslado de la realidad; cosa que también se consigue con la imitación de ciertos comportamientos, por ejemplo, a través del modo de recitar en la Corte... A veces empleamos medios más radicales; y así, en el ambiente de la masía, en pleno siglo diecisiete, se oye de



FACSIMIL. Un auténtico facsímil es la exacta reproducción de un original. Exacta. Ofrecer el Libro de Buen Amor, el de 1343, es como ofrecer toda España por muy poco. LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, la más antigua de España, publica la edición facsimilar del códice del Libro de Buen Amor que se conserva en su Biblioteca.



EDILAN edita y distribuye en un gran esfuerzo editorial, esta joya bibliográfica que le llevará a disfrutar las vivencias de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

Este esfuerzo lo van a poder apreciar muy pocos ya que la edición es limitada. Edilan: Editora Internacional de Libros Antiguos, Sociedad Anónima.

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
EDILAN**

Solicite información a Edilan, Diego de León, 31. Apartado de Correos 318. Sucursal 53: Madrid-6

Nombre y apellidos

Dirección, población, distrito postal

pronto un transistor... El final es, por supuesto, totalmente contemporáneo. Y, en términos generales, la posición del espectador, su manera de seguir la representación —su sonrisa más o menos contenida— es la prueba de que la recibe como algo actual.

J. M.—En Els Joglars se han producido algunos cambios; lo cual, considerando el nivel técnico de vuestros espectáculos, parece bastante grave. ¿En qué medida acusa "Alias Serrallonga" esas sustituciones? ¿Qué problemas os han planteado?

A. B.—La primera dificultad está siempre en la dureza del sistema de vida en grupo. Existen una serie de problemas de carácter económico y humano propios de la convivencia permanente de varias personas. Creo que, teniendo en cuenta lo que esto supone —las diferencias entre nueve personas son, lógicamente, en algunos puntos, muy profundas—, en Joglars las cosas han marchado muy bien, y hemos conseguido que esos problemas nos resbalen un poco. En los trece años de vida de Els Joglars, los problemas humanos han sido mínimos, y los económicos no han existido nunca, porque todo está repartido. Lo que pasa es que la gente se quema. Porque el trabajo, en estas condiciones tan duras, acaba produciendo el cansancio. Unos se cansan antes y otros después, pero lo normal es que se vayan sintiendo viejos dentro del grupo, que se irriten al ver que ciertos espectáculos reaparecen una y otra vez, que no hay modo de evitar las periódicas crisis de la vida en común... Es algo así como un proceso de combustión de la gente.

J. M.—Pero eso significa que, técnicamente, tenéis que empezar muchas veces de nuevo, que no contáis con unos actores que acumulen toda la experiencia del grupo...

A. B.—Si quienes entran tienen el cuerpo bien formado, son más o menos gimnastas, poseen un sentido del ritmo y disponen de una voz aceptable, no hay ningún problema. Lo hay, en cambio, con las personas muy teatralizadas, con las que inevitablemente choca nuestra concepción del espectáculo. En las pruebas que hacemos para tomar gente nueva siempre llegamos a esa conclusión. En todo caso, antes que el nivel técnico de los actores, nos interesa y es más importante el nivel humano. En Els Joglars, cada uno encuentra su propio personaje, sus propios límites, es decir, la posibilidad de exteriorizar su manera de ser, sobre todo, porque no existe el condicionamiento de un texto. Para nosotros, siempre que no rompa el equilibrio del espectáculo, la libertad del actor es algo muy importante.

J. M.—¿Dónde habéis hecho "Alias Serrallonga"? ¿Qué hay

de esa historia accidentada de sus representaciones?

A. B.—El primer accidente lo tuvimos el último día de ensayos y le ocurrió a Marta, mi mujer, que, en una caída, se rompió un hueso de la pierna y otro del pie. Fue una caída muy desgraciada, que la tendrá nueve o diez meses fuera de Els Joglars. Tuvimos que sustituirla rápidamente por una muchacha de una memoria y una capacidad formidables. El empeño fue algo demencial, porque llevábamos seis meses ensayando, y la sustitución tuvo que acoplarse en quince días. Hicimos luego una pequeña gira: Huesca, San Sebastián, Baracaldo, Granelers, Vich y vino ya Valencia, donde tuvimos el segundo accidente. En Valencia había empezado todo muy bien. Se había llenado el teatro, había gustado el trabajo..., pero el segundo día, Víctor, el actor accidentado, tuvo un fallo fatal. Utilizamos varios pedreñales y uno, muy cargado, no disparó —al aire— al comienzo de la representación. Luego, el propio Víctor lo entregó a quien tenía que disparar más tarde sobre él. Un minuto antes del disparo se dio cuenta del peligro; lo advirtió a una actriz para que se lo dijese a su compañero, ésta no lo entendió, y poco después, el disparo dejaba a Víctor malherido... Interrumpimos la representación, hubo que solicitar con urgencia la presencia de un médico, paramos la gira, y, sobre todo, nos llevamos un susto espantoso...

J. M.—¿Dónde haréis a partir de ahora "Alias Serrallonga"?

A. B.—Estaremos aquí hasta Semana Santa. Luego iremos a Portugal y a Canarias. Haremos una gira nacional. Es probable que volvamos a Italia y que participemos en el Festival de Spoleto... También nos han propuesto hacer unos guiones de televisión para un programa infantil. De cuándo iremos a Madrid, aún no tenemos ni idea.

(En el escenario, las pálidas máscaras, con sus negros ropones, se ordenan en la corte de juguete, muy puestas en su dignidad cadavérica de figuras de museo. En la platea, dos grandes plataformas se comen un buen número de butacas y anulan los "paraísos", desde los que sólo se alcanza, y gracias, a ver el escenario. Trae Els Joglars una petición de espacios y de relaciones con el espectador que el Romea afronta como puede. "Alias Serrallonga" es teatro de otro teatro, a la espera de que se enteren quienes reglamentan en España las condiciones de las salas de espectáculos.

El personal del teatro mira con cierta inquietud los ensayos. Víctor, el herido recuperado, soporta la enésima pulla. Una vaca se deshincha para mostrar los malos tiempos de aquella "payesía"...) ■ J. M.

