



▯ **RESEÑA 1988**

**NUM. 182, pp.2 - 7**

***ALBERT BOADELLA***

**LA PASIÓN POR EL TEATRO**

***Els Joglars*** ▯ *cumplía 25 años con By, bye Beethoven. En una amplia entrevista*

« ... *el orbe es testigo de que hipócrita*

*no soy,/*

*pues por doquiera que voy/*

*va el escándalo conmigo.»*

Apostillar que **Albert Boadella** personifica el escándalo es, ya, un t pico. Digamos que es el terror de ma

-

res e imperios. Su patron 

-

mico anda a la gre a con los colectivos sociales. La «tro

-

n   vino con

*La Torna*

. Arre

-

ci  el pleito, juicio, prisión y fuga. Desde entonces se le puede hermanar con aquella tonada:

«*Por donde quiera que fui,/*

*la razón atropelló/*

*la virtud escarnecí*

*y a la justi-cia burlé./*

*No reconocí sagra-do,/*

*ni hubo ocasión ni lugar/*

*por mi audacia respetado;*

*ni en distinguir me he parado/*

*al clérigo del seglar./*

*Escrito en este papel/*

*está cuanto consiguió:/*

*y lo que él aquí escribió,/*

*mantenido está por él.»*

*(don Juan Tenorio, **José zorrilla**)*



FOTO: ELS JOGLARS

El papel son 25 años de profesión y vida. A estas alturas ya casi no se distinguen la una de la otra.

**«Me gustaría tener  
un mecenas renacentista»**

De tez rubicunda y cabello plateado, se me antoja la imagen de aquellos cómicos acunados por los mecenas. Tales mecenas son su ojito derecho, porque a mi pregunta de si no siente desazón al tener que crear todos los años un espectáculo, con idea original incluida, contesta:

*«La supuesta liber*

*-  
tad de poder crear cuando a ti te parezca o todo lo que a ti te parezca es una cosa muy angustiosa. Me gustaría tener un duque de aquellos del Renacimiento que me dijera: &quot;*

**iBoadella!**

*Para el día 1 de noviembre me tiene us*

-  
*ted lista una obra de 25 mi*  
-  
*nutos con 20 actores sobre el tema de la época medie*  
-  
*val.&quot;*  
Es decir, el trabajo de encargo ha durado hasta hace muy poco y ha produ  
-  
cido las mayores obras artís  
-  
ticas de la humanidad. Y esto no ha supuesto ninguna con  
-  
cesión. Muchas veces, esta libertad absoluta me pro  
-  
duce un vacío tremendo. Es necesario un toque de auto  
-  
disciplina por el que te suje  
-  
tas a unas limitaciones. Limi  
-  
taciones tales como cuánta gente tengo, cuánto dinero tengo, las medidas,  
incluso, de un posible decorado, el tiempo y el espacio donde se puede  
hacer... Son los primeros pasos para empezar una obra de arte.»

**- ¿Y si la idea no viene? Al depender de ti un grupo, no te puedes permitir el lujo de esperar a que te visiten las musas como a un escritor tradicional de teatro.**

- Bueno, la idea inicial tiene no sólo una importancia relativa en mi teatro. Puedes hacer un gran espectáculo sobre una idea simplista. Lo importante son las horas de ensayo, que es donde se calientan los motores. Siempre salen cosas. Hay que relajarse. Yo ataco los espectáculos como **Maigret** los crímenes: con una gran relajación. Simplemente husmeando, pero en espiral.

- Por lo que ya sabemos, en la creación de tu teatro el grupo juega un gran papel. No debe ser fácil una creación de este tipo. ¿Cuál es el proceso?

- Partimos de una idea que se me ocurre. Por ejemplo: la necesidad de protagonismo de las sectas religiosas cuando la democracia las deja de lado, como sucede de un Teledium, o la ingenuidad -n

*uidad del español entusias*

-

*mado con la entrada en Euro*

-

*pa en*

*Los virtuosos de Fon*

-

*taineblau*

▪

*Nace al mismo tiempo una como fábula, pero de un modo muy caótico. Y esto es lo que se pone en la sala de ensayos. Hay un cier*

-

*to desorden entre actores y creadores. Se intenta orga*

-

*nizar todo aquel caos para sacar una hora y media de espectáculo. De hecho, yo creo que el público palpa ese caos en mis espectácu*

-

*los al principio. Recibe im*

-

*presiones distintas que le van dejando huella de una idea. El momento de crea*

-

*ción viene a ser como una sinfonía en la que hay, me*

-

*dante los actores, improvi*

-

*saciones sobre el tema. Cuando tenemos mucho material se selecciona, se fijan los ir más significativos y se co*

