

Desordre general

Joan Baixas en el 50 aniversari
del Teatre de La Claca

Edició a cura de Glòria Rognoni i Marina Baixas



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

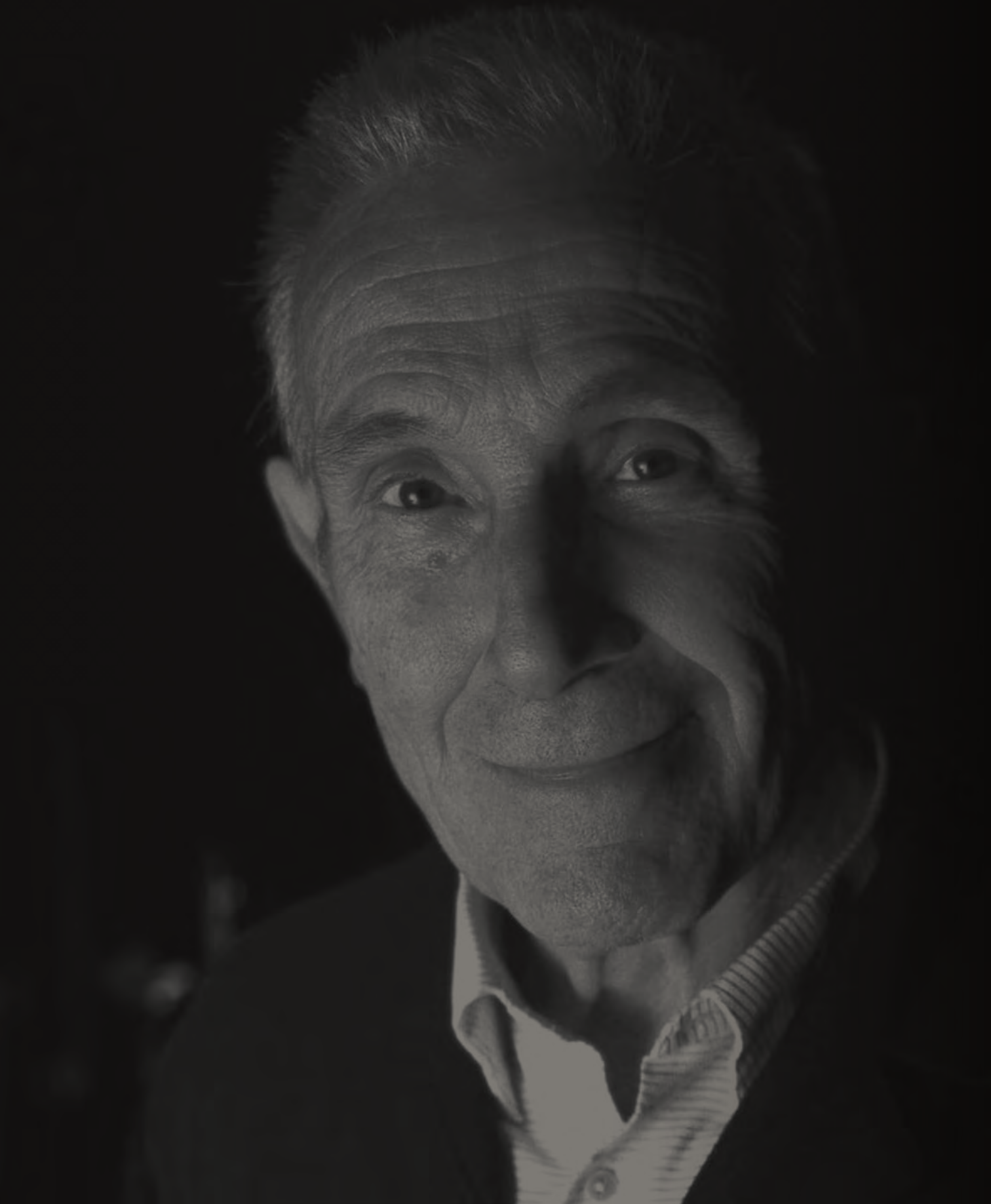
Desordre general. Joan Baixas en el 50 aniversari del Teatre de La Claca

Teniu a les mans un llibre fruit de cinquanta anys d'experiència. En Joan Baixas no hi narra la seva biografia, no es tracta d'unes memòries ni s'hi fa una anàlisi del seu treball. És una evocació poètica, delicada, potent. Són esclats de records, de vivències, d'aprenentatges... tant del passat com del present. De la seva tenacitat. Del seu ordre i del seu desordre. D'allà on n'ha esdevingut i brollat la versatilitat d'una obra extensa.

GLÒRIA ROGNONI

Desordre general

Joan Baixas en el 50 aniversari
del Teatre de La Claca



Crèdits

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Directora general: Magda Puyo

Director de Publicacions: Carles Batlle

Comissió de Publicacions:

Jordi Fàbrega

Roberto Fratini

Albert Mestres

Víctor Molina

Bibiana Puigdefàbregas

Bàrbara Raubert

Anna Solanilla

Carlota Subirós

Victoria Szpunberg

Anna Valls

Producció editorial (IT): Ferran Adelantado

Primera edició

Novembre de 2018

© del text

Joan Baixas, Glòria Rognoni i Marina Baixas

© de les fotografies, els seus autors o hereus

Àlex Alonso, Francisco Arias, Joan Baixas, Marina Baixas, Pau Barceló, Jordi Bover, Paolo Ciaberta, Nati Cuevas, Pere Jordi Español (Piti), Miquel Estupinyà, Venanci Fàbregas, Jordi Fàbregas, Jordi Fornas, Patrick Gilbert, Joan Morató, Alba Redondo, Íñigo Royo, Gabriel Serra, Jakub Witchen.