-

*mienzan a hilvanar todas a aquellas piezas caóticas del e principio.*

## DE EXHIBICIONISTA A MIRÓN



*"TELEDEUM"*

-Si no me salen mal las cuentas, el nacimiento de «Els Joglars» comienza cuando Boadella pasea 19 años por la vida. Para en tonc es ya sabías que Euro

pa y España no eran igua  
les. Te lo había soplado un París de «bachillerato fran  
cés

que viviste desde los 9 hasta los 15 años. Vuel  
ves a España y tu padre te pide que te hagas grabador.

-Mi padre tenía esa ma-nía, porque grabador era un oficio artístico. Le agradezco esa manía porque el conocimiento de un oficio, es decir, el tener



*que empe* *-zar barriendo un taller es una cosa muy pedagógica y muy buena. Es más tarde cuando comienzo a inclinarme por el teatro.*

**-¿También te influye tu familia?**

*-No. En mi casa había vi-vido un ambiente artístico de una cierta plenitud: mi hermano era escritor, mi tía pianista, otro hermano che*

*-*  
*lista, mi padre estaba en re*

*-*  
*lación con todos los artistas de la época. Empecé a dibu*

*-*  
*jar en casa de*

**Pablo Garga**

**□ llo**

*... Estaba rodeado de un ambiente artístico de tipo musical o de artes plásticas.*

**-No de teatro, por lo que veo.**

-No, de teatro no hay nin-gún precedente en la fami-lia. Verás, en el teatro se em -pieza, normalmente, por un cierto afán de exhibicio  
-  
nismo. Hay gente que esto no le compensa suficiente  
-  
mente y pasa a otro tipo de fórmula. Yo he pasado a lo que llamo etapa de «voyeu  
-  
rismo», que es una fórmula sensual distinta. Es la de di  
-  
rector. Y en eso estoy.

Amamantado en las artes plásticas y musicales, dis-tanciado con extrañamientos teatrales centroeuro

-  
peos, catador de «arsénico y encaje antiguo» teatral de conservatorio decimonónico, caricato en el arte de la máscara italiana, y una cabeza inquieta y libe

-  
ral son los apoyos para que a sus 19 años, junto con

**Antonio Font**

y

**Carlota Soldevilla**

, comience a dar forma a

«**Els Joglars**»

.

**Al**

□

**bert Boadella**

compagina

-

rá durante unos años el exhibicionismo y el voyeu

-

rismo.

**-Tus espectáculos emi□ nentemente visuales y de creación colectiva  
ima □ gino que son imposibles de reproducir  
como hace □ mos con un texto escrito. ¿No  
te angustia el quedar en el anonimato y saber que se esfuman en el  
aire?**

*-Es la esencia del teatro. Es un fuego fatuo en el cual uno tiene la impresión  
de darlo todo en ese momento. Y lo que no sea compren-dido y captado en  
ese ins -tante, ya*

*jamás lo será. Es distinto a la obra de un escritor  
o un pintor, que puede ser incomprendida en su época, pero dentro de 100  
años se verá. En teatro, no. En una milésima de segun*

-

*do hay que conseguir el con*

-

*tacto con el público, y si no lo logro, mi obra es absoluta*

-

*mente inútil. Después podré escribir todo lo que quiera y*

**Artaud**

*teorizará sobre su teatro, pero si no ha existido aquel momento de compe-*  
*-*  
*netración con el público, todo lo demás es pura entelequia. Este es uno de*  
*los fenóme*  
*-*  
*nos más contradictorios del teatro actual: meterse en la investigación, en la*  
*vanguar*  
*-*  
*dia... y, al mismo tiempo, man*  
*-*  
*tener el contacto y la com*  
*-*  
*prensión del público, pero de un público amplio, por*  
*-*  
*que el teatro es, eminente*  
*-*  
*mente, un arte de masas.*

**-Y eso, ¿no te angustia?**

*-No. Lo que me angustia es que un espectáculo o unas partes de él - nunca*  
*me ha sucedido con un espec-táculo entero - no lleguen al público tal como*  
*a mí me gustaría. Y me angustia, por*  
*pienso que ya están per*  
*-*  
*didias. Esa es la angustia. En cambio, que se quemen mien*  
*-*  
*tras se va realizando, esto es lo más apasionante y extra*

-  
*ordinario del teatro. De ahí mi terrible dificultad para el cine o para la televisión. Algo en lo que puedo trabajar. Me pongo enfermo cuando tra*  
-  
*bajo en esas «cosas».*

**-Has dicho que si no llega, jamás llegar .  No puede suceder que algo que no llega en el estreno llegue más tarde? All  hay nervios, a veces falta de rodaje...**

*-iCuidado! Si sucede en el estreno, en el que se jue-ga con muchas variables, lo que más puede ocurrir es que no conste el éxito para la posteridad a través de la' crítica, el ensayo, etc. Pero cuando tiene que llegar es en los días siguientes, con el público, y si esto no se da, entonces es cuando digo que se ha perdido.*

**-O sea, que es susceptible de ajuste, de revisión.**

*-Una obra como la nues-tra, y también sucede en el teatro tradicional, va sufrien*  
*-do cambios que no se deben*  
*exclusivamente a la mayor o menor confianza del actor o el grupo, sino a*  
*que el públi*  
*-co también aporta algo. Por*

*ello, para ser más objetivo en la crítica de una obra ha*

-

*bría que juzgarla después de 40 ó 50 representacio*

-

*nes, y de incógnito práctica*

-

*mente, para que los actores no se pusieran nerviosos.*

*En*

*todo estreno hay nervios, hay tensión, y esto se transmite a la sala.*

**-¿Quiere esto decir que tras ese proceso creativo del que me hablas el espectáculo toma contacto con el público y vuelve al redil para ajustarse?**

*-Nuestra técnica es la siguiente: después de diez días de representaciones se vuel*

*-ve a 10 ó 15 días de ensayos, porque el público ha «movido» el espectáculo, y los actores también han cambiado ante la reacción del público. Posteriormente, el espectáculo sufre modifica*

-

*ciones en relación con cosas que, en un momento dado, cobran relieve y otras que pensabas lo tenían, lo pierden. Un espectáculo de tea*

-

*tro, pues, no es inamovible. Lo es el cine, pero no el tea*

-

*tro. Y sobre todo, te lo mue*

-

*ve el público, que siempre es distinto y no sólo*

*el de cada sitio, sino incluso el de cada día de la semana. Los miércoles no*

*son iguales a los domingos o a los martes.*

«Y EN TODAS PARTES DEJÉ/

MEMORIA AMARGA DE MÍ»



MONTAJE DE BOADELLA PARA EL CNTE  
FOTO: MIGUEL ZAVALA

GABINETE LIBERMAN

«Persecución del poder (véase *La Torna*), persecución religiosa (véase *Tel/edeum*), persecución de la crí

-  
tica (véase la mayor parte de las obra), :a constante ruina económica  
(detalle cons

-  
tante a lo largo de toda nues

-  
tra obra)

**-Este es el balance que hacéis de vuestros 25 años.**

**-Sí.**

**-Si en lo económico no os va bien, ¿cómo resolvéis los problemas «biológicos» de las personas? La gran tragedia de muchos grupos experimentales es la «subsistencia» y por ello, en cuanto el espectáculo comercial les tienta, «adiós a las armas».**

*-Nuestro ingreso económico más fuerte es la taquilla. Por lo tanto, uno de los elementos primordiales de nuestro oficio es atraer al público. Porque el pintor puede pasar del público con la esperanza de atraerlo dentro de diez años cuando el fenómeno cultural cambie. Pero nosotros, como ya dije antes, no. Si no nos comunicamos con el*



*público, es nuestra muerte. De ahí que los espectáculos han de ser fuertemente atractivos para que el público sienta cierta compensación. Y un público mayoritario. Ello obliga a un tipo de espectáculo que huya del «ghetto». Podríamos mon*

-

*tar un espectáculo muy pre*

-

*ciosista estilísticamente, pero sería ruinoso. Eso lo descar*

-

*tamos. Después, picamos de aquí y allá: intentamos una coproducción con el Ayunta*

-

*miento de Barcelona sacán*

-

*dole a la Generalitat el 10% de nuestros gastos anuales; intentamos con el Ministerio de Cultura algunos acuer*

-

*dos para nuestros trabajos en el extranjero. Es decir, lo que se llama una subven*

-

*ción directa o indirecta. Digo indirecta porque un Ayunta*

-

*miento, cuando contrata un grupo teatral, ya está de al*

-

*guna forma subvencio*

-

*nando, porque no trabajas con precios reales. De todos modos, siempre son ruino*

-

*nos nuestros espectáculos, no nos salen las cuentas. Empezamos primero traba*

-

*jando artísticamente las obras y, al final, decimos: «Bueno, tienen que salir las cuentas». Si esta premisa estuviera al principio, segu*