© de les fotografies del Fons Fotogràfic F. Català-Roca

Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Fotografia de coberta

Íñigo Royo

© de les traduccions

Gemma Merinero (castellà)

Susan Feuer (anglès)

© d'aquesta edició

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona

Telèfon: 932 273 900

i.teatre@diba.cat

institutdelteatre.cat

Edició i producció

Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona

Disseny

Matèria

ISBN: 978-84-9803-849-1

Sumari

13	Pròleg La lluminositat d'un titellaire esdevingut artista polifacètic Glòria Rognoni	114	Lola Flores
27	La gàbia	117	L'entusiasme viatja en autocar
31	Mans	121	Una vegada més, Austràlia
39	Vells titellaires	131	Zoé, inocència criminal
45	De fer i desfer senders de putxinel·li. Diari de Putxinel·lis Claca. 1968-1973	143	Cildo
57	Besamans als Putxinel·lis Claca Joan Brossa	151	Aire fresc d'artistes de llarga trajectòria Jordi Bordes
63	La màscara de nen	153	Iranian Brothers
69	Nova York	155	Les criades Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian
75	Merma	157	3 aquarel·les
87	Peixos abismals	163	Epíleg Full en blanc Marina Baixas
89	Sir Run Run Shaw		Annexos
91	Matta: «Tal vez el ser humano no quiere ser humano»	165	Notes per a una cronologia
95	Cases on he viscut	178	Persones que han treballat a La Claca o en altres projectes de Joan Baixas
99	Cabreig	185	Desorden general
101	Mapamundi	233	General Disorder
109	Terra prenyada		







En memòria de Manel Clausells, sense ell La Claca no hauria existit mai.

Dedicat a Roser Vilà, sense ella La Claca hauria naufragat unes quantes vegades.

En homenatge als Imprescindibles: Mikel, Nico, Marina i Papitu.

Doble pàgina anterior:
Zoé, innocència criminal.
Espectacle estrenat a la Fira
de Titelles de Tàrraga, 2008.
Fotografia: Jordi Bover.

La manta de diaris.
Espectacle *Daurrodó.*
Estrenat al Teatre Nacional
de Catalunya, 2016.
Fotografia: Miquel Estupinyà.

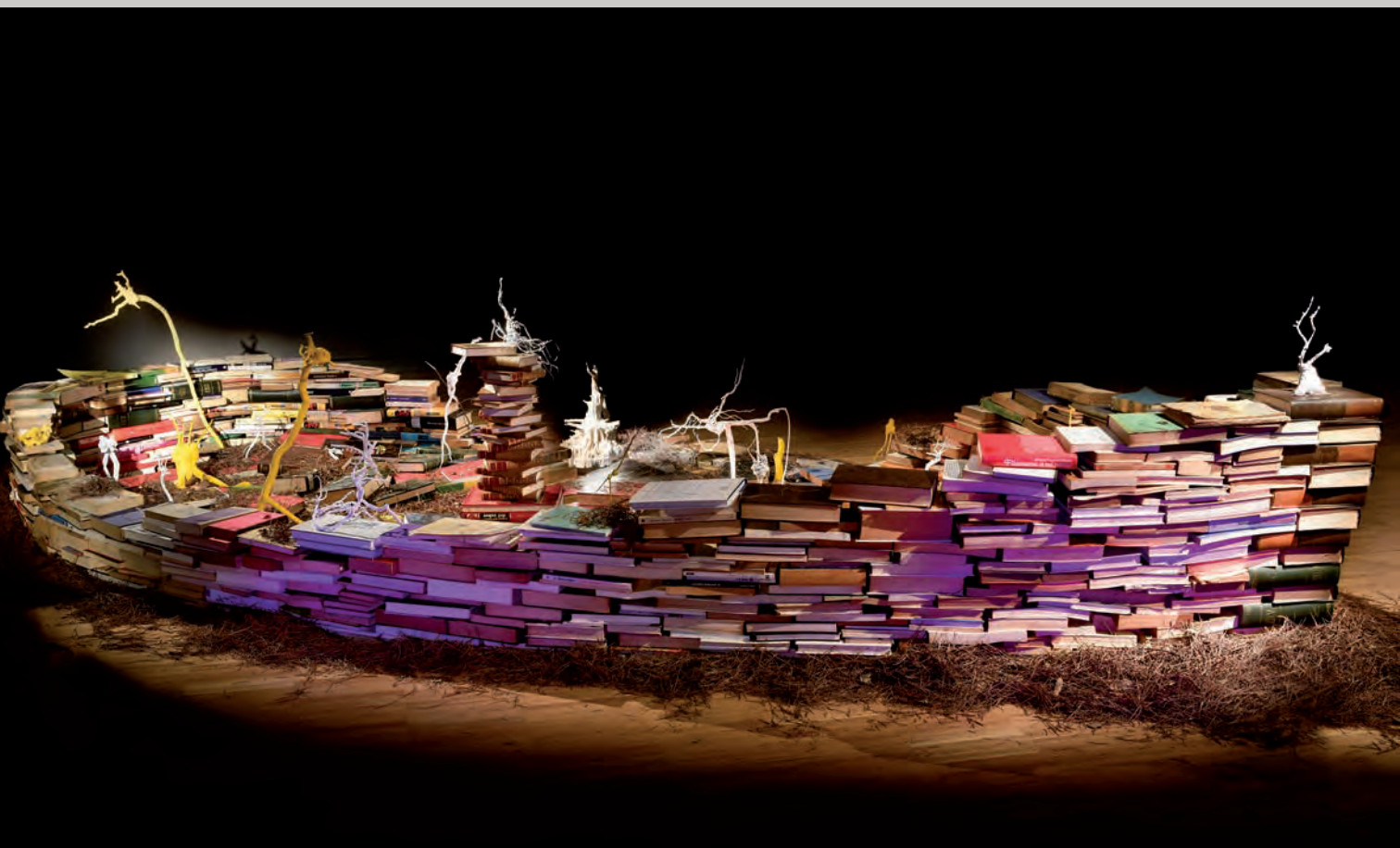


La majoria dels textos que segueixen han estat escrits per Joan Baixas i procedeixen de quaderns de treball, llibretes de viatge, articles o textos teatrals.