-

*ramente el «déficit» sería me*

-

*nor. Se pone al final. ¿Y qué ocurre? Pues que, por ejem*

-

*plo, en*

*Bye, bye Beethoven*

*nos hemos gastada 63 millo*

-

*nes de pesetas.*

- **Ello os obliga a vivir austeramente.**

*-Es que se está en «Els Joglars» por otros motivos que no son el dinero. Por otro lado, nosotros somos gente, digamos, muy despil -farradora. Es decir, que co*

*-memos de*

*barato durante un mes y, si entonces entra dinero, nos vamos al restau*

-

*rante más caro y nos lo gas*

-

*tamos. Existe en el grupo una norma: «El ahorro tiene que ser delito».*

**-Es de sobras conocida la concentración a la que se somete el grupo durante los ensayos en una mañ sía «aggiornada». Es entonces cuando «Els Jo**

**glars» cobra una**

**estruc**

**tura casi**

**monacal.**

*-Pero sólo se hace voto de obediencia.*

**-Al abad, que en este caso eres tú.**

*-Sí (ríe). El estar retirados pensamos que es importan-te para un trabajo como el nuestro que requiere con*

*-*

*centración. En la ciudad no se puede. Así podemos reali*

*-*

*zar el trabajo de investiga*

*-*

*ción durante 5 ó 7 meses. Además, el vivir fuera de Barcelona y entre campesi*

*-*

*nos te da un distancia*

*-*

*miento que es muy necesa*

*-*

*rio en cualquier proceso creativo y, por lo tanto, en el teatro. Sobre todo, para pen*

*-*

*sar que lo que haces es lo más importante del mundo. A los campesinos, como tú comprenderás, el teatro les parece, como allí decimos, una «cullonada», una memez. Y esto es muy bueno, por*

-

*que no vivimos entre «fans» que se preocupan y admiran nuestro trabajo. Vivimos en*

-

*tre tíos que preguntan: «¿Qué estáis haciendo?». Y a nuestra respuesta dicen: «¿Con eso os vais a ganar la vida?». Te colocan en la rea*

-

*lidad para que no pienses que eres un mesías, y te per*

-

*catas de que sólo cuentas para una minoría que es la que va al teatro, aunque de esta minoría... tengamos la mayoría. Pero nada más. Hay que mantener el sen*

-

*tido de la distancia. En esto me ha influido mucho el filó*

-

*sofo*

**Giuseppe Plá**

*, el con*

-

*ciudadano mío que creo más importante de los últimos si*

-

*glos en Cataluña.*

**«NI EN DISTINGUIR ME HE PARADO/**

**AL CLÉRIGO DEL SEGLAR»**



**VISANTETA DE FAVARA  
ON EL TEATRO ESTABLE DEL PAÍS VALENCIANO  
FOTO: LEOPOLDO SAMSÓ**

**-¿Os planteáis conscientemente un tema para denunciarlo y atacar o, más bien, abríis la ventana y le decís a la gente: «Ved vuestro entorno»?**

*-No, no. No se trata de atacar a nadie. Cuando «ata-camos» un espectáculo, lo hacemos siempre por intere*

*-*

*ses teatrales. E incluso, en cierto sentido, humanísticos. Nosotros atacamos*

***Virtuo***

***□***

***sos de Fontainebleau***

***«a pos***

***-***

teriori» o paralelamente al hecho de que España se meta en esa europeización, en el Mercado Común, con una idea ingenua de que se le van a solucionar todas las cosas. Nosotros, que nos he

-  
mos hartado de viajar por Europa, sabemos lo que es esa Europa en la que sueña el 90% de los españoles. Y a partir de ahí surge la obra. Lo que no surge es la cena de la Pilarica, que tantas am

-  
pollas levanta. No, es conse

-  
cuencia del mismo argu

-  
mento.

El  
tema de la

### **Pilarica**

que saca a los franceses de escena es parte de la tradi

-  
ción de nuestro país. Al reali

-  
zarlo de manera práctica y en cierto modo esperpén

-  
tica, entonces sí, nos damos cuenta y nos decimos: «Ya verás tú la que se va a armar con esto.» Pero la hacemos. Esto ha ocurrido, práctica

-  
mente en todos los espectá

-  
culos. Cuando trabajábamos

### **La Torna,**

que naturalmente era un espectáculo muy duro, un día, estando con la escena final de los militares, la del Consejo de Guerra, paré el ensayo y medi cuenta de que aquello iba muy lejos.□

Tuve una reunión con los

actores y dije: «Oye, ¿todo el mundo es consciente de lo que aquí va a ocurrir? Pue

-  
den pasar muchas cosas y todos sois corresponsables porque aquí se va a

*armar la de San Quintín.» Y todos di*

-

*jerón: «Sí, sí.» y seguimos ensayando. Pero no es que nosotros «a priori» dijera*

-

*mos: «Vamos a armar...» Si así fuera, nos movería un sentido comercialista: «Va*

-

*mos a armar un escándalo y esto va a ser rentable.» Apar*

-

*te de que el escándalo nun*

-

*ca es rentable. Entre aboga*

-

*dos y jolgorios de ese tipo, cuesta una cantidad de di*

-

*nero espantosa, tiempo, es*

-

*fuerzo y nervios. Toda una serie de cosas que tampoco tienen una gran rentabilidad.*

**-Los colectivos al sentirse heridos, lo cual es lógico...**

- Y natural.

- ... o te demandan judicialmente o protestan en la prensa o por otros medios. No obstante, cuando das la cara, parece como si no te importase. Mues tras cierto desenfado, a  
ve ces una postura  
agresiva, irónica.

- Verás, me sucede algo parecido a eso del síndrome de Estocolmo. Cuando hay gente que se pone histérica con nosotros, sentimos como si se nos hiciera un cierto homenaje. Peor sería la indiferencia. Y por lo tanto, esa persona que se enfada des -me  
suradamente - no la que se enfada medianamente, que ése es un latoso y un mediocre - siente como una especie de pasión contra nosotros a la que finalmente tenemos un cierto reconoci

-  
miento. Secuestrador y secuestrado se hacen amigos. ¡Hombre! Tampoco puedo salir en TV y decir: «Ustedes son unos gilipollas y váyan

-  
se al carajo.» Hay que man

-  
tenerse dentro de unos lími

-  
tes de educación, pero no tengo que forzar para nada mi postura. Pero no sólo yo. Al grupo le pasa lo mismo. Cuando comentamos cosas de este tipo lo hacemos con cierto desenfado, riéndonos y en

-  
contrándolas graciosas. Por ejemplo, acabo ahora de leer la crítica del ABC de



**López Sancho**

sobre

**Bye, bye Beethoven.**

Normalmente es feroz con nosotros. En cam

-

bio, esta vez, la crítica es bastante buena y respe

-

tuosa. Me he quedado un poco «jodido». A mí lo que me gusta de

**López Sancho**

, digamos, es su ferocidad, su pasión contra nosotros des

-

trozándonos, diciéndonos que somos un desastre. A mí me ha llamado

«**mercader de escándalos con un ba**

□

**gaje de porquerías»**

O «

**ya**

**ha llegado el catalán de escándalo»**

y unas cosas terribles.

**Els Joglars**

levanta pasio

-

nes, pero no ya por cuestio

-

nes estrictamente ideológicas o religiosas, sino incluso formales.

**López Sancho**

ha dicho que el espectáculo for

-

malmente es abominable y que no volverá jamás a un espectáculo de

**Els Joglars**

. Este entusiasmo a favor o en

contra es lo que a mí me entusiasma.

**-No obstante, con motivo de la reprimenda pastoral que el obispo de Barcelona lanzó a raíz de tu *Teledium*, en unas declaraciones tuyas al periódico decías que tu hijo, monaguillo de la parroquia del lugar, vio *Tele-deum* y no decayó en él su fervor por la misa. ¿Es cierto? A mí me sonó como excusa ante la acusación del obispo**

*-No, mira, la realidad es esta: mi hijo, cuando tenía 7 años, quiso hacer la comunión, porque sentía una especie de debilidad por esas cosas. Yo le dije que muy bien, que si quería, que hiciera la comunión, pero que en todo caso tenía que ser consciente de aquello a lo que se comprometía. Ir a misa los domingos y demás. Y sí, sí... el niño se comprometió. A partir de entonces mi hijo asistía a misa, hacía de monaguillo en el pueblo que está a 400 metros de nuestra casa. Y lo sigue haciendo todavía ahora. No sé si cree tanto, pero yo jamás he condicionado las creencias de mi hijo. Las respeto, a pesar de que en aquel momento, con 7 años, le hubiera podido meter el rollo y tal. Yo viví en una familia atea y es evidente que más me impidió salir con niños de Acción Católica. También*

-

*bién yo fui monaguillo. Es decir, no hubo ningún condicionamiento de este tipo.*