Mangoneos III: Urban manipulation.

Escultura: totxo, arbre sec,
fils i sarjants. 2015.

Fotografia: Iñigo Royo.



Pròleg

La lluminositat d'un titellaire esdevingut artista polifacètic

Glòria Rognoni*

Teniu a les mans un llibre fruit de cinquanta anys d'experiència. En Joan Baixas no hi narra la seva biografia, no es tracta d'unes memòries ni s'hi fa una anàlisi del seu treball. És una evocació poètica, delicada, potent. Són esclats de records, de vivències, d'aprenentatges... tant del passat com del present. De la seva tenacitat. Del seu ordre i del seu desordre. D'allà on n'ha esdevingut i brollat la versatilitat d'una obra extensa.

En Joan havia escrit:

Segurament hauria de cuidar més el meu estil en escriure, però no tinc cap ganes de fer-ho. Estic trencant la meva màscara. Aquestes notes desendregades es convertiran en material artístic algun dia, quan ho pugui compartir, però no hi ha cap pressa.

Aquest dia ja ha arribat.

I ara diu:

En aquest llibre no ho he explicat tot.

I no, no ho explica tot perquè tot fora molt, però jo us asseguro que d'ell acabareu sabent-ne molt.

De sempre ha anat plasmant les seves vivències. Llibretes i llibretes i fulls desendregats.

Intentar que les paraules mostrin una mica la meravella que els ulls veuen, i després tancar la llibreta i perdre's en la mirada.

D'aquest calaix de sastre on també hi ha fotografies i cartes, cartells i dibuixos, amb el seu permís, n'he anat extraient i emmanllevant el que em plau compartir amb vosaltres: *L'art et deixa sol davant del desconegut, aquest és el plaer, aquesta és la bellesa, és la seva naturalesa.*

I és que en Joan és polifacètic, toca moltes tecles... Qui ha fet teatre de creació sap que es toquen moltes tecles... S'han de crear els textos, s'ha de compondre i triar la música, s'ha de saber recitar, s'ha de saber improvisar, s'han de fer els decorats, el vestuari...

* Glòria Rognoni, actriu, va caure des d'una alçada considerable mentre es rodava la versió televisiva de l'espectacle *Àlies Serrallonga*, de la companyia Els Joglars. A conseqüència d'aquest accident va perdre la mobilitat de les cames i la seva carrera d'actriu va quedar tallada tot d'una. Actualment es dedica a la direcció escènica i ha col·laborat amb Joan Baixas en diversos espectacles.

I en el seu cas s'han de construir objectes, artefactes, figures, que requereixen l'enginy i la traça del titellaire. Tant fa servir ferro com fusta, com cordill, com branques de bambú, com un penja-robes on penja una camisa que infon intriga quan la fa bellugar. De vegades els elements, els objectes amb què juga, són tan senzills, tan inèdits, que no tenen ni cara ni ulls, poden ser un tros de fusta que expressa sentiments. I tant li fa una arrel com un gran munt de papers de diari, com un trosset de paper de cel·lofana, com una pedra. Tots ells, a les seves mans, convertits en actors d'espectacles que han corregut per mig món. De tot en treu suc, a tot dona vida.

I, de vegades, aquieta aquests elements i ja són una escultura. I de vegades, quan sent la llambregada d'una idea, l'atrapa en un dibuix perquè no se li escapi, i ja són dibuixos per emmarcar. Així, darrerament ha desplegat un altre dels seus oficis valuosos: escultures i dibuixos que són exposats en sales d'art i museus.

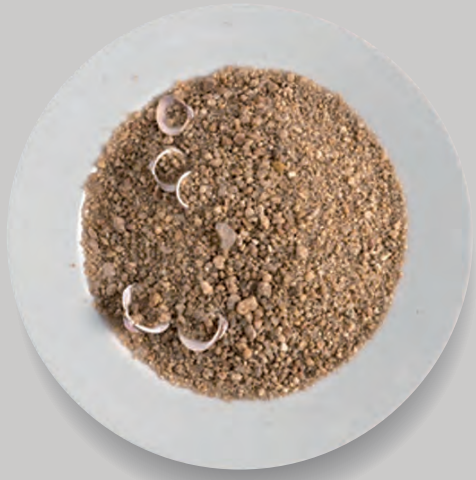
Quan he de dir quina professió tinc, dic que titellaire, encara que els meus amics s'amoïnen una mica perquè els sembla una professió una mica massa marginal. Soc un titellaire i m'agrada ser-ho i estic molt content amb la meua professió, en primer lloc perquè no està considerada una professió seriosa: això sol ja és excel·lent. Amb tot el que es veu en els cercles artístics, no ser considerat seriós és un honor. Però sobretot m'agrada aquesta professió perquè hi puc desenvolupar el diàleg entre diversos llenguatges artístics que m'interessen: la pintura, la literatura, la direcció escènica; i ho puc fer d'una manera molt directa i artesanal, divertida.

Hi ha un teatre que sap on va, un teatre de mapa i brúixola, el meu teatre és un teatre de cacera a l'aguait d'imatges, sensacions, idees. M'agrada l'adjectiu «radical» perquè vol dir anar a l'arrel; i també m'agrada «original» que vol dir anar a l'origen.

Un teatre heterogeni. En *Terra prenyada*, a cop de grans pinzellades –els pinzells són les seves pròpies mans– s'esmuny darrere el llenç transparent de 3 x 3 m i l'embruta i el pinta de gust amb revolades i embranzides. I el cos se li difumina amb les pinzellades. I les pinzellades agafen tons diversos, marrons, grocs, vermellorsos, segons el color del focus que les il·lumina. I la pintura que empra és terra... terra que belluga i evoluciona com la vida.