## **LA ALEGRÍA MEDITERRÁNEA**

### **FRENTE AL INEVITABLE CATACLISMO**

**-Probablemente simplií fico, pero de toda tu obra se desprende una visión pesimista e incluso apoca líptica de la vida.**

□

*-Sí, bueno, yo tengo una visión pesimista de mi entor-no humano, en general. Pien -so que estamos cerca de un cierto final... por lo menos de un cierto cataclismo. Si será total o parcial es otra cues*

-

*ción, pero sí de un cierto cataclismo y me atrevería a de*

-

*cir que hasta necesario. In*

-

*tento mirarlo con cierta iro*

-

*nía... cósmica. Pero ¡bueno, hombre! Si somos unos mi*

-  
*crobios dentro de otro micro*  
-  
*bio, que es la tierra. Tampoco*  
-  
*co somos tan importantes...*

- **Tu teatro es un claro  $\square$  curo porque, junto a ese tenebrismo, existen luces de trascendencia a través del arte, la poesía e incluso la ternura. Pero domina lo negro de la vida y ese pesimismo apuntado. ¿Qué hay de personal en ello?**

- *Hay que diferenciar dos cosas: una es, digamos, que toda obra de arte debe tener y transmitir pasión, y en eso el excesivo distanciamiento no tiene sentido. Y otra, que el artista no debe, al menos en el teatro - en otras partes puede ser distinto - hacer*

- *cer una terapia con el es*

- *pectador, sino que debe pa*

- *sar por el filtro sus pasiones o gustos personales. Que in*

- *tente distanciarse un poco. Las obras de*

### **Els Joglars**

*son fruto de otra mucha gente y no puede decirse que sean reflejo únicamente de mi modo de pensar. Aunque, en cierta medida, sí lo son, ya que en ellas expreso mis sentimientos, lo cual no quie*

-

*re decir que en la vida prác*

-

*tica sea un tío pesimista ni tampoco la gente que forma*

-

*mos*

**Els Joglars**

.

**-Tenéis una visión peñsimista pero no ejercéis de pesimistas.**

*-En absoluto. Nuestra vida es una juerga. Nos gusta la vida. Tenemos un gusto me-diterráneo, un gusto muy lú-dico por la existencia. Esa es la distancia de la que te ha*

*-blaba antes.*

*La distancia en*

-

*tre una dinámica optimista y de gusto por las cosas y, por otro lado, una mirada distan*

-

*ciada que ve que todo esto se va al carajo. Quiero decir que no somos tal cual apare*

-

*ce mos en nuestras obras. Si así fuera,*

**Els Joglars**

*sería un partido político o un movi*

-

*miento pseudoreligioso.*

**-Es que a eso iba. Es cómo táis siendo los sustitutos de los antiguos profetas y predicadores. En el fondo, termina siendo una tera**

**pia y con tufillo de mili**

**tancia.**

*-Si la identificación fue-ra total, y nos planteáramos: «Vamos a transmitir esto o aquello», entonces sí. Pero no es así. Además, todo el grupo tendría que pensar igual. Y de eso, nada. El tea -tro siempre es juego. En casi todos los idiomas - en el español, no - se dice «jugar una obra». Desde el momen*

*-  
to en que nuestros espec*

*-  
táculos son un juego, desde ese mismo momento se termina su lado mesiánico.*

## EL TEATRO DE TEXTO



LA OBRA QUE LLEVÓ A BOADELLA ANTE LOS TRIBUNALES Y EL EXILIO  
-Tu adolescencia la pasas en París. ¿Se debe a ello tu visión más liberal del teatro y de las ideas?

-Sí, sobre todo lo que me marcó muchísimo fue la relación con las demás artes, especialmente las plásticas y las musicales. Es curioso. Los que trabajan en el teatro se consideran «artistas» y son los que menos creen que su trabajo sea un arte. Esto es lo que yo siempre he tratado de romper. De ahí mi constante lucha contra la litera

-tura en el teatro. Un libro me condiciona el espacio escé

-nico, el ambiente, el clima, la plástica, el color. Lo condi

-ciona, prácticamente todo. La palabra es tan exacta, tan perfecta como forma de expresión, que coarta, muchas veces, la propia imaginación. Y fíjate,

**Shakespeare**

utiliza el procedimiento de la esti

-mulación de la imaginación a través de la palabra. El dice una frase y aquella frase la amplía en unas formas ima

-ginativas visuales. En cierta medida,

**Skakespeare**

*hace un teatro visual.*

## **Shakes**

□

## **peare**

*y poca gente más. Yo siempre he estado en con*

-

*flicto con lo literario y he preferido un punto de par*

-

*tida distinto: la sensación que nos produce un tema, el husmear en ese tema. Cuando empezamos a pre*

-

*parar*

*Teledium*

,

*la gente del grupo no se puso a escribir un texto religioso. No. Se fue*

-

*ron a distintas sectas dicen*

-

*do que querían convertirse: unos a los*

## **Testigos de Jeho**

□

## **vá**

*; otros, a los*

## **Anglicanos**

*... Y empiezan a vivir aquello. Luego aportaron las sensa*

-

*ciones vividas allí.*

**-O sea, que has descartado el teatro de texto para siempre. ¿Lo has montado alguna vez?**



-No, no, el teatro de tex-to nunca lo he hecho. Bue-no, lo hice en la Escuela:  
**Claudel** y todas esas  
histo -rias... Pero  
a partir de en  
-  
tonces, como punto de par  
-  
tida el texto, no. Eso no quie  
-  
re decir que espectáculos como  
La Torna  
no lo tenga. Son 180 páginas de texto. Pero esa es otra cuestión. Surge  
después y no como punto de partida. ¿Que algún día pueda hacer teatro de  
texto? Bueno, pero será como una motivación. Hice una cosa de  
**Alfred Jarry**  
,  
Opera  
-  
ción Ubú  
,  
en Barcelona y res  
-  
peté, me parece, cuatro o cinco frases. Cogí el sentido profundo que tenía  
**Jarry**  
en su forma teatral cuando hizo  
Ubú Rey  
,  
pero no respeté el detalle del texto. Esta es la aproximación más impor  
-  
tante que he tenido a un tea  
-  
tro de texto.

**-Te has consagrado al teatro. ¿Vale la pena?**

**-Sí.**

**-Cuando uno se pone a pensar sobre la gente del teatro, tiene la sensación de que se pasa la vida jugando... Claro que todos jugamos en la vida. No ha cemos otra  
cosa. Desde los políticos hasta...**

*-Todo el mundo. El teatro es el único arte que todos practican. La gente pasa mu-chas horas de su vida ha-ciendo teatro. Quizá por eso es un arte que despierta tan -ta pasión. Y la seguirá  
des -pertando frente a  
un mundo de comunicación tecnifi  
-  
cada, como el cine o la tele  
-  
visión.  
El  
ritual en directo entre unos oficiantes y unos comulgantes  
- sonrío como cogido en una trampa por, el vocabulario sacro -  
yo creo que volverá otra vez a ser algo necesario para la mayor parte de la*

*gente, lla*

-

*mémosla, sensible, ¿no?*

## **BYE, BYE BEETHOVEN**



CON LA CASA A CUESTAS. EL SIGNO DE LA GENTE I

**-Bye, bye Beethoven es algo así como el testamento de esos 25 años de Els Joglars. De hecho, re tomáis**

*Laetius*

,  
**aunque tomáis**

*Laetius*

,  
**aunque aparece como un espectáculo algo distinto, en el que la carcajada y la provocación fuerte han desaparecido.**

□□□□□

-En efecto, si recuerdas **Laetius**, allí había una es-cena en que unos tíos sa-  
-  
lían de un refugio nuclear. La metimos «ex profeso» para romper la tensión.  
Lo mismo que ciertos diálogos para producir la carcajada limpia. Cada cinco  
minutos había una situación de este tipo. En cambio, ahora nos ha pa-  
-  
recido mejor un humor implí-  
-  
cito, dentro de la misma ac-  
-  
ción, sin que la rompa. Es decir, sin batacazos fuertes que automáticamente  
harían perder credibilidad a las imá-  
-  
genes. Como espectador, tal vez puedes notar cierta frial-  
-  
dad y distanciamiento, pero las imágenes te van pene-  
-  
trando sensorialmente y eso es lo que he pretendido. Es un espectáculo  
más senso-  
-  
rial que analítico.