I aquesta terra el fascina, la recull i emmagatzema delicadament en una caixa amb petits compartiments. Terres de totes menes, de tots colors... Marró fosc, marró clar, negres, rosats, blaus, blancs... colors de terres de més de cent indrets.

Les quimeres de Can Fabes.
Projecte interromput per la mort de Santi Santamaria.
Terres de diferents indrets. 2010.
Fotografia: Alex Alonso.



M'agrada el misteri i em plau la ubiqüitat, el moviment i el vol.

I a casa seva, al mig del Montnegre, dels arbres en pengen llibres, com fruits que van madurant amb el temps. La pluja i el sol i el vent i les extraordinàries papallones que hi descansen, i les caques dels ocells que els decoren... els donen un aspecte respectuós... I és que, en Joan els estima, els llibres, ja sabreu el perquè...

Potser no hi ha art sense ferida. Mai no he apreciat l'art de la ferida, però tampoc no he pogut mai imaginar un art sense ferida. Esgarrapada. Els primers dibuixos que vaig fer eren unglots, urpes.

En Joan és gairebé nòmada. Ens l'hauríem pogut trobar tant a: Nova York, exhibint un teatret que és una capsa de cartró, on els titelles són dits i un paper arrugat –els dits són de la Teresa Calafell– fascinant l'audiència en un racó de Central Park... com dirigint un Garcia Lorca a Polònia... com en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona fent els últims retocs a la instal·lació *Les criades* que va exposar conjuntament amb els seus amics iranians.

16

No fa gaire temps es parlava de treballadors de l'art, d'artesans i fins de pensadors de l'art, però ara es parla de creadors. Detesto aquesta denominació, m'estimo més la de seguidor, deixeble, continuador, «rimeiquer».

... o a Austràlia convivint uns mesos amb els aborígens.

En avioneta damunt del llac salat i sec. L'horitzó s'estira en una plana com de molsa que es resseca cap al nord fins a convertir-se en blanc, el llac, el llac salat de ribes amb puntes de setí. El llac Eyre.

... o treballant amb joves dels carrers de Nova Delhi, amb l'organització Salaam Balam Trust, que acull nens perduts als carrers, que en aquella ciutat són milers.

El més desesperant de la misèria és veure com la situació empitjora cada dia, la certesa que demà serà pitjor que avui.

... o a casa d'en Tàpies, mirant pel·lícules de Buster Keaton.

Miro una pel·lícula cada dia, com a mínim, i si un dia tinc el «muermo» en puc veure dues o tres. Costa dir quines m'agraden més, depèn del dia. Potser avui te'n diria una tant diferent de la que et diria demà que no en puc dir cap.

... o fent classes a l'Institut del Teatre de Barcelona.

A l'institut treballava com un mestre de taller, encarregava als alumnes que fessin projectes i els fèiem.

Això era tot, sense teories ni grans converses amb el conductor. Projecte i realització, això és el que sé fer, el nucli de la feina de l'artista. Per altra banda, el meu contacte amb els alumnes era del tot egoista perquè rebia molt més del que donava.

... o a l'Havana amb la seva filla Marina que li fa de tècnica de llums, de regidora, de mànager.

El regidor del teatre em pregunta: «Amb qui he de parlar?», «Amb ella, es diu Marina».

Se la mira, com si no s'ho pogués creure. I és que la Marina té 17 anys.

... o inaugurant la seva exposició de pintures i escultures a Tolosa.

17

Ella va dir, segons el meu professor d'escultura tinc les proporcions d'una romana clàssica. I després d'un ànec amb prunes a l'illa de la Giudecca li vaig mesurar les proporcions, eren magnífiques.

... o xerrant amb en Joan Brossa.

En Joan Brossa era el que més apreciava, el que més elogiava, i també el que més exigia.

... o recorrent grans teatres del món amb els ninots inspirats i pintats per Joan Miró.

Quan el Miró reia es produïa un incendi en els seus ulls.

Amb Miró vam tenir el privilegi únic de veure'l pintar. *Aquests ninots els he de pintar en moviment*, va dir. Per tant, tota la companyia –érem 14 persones– entrant i sortint dels ninots mentre ell els pintava. I va pintar a mà, amb escombres, fins i tot a cops de galleda. Mai no permetia que ningú el veiés pintar, només el fotògraf Català Roca. En Miró deia que el deixava estar al seu estudi de Mallorca perquè *ni el veia*. En Català Roca tenia el do de la discreció i només retratava el que veia clar, mai no feia una fotografia de més.

Aquesta experiència va ser inusual perquè en Joan, en contra del que tothom li augurava, en uns quatre anys va aconseguir seduir Miró, que a la vegada va d'haver de seduir els seus mànagers i fins i tot la seva esposa, la Pilar. I la seva presència va ser preciosa perquè nosaltres el vèiem feliç i perquè, joves com érem, vam poder contemplar la seva saviesa. Quan vam estrenar *Mori el Merma!* al Liceu de Barcelona en Joan Baixas tenia 28 anys, en Joan Miró 82.

Circumstàncies indeterminades m'han portat a ser del tot aliè al sistema cultural del país. Per bé i per mal, mai no he format part de confraries, cercles, capelletes i escuderies.

I a dins del calaix de sastre hi té un petit rebost on va aplegant aliments doctes:

*Lo imaginado es lo cierto:
realidad que se madura
–verdadera– verso a verso.*

[...]

*Entre las palabras,
agua y fuego se abrazan.
No se apaga el fuego
ni se esfuma el agua.*

Ángel Crespo

Tot art és memòria dels nostres foscos orígens, els fragments viuen en l'artista per sempre.

Paul Klee

El que passa és que els artistes són gent rara i inoportuna: no poden fer-se populars sense sacrificar o reprimir part de si mateixos.

Kenneth Clark

Estem fets d'àtoms i d'històries.

Eduardo Galeano

Com a animals hem fracassat. Hem sortit de la natura i som una existència extàtica, som dins i fora a la vegada... Som una exageració.

Peter Sloterdijk

El que està en moviment no està en l'espai en què està ni en l'espai en què no està. (Zenon d'Elea, citat per John Berger). Això és el que diu Cildo Meireles sobre els malabars, metàfora de la vida?

Según se sabe, la verdadera respiración de todo ser viviente se da en la luz.

María Zambrano

Carrière, mestre dels contadors d'històries: *El relat hi és per fer-nos oblidar la sagnant i extrema lletjor del món, o la seva monòtona estupidesa. És l'evasió, ens transporta al país de l'oblit. La nit s'ha acabat i la meua història no s'ha acabat encara, quina culpa hi té la nit?*

No pots soldar un abisme amb aire.

Emily Dickinson

I ara aquest enorme calaix de sastre és endreçat amb una professionalitat exquisida per la Laura. En Joan n'ha fet donació al MAE (Museu de les Arts Escèniques). Allà romandrà a l'abast de tothom. I he dit enorme, perquè els treballadors de l'Institut del Teatre van omplir 87 arxivadors de 38 × 25 × 12 cm cadascun. Se'n podria construir una L de 33,06 m d'alt, 21,75 m de base i 12 cm de fons.

19

En Joan em va brindar un moment clau a la vida que s'ha expandit fins a l'actualitat. Mai no oblidaré aquest moment, quan em va venir a veure a l'Hospital de la Vall d'Hebron. Van venir ell i la Teresa Calafell, la seva companya. Ens coneixíem però no havíem treballat mai junts.

Eren molt joves però ja tenien dos menuts. En Miquel, espavilat i valent, i en Nicolau, més petit i dolç, molt dolç. Jugaven enfilant-se per l'estructura on assajàvem *Mori el Merma!*. Em feia feredat veure'ls, havia de retirar la mirada, tenia por que caiguessin i que prenguessin mal com a mi m'havia passat en aquella estructura de l'*Àlies Serrallonga*.

En Joan, dret al costat del meu llit de l'hospital, em va explicar que tenia un projecte interessantíssim, que estava segur que sortiria bé, i que els agradaria que jo formés part de l'equip, que estigués amb ell a la direcció.

A hores d'ara, al cap de quaranta-tres anys, m'explica que em va fer la proposta perquè pensava que el projecte requeriria una companyia àmplia i un estil de treball com el dels Joglars –vam arribar a ser 14 persones– i per casualitat o causalitat en Jaume Sorribes, també membre dels Joglars, i jo estàvem disponibles. Tots dos vam dir que sí.



Diablo!

Espectacle creat al Teatr
Animacji de Poznan,
Polonia, amb textos de Pessoa. 2016.
Fotografia: Jakub Witchen.

Durant els nou mesos que vaig estar a la Vall d'Hebron, conscient que ja no podria fer teatre, pensava: «teatre amb una cadira de rodes... i amb els Joglars, on és molt més potent la interpretació corporal que la parlada... doncs... estudiaré medicina!».

La proposta d'en Joan em va tornar a la meua vida, la vida que jo estimava i a la qual ja havia acceptat que em calia renunciar. El meu record és la seva mirada, la de tots dos, la d'en Joan i la de la Teresa. Una mirada que em va commoure, era una mirada de debò, de voler-me. Just abans de Nadal vaig sortir de l'hospital, i pel gener ja estàvem treballant. El projecte, interessantíssim, s'anava convertint en realitat. En Joan Miró acceptava la proposta d'en Joan.

En Miquel em va demanar que digués unes paraules al comiat de la Teresa, que havia esdevingut la meua amiga de l'ànima. En Miquel havia viscut com n'èrem, d'amigues. Que prematur, aquest traspàs... Que dolgut...

La Teresa va deixar La Claca uns anys després de l'estrena de *Mori el Merma!*, i jo vaig ser-hi fins que vam acabar l'estada al Centre Pompidou de París. De seguida vaig tornar als Joglars, també a direcció, i just quan ho vaig deixar la Teresa, casualment, estava disponible. Vam decidir arriscar-nos i formar companyia juntes. Llavors vam fer dos espectacles, *El Deliri* i *La Guinda*, jo en la direcció i ella com a actriu, una actriu excel·lent. Totes dues desenvolupant-los juntes, creant-los alhora. *El Deliri* el vam estrenar al Teatre Romea, on vaig tenir l'accident, perquè l'Hermann Bonnín el va veure al Festival de Tàrraga i li va agradar molt. Vam tenir un gran èxit amb les dones, en canvi no va agradar gens a la majoria d'homes. Amb la Teresa deïem: «Aquest espectacle només agrada als homes interessants, lúcids i progressistes». Segur que ho inflàvem una mica, però si més no, ho volíem veure així. Els crítics van fer crítiques dolentes i, en canvi, vam triomfar en el Festival Mujeres y Teatro de Gijón. La ciutat estava plena de cartells que anunciaven el festival, se'n veien molts amb pintades. Unes deien «las mujeres a la cocina» i d'altres «las mujeres a fregar».

L'altra peça va ser *La Guinda*, l'obra mestra de la Teresa. Un treball que només podia fer ella, únic. Quina expressivitat en les mans i els dits, els movia com ningú ho podia fer, tot expressió. Les mans eren dinosaures i ballaven flamenc, i eren una dona sexi i eren el que ella volia que fossin, no hi havia límit. Quin toc de distinció. D'una fulla de col en feia una màscara. Remenant amb les mans un bol amb aigua i sabó d'aquest de rentar els plats en treia una petita joia en moviment. En *La Guinda* s'hi albiraven tocs de La Claca, i en l'expressivitat que l'amarava hi havia els seus pares. Tots dos sords. La llengua materna de la Teresa era la dels signes.

En Nicolau/Nico té les seves mans, la seva expressivitat. La Teresa li va donar en herència *La Guinda*. En Nico li ha donat el seu propi toc. L'ha passejada per diversos països. Ara, i ja fa més de quatre anys, la té passejant pel món amb el Cirque du Soleil.

La Teresa i jo teníem temporades que anàvem cadascú per la seva banda. Però quan a mi se'm va proposar dirigir les cerimònies Paralímpiques de Barcelona 92 el primer que vaig desitjar va ser tenir la Teresa al meu costat. Una proposta d'aquesta envergadura no podia fer-la sense ella. I ho vaig aconseguir. Sense ella, la cerimònia no hauria estat la mateixa.

Amb en Joan i el *Merma* em vaig estrenar en el meu primer treball de direcció, no m'ho hauria imaginat mai. M'hi sentia bé. Jo notava que en Joan acollia moltes de les meves propostes i les provàvem i en parlàvem i discutíem, i era ell qui acabava decidint. I és que en Joan, quan dirigeix, escolta. I escolta tothom, els actors, el músic, el regidor; en Toni Miró, que va dissenyar el vestuari de *Daurrodó*; la noia que fa pràctiques, el conserge –el conserge també l'escolta malgrat que no li pot donar opinió de l'assaig perquè òbviament passa les hores a la consergeria–, l'escolta quan li parla de futbol o quan li explica que a la seva dona li agrada molt el teatre i va molt sovint a veure'n, i que ell no ho pot fer perquè s'ha d'estar a la consergeria, o quan li parla de política. I com que en Joan escolta el conserge, el conserge escolta en Joan. I allà els tens, fent petar la xerrada mentre els que treballem amb ell estem fent una paradeta per esmorzar. I escolta els amics, que es presenten a veure un assaig i a qui ell convida perquè entrin. Escolta i raona, i quan parla, no parla, enraona. Enraonar, aquesta paraula tan bonica que estem deixant marxar del nostre vocabulari quotidià. I acostuma a raonar en veu alta, i se li nota si està preocupat perquè no troba la solució d'aquell petit cric que li falta a l'escena. I perquè de vegades s'enrotlla molt quan s'explica i perquè fa gràcia com s'explica i perquè de vegades fa els moviments, massa exagerats, que ha de fer una de les actrius. I alguna vegada, molt poques, diu «nois, això no va» i tots ens preocupem. I és clar, amb aquest ambient els que treballem amb ell també escoltem i raonem i ens preocupem –jo més a la direcció, perquè, quan ens encallem, sé que he d'intentar trobar una solució–, i riem, i això, com es diria normalment, «crea bon rotllo».

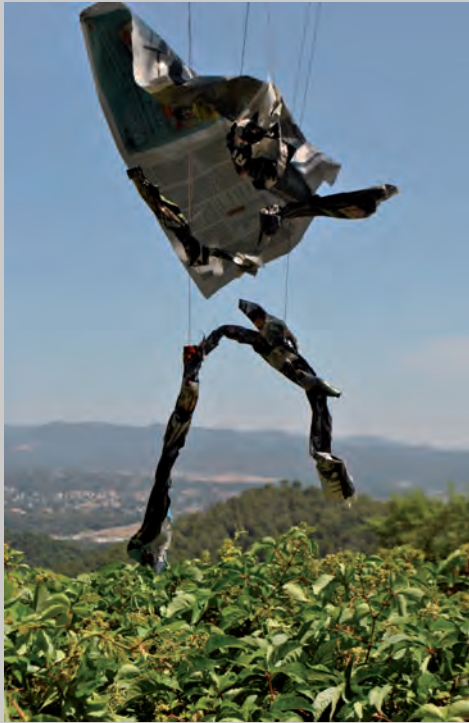
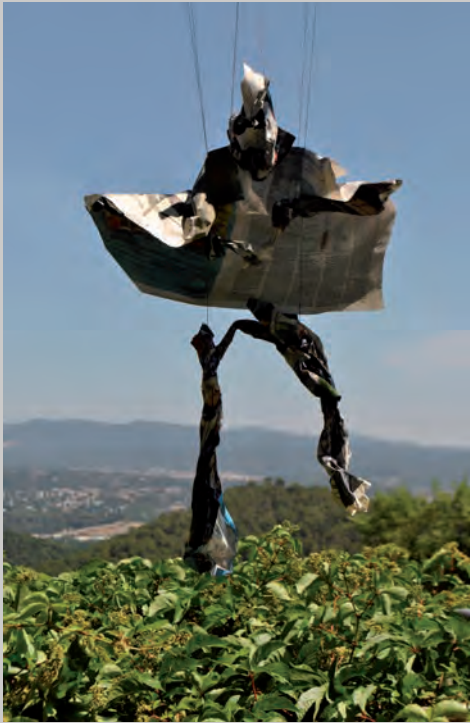
A l'hospital em debatia tota l'estona entre la foscor i la llum. En la foscor, la vida s'havia apagat. En la llum en sorgia una de nova amb l'experiència de l'anterior i sentia la serenor dels vells i la incògnita del nou futur. I, en aquell moment clau, en Joan em va obrir la porta al que ha estat una de les grans satisfaccions d'aquesta meua segona vida, poder seguir en el món del teatre gaudint de la direcció. I el privilegi d'haver conegut les persones amb qui he treballat i que he dirigit.

No soc més que un narrador de històries, un contaire, i m'he passat la vida explicant històries de tota mena, de tot arreu i de tots els temps, però potser ja és hora d'explicar la història de la meua pròpia història.

I quin gust que ens hagi deixat entrar en la seva història, bé, en una part de la seva història; i no només perquè tota la seva història de tan polièdrica podria semblar inabastable, sinó perquè en Joan, aquest home transmutat en home savi, podrà continuar explicant-nos la seva història perquè seguirà narrant i escrivint i pintant i esculpint i actuant i dirigint i assessorant i treballant exquisidament amb grups de noves generacions, i alhora nodrint-se i nodrint el seu munt d'amics joves i vells i sorprenent-nos. En definitiva i per molts anys, continuarà fent-nos delir.

Avui he viscut la realitat que, si verdaderament es juga el joc de provocació de l'inconscient amb energia, es desperten tempestes. Alhora, si es fa amb sinceritat extrema, aquestes tempestes no arriben a ferir, sinó que obren portes a l'enteniment.





La música pintada.
Espectacle amb música de Ravel i Debussy. 2010.
Fotografia: Marina Baixas.



Al meu germà Josep, company d'infortunis i alegrances.

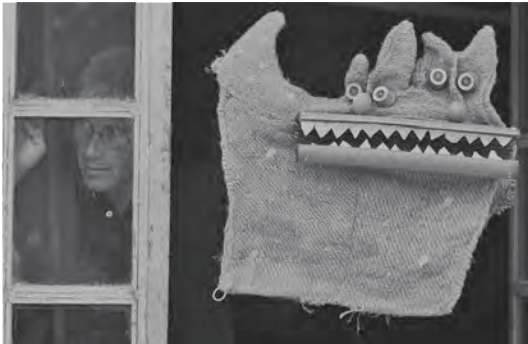
A tot arreu se'n fan de bolets, quan plou.
Primer espectacle professional de La Claca, amb text de Xavier Romeu, adaptació d'*El cercle de guix caucasià* de Bertold Brecht. 1967.
Fotografia: Jordi Fornas.

1956

Mentre els altres alumnes mengen, jo soc dalt d'una tarima petita i alta al menjador comunitari, llegint davant d'un micròfon. El meu públic inclou uns centenars de *gamberros* de vuit a divuit anys, els meus companys, per als quals he aconseguit ser el lector de l'internat.

L'internat es diu oficialment Seminario-colegio de Santa María de Collell, i és també un santuari religiós popular a la comarca. Està format per un immens laberint kafkià d'edificis que s'han anat agregant al llarg del temps: aules, dormitoris, menjadors, capelles, cuina, bugaderia, habitatges dels capellans, els dels «fàmuls» –alumnes de famílies sense recursos i que es paguen els estudis fent feines de neteja–, l'*hospedería* per a familiars i visitants, instal·lacions d'aigua, de calefacció, magatzems, garatge, i els camps de joc i d'esports a l'exterior, horts, camps, pastures. Aquest dèdal immens està constantment recorregut per rengleres de nens, com formigues resseguint les parets, que es mouen amb lleugeresa però, això sí, en silenci i les mans plegades a l'esquena. Sempre en fila, en silenci i les mans plegades a l'esquena –la disciplina és la disciplina–, i això que aquells centenars d'alumnes només pensen a fer merder i a barallar-se.

La vida del col·legi ve pautaada per la litúrgia: missa matinal; benediccions del menjar, de les aules, de la son; rosari al vespre. El rosari, avorrit i fred, aconseguix aquietar-nos com un ramat, vençuts per la son i la salmòdia pietosa. Després hi ha els oficis dominicals amb orgue, processons amb cants i encens i desfilades cantant, voltant la plaça, novenes, dejunis, cerimònies quarismals, pasquals i nadalenques, exercicis espirituals, rogatives i tota mena de celebracions parroquials, bisbals o papals. Vivim dins d'una al·lucinació



de cerimònies al voltant de personatges bíblics que mostren la seva força, el seu dolor, l'abnegació, l'obediència, la rebel·lia i la crueltat, una borratxera mitològica inacabable farcida de miracles, martiris i fets extraordinaris.

Aquí s'aprenen coses que en l'àmbit familiar ni tan sols existeixen: la resistència a l'absurditat i l'enyorança, l'amistat i l'autodefensa, la picaresca del supervivent i l'alegria de la camaraderia.

En aquest clima, el delit més gran és sortir de les files, caminar sol i fer-ho sense posar els braços a l'esquena.

I ho vaig aconseguir quan em van fer lector.

Per a mi, ser lector era la distinció màxima que es podia tenir a l'internat. La cosa consistia a llegir els evangelis i altres temes de la litúrgia en la missa diària, i una varietat de llibres als dinars i els sopars dels alumnes. L'objectiu estratègic de la lectura era aconseguir que els centenars d'estudiants no par-

Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida.

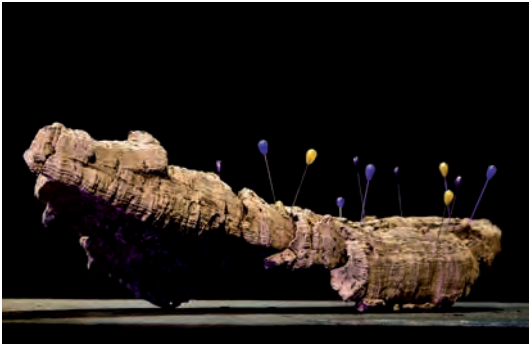
Espectacle amb textos de Jacint Verdaguer. 1985.

Fotografia: Gabriel Serra.

En Pere sense por.

Espectacle de carrer. Teresa Calafell a dins del ninot, gos anònim. Estrenat al Petit Estadi del Barça amb motiu dels 75 anys del club. 1974.

Fotografia: Gabriel Serra.



lessin ni fessin soroll mentre menjaven. I la demostració de l'eficàcia lectora es demostrava cada vespre quan tothom es cruspia la sopa de pa. Quan no se sentia ni el més lleuger cop de les més de tres-centes culleres àvides de fer desaparèixer aquell brou pobre i exquisit, llavors era que les coses anaven bé.

29

I jo vaig anar aprenent a controlar la veu, a fer pauses i crescendos, entonacions, murmuris, ritmes; i a fer petits canvis de to que sorprenien i amansaven en silenci aquelles feres. Era el teatre en estat pur: una veu, una història i els qui escolten; era un plaer, i vaig aprendre a fer-ho molt bé, m'ho estimava. La lectura era una molt bona manera d'escapar-se durant una estona de tota aquella merda d'internat de capellans en la postguerra franquista.

Quan vaig començar només es llegien vides de sants, curulles de sang i de martiri, pietoses i cruels, però com que sembla que ho feia prou bé, el prefecte em va deixar triar les lectures. Em va donar la clau de la biblioteca i em va deixar triar. Allò va ser un privilegi inesperat.

Mangoneos IV: Paquidermo.

Escultura: escorça de surera i agulles. 2016.
Fotografia: Iñigo Royo.

El torito enamorado de la luna.

Escultura: suro, soca de bruc i corda de niló. 2017.
Fotografia: Marina Baixas.

La biblioteca era un armari on els alumnes guardàvem tebeos i llibres. I aquella clau va ser la meva perdició, ja no vaig tornar a llegir mai més un llibre de text. Arrencava les cobertes i substituïa els llibres d'estudi per novel·les d'aventures: Salgari, Blyton, London, Verne, Karl May i també Cervantes i Baroja, Ruyra i Hemingway.

El que passava a les aules no m'havia interessat mai, però ara ja no hi posava cap mena d'atenció, gens ni mica, llegia novel·les tot el dia. Ho vaig fer els dos darrers anys de l'escola, ho vaig suspendre tot, però vaig sortir d'allà fascinat per la musicalitat i els misteris de la veu i embruixat per les històries.

Així, la primera arrel d'aquest arbre de cinquanta anys de feina la va trobar aquell *xavalet* amb un micròfon, un llibre i un públic atent.

1963

Sortint de la sala de la calefacció et trobes al davant, sota unes alzines, la gàbia de la guilla. Les primeres vegades que la vaig veure, la guilla em fascinava, però quan em vaig anar adonant que era un animal boig i desesperat em va agafar una malenconia estranya i no me la podia mirar. La guilla és un animal salvatge que algú va arreplegar de petita, i no se'ls va acudir res més que construir-li una gàbia estreta, de l'alçada d'una persona. L'animal ha crescut en aquest espai petit i fa voltes sense parar de manera que repeteix el mateix recorregut milers de vegades; de terra a la paret esquerra, després al sostre, a la paret de la dreta i torna a començar, a tota velocitat, com fan les guilles al bosc, voltes i voltes, inacabablement. Quan algú s'acosta a mirar-la, s'atura un moment, mira de fit a fit el visitant i canvia de direcció, ara a la dreta ara a l'esquerra. El canvi de direcció provoca una rialla o algun comentari i aquesta és l'única relació que l'animal té amb el món, això i la intensa pudor que desprèn. Olor d'animal salvatge, ulls de boig i cos massa gras perquè els fàmuls de la cuina li duen restes de menjar. No puc mirar-me-la, la guilla, és un espectacle penós que d'alguna manera simbolitza la crueltat de la nostra pròpia reclusió. Els alumnes, del Col·lell, en diem la Gàbia.

Quan la guilla té el zel atrau els mascles del bosc cap a la gàbia i, per evitar-ho, algú lliga un gos als barrots durant la nit, un gos gros. De vegades, des del llit, sento llunyans els lladrucs del gos i els xiscles i els esbufecs dels guillots, com en una novel·la.

27 de gener de 1962

El meu pare, mestre de dibuix i pintura, m'ha ensenyat els colors de Velázquez. Diu que és la combinació més elegant i completa que s'ha fet mai: negre marfil, ocre groc, blanc de plom, cotxinilla vermella, terra ocre vermella, esmalt d'atzurita, lapislàtzuli, siena natural cremada, vermelló i plom groc.

Els ha anat preparant sobre la paleta i hem provat les mescles envoltats per l'olor d'aiguarràs. Diu que aquests colors són per ser vistos amb llum d'espelmes.

M'agradaria saber de colors tant com en sap ell.

És com si aquests colors ja fossin una escenografia ells sols: creen espai, intensitat, misteri, colors de teatre, colors d'explicar històries.

Amb ulls de nen, admiro les mans del meu pare, morenes, fines, fortes, seques; eines de precisió. Les mans del meu pare em van ensenyar, des de ben petit, què és l'elegància.

31

Any 2000

Li acosto una capsa de fotos, però ella no alça la vista de les agulles de fer mitja, no li interessien les fotos. Les miro sol, n'hi ensenyo una.

— *Aquí estaves molt guapa.*

En la fotografia se la veu vestida d'infermera, amb bata blanca però les mitges negres, les mans al darrere del cos, un peu ben posat a terra i l'altre creuat al damunt. La típica foto d'infermera. Sembla que l'haguessin aturat enmig d'alguna feina, només el moment del retrat, i se la veu decidida i de bon humor, una infermera de cine, els cabells ben negres sota el barretet i els ulls com dues boles negres, potser una mica melancòlics.

— *T'agradava fer d'infermera?*

— *Sí, m'agradava molt. Tots aquells nois tan joves que venien del front fets una desgràcia...*

La veu es fa dolça, fluixeta; i explica casos concrets de combatents de tot arreu d'Espanya. Veig com arriben els cossos bruts, esparracats, plens de polls i de puces, amb crostes i pus, lacerats, damunt de sacs a la caixa d'un camió; veig que són descarregats a l'hospital i que els estenen damunt d'un llit blanc, amb la mirada de nen terroritzat i pudor de guerra i de podrit, i que unes mans netes els treuen la roba i les benes terroses i els renten amb



una tovallola bruta i fresca mentre els parlen dolçament. I quan el cos queda net entremig dels llençols ja només es veu la nafra en el cos masculí rutilant. La