**-Al principio el espectador está como despistado.**

-Somos conscientes de ese despiste. Cuando empezamos a trabajar el es-  
pectáculo, metimos otras escenas muy divertidas que seguramente

*provocarían la carcajada. Una era la ano*

-

*malía de los hipocondríacos, buscándose cánceres por todas partes. De hecho, quien la vio se desternillaba de risa. Otra, la de las libidino*

-

*sas. Se trataba de mujeres que atacaban a los hombres. Estos tenían una especie de pulverizador y cuando ellas atacaban, lo utilizaban. Pro*

-

*ducía una auténtica hilari*

-

*dad. Sin embargo, las quita*

-

*mos. Hemos jugado fuerte en este espectáculo. Esta*

-

*mos al límite entre lo popu*

-

*lar y algo más hermético. Hay un cierto gusto por el hermetismo. Hemos pasado la maroma*

y

*no es fácil.*

**-Pero en la primera parte el público está desconcertado.**

*-El público comienza a relajarse cuando se le da el realismo como procedimiento, por ejemplo, en la sustitución del frénico por la muñeca. Lo mismo cuando aparecen los niños asesinados con los ordenadores. Se relaja y piensa: «¡Ah! Ahora lo entiendo». Entra en situa*

-  
*ción. Después, cuando ve que Beethoven excita a uno, dice: «Pero, ¿qué pasa aquí?». No me disgusta esa extra*  
-  
*ñeza, siempre que no llegue a un distanciamiento dema*  
-  
*siado fuerte.*

## **-¿Por qué Beethoven como símbolo?**

*-Podría ser otro equiva-lente. Beethoven y hombres similares representan momentos consecuentes del hombre. Es un juego poético para indicar el equilibrio en*  
*-tre la fuerza y la sensibilidad. Su música da un gran juego desde el punto de vista tea*  
-  
*tral. Ha salido en otros mu*  
-  
*chos de nuestros espectácu*  
-  
*los y mantenemos esa cons*  
-  
*tante.*

## -¿Qué queda de aquel *Laetius*?

-He quitado cosas que no me gustaban y he pue-to otras. La obra tiene un mayor sentido apocalíptico, aunque bajo el prisma del humor, pero un humor de ironía, de matices, no de car

-

cajada. Varía también algo la forma, que puede parecer polémica tanto por su esté

-

tica como por su narrativa. La interpretación de los ac

-

tores pasa por el realismo, el expresionismo y el ballet. Con ello rendimos homenaje a la interpretación, que es una integración total de las artes, algo que hemos de

-

mostrado en estos 25 años.

**ALBERT BOADELLA**

1943: Nace en Barce	lona, donde hace los estu	dios p
---------------------	---------------------------	--------

## Albert Boadella. Reseña. Entrevista. 1988

Escrito por jisé R. Díaz Sande

Lunes, 29 de Agosto de 2011 17:24 - Actualizado Lunes, 29 de Agosto de 2011 20:48

---

1951: Marcha a París a cursar el «bachillerato» francés.

1958: Un año en Barcelona como aprendiz de grabador

1958-62: Estudia Arte Dramático en Estraburg (dos años), y posterior

1962: Fundación de «Els Joglars» con Antonio Font y

Espectáculos de «Els Joglars»

1965	Mimodrames.	1968	El diario
------	-------------	------	-----------

1970	El joco
------	---------

1971:	Cruel ubris.	1972:	Mary D'Ous.	1975:
-------	--------------	-------	-------------	-------

1978:	M-7. Catalonia.	1979:	L'odissea.	1980:
-------	-----------------	-------	------------	-------

1981:	Olympic Man Mo		vement.
-------	----------------	--	---------



## Albert Boadella. Reseña. Entrevista. 1988

Escrito por jisé R. Díaz Sande

Lunes, 29 de Agosto de 2011 17:24 - Actualizado Lunes, 29 de Agosto de 2011 20:48

---

1983:	<b>Teledeum.</b>
-------	------------------

1985:	<b>Virtuosos de Fon</b>		<b>tainebleu.</b>
-------	-------------------------	--	-------------------

1987:	<b>By, bye Beetho</b>		<b>ven.</b>
-------	-----------------------	--	-------------

--

### **Espectáculos de Boadella**

--

1981:	<b>Operació Ubú.</b>	<b>T</b>	<b>eatre L1iure.</b>
-------	----------------------	----------	----------------------

1984:	<b>Gabinete Liber</b>		<b>mann.</b>	<b>Centr</b>
-------	-----------------------	--	--------------	--------------

1986:	<b>Visanteta de Fa</b>		<b>vara.</b>	<b>Teatre</b>
-------	------------------------	--	--------------	---------------

--



## **Más información**

---

[Crítica y Nacional. Els Joglars. Reseña. 1994.](#)

---

**José Ramón Díaz Sande**  
**Copyright©diazsande**



## **Albert Boadella.Reseña. Entrevista.1988**

Escrito por jisé R. Díaz Sande

Lunes, 29 de Agosto de 2011 17:24 - Actualizado Lunes, 29 de Agosto de 2011 20:48

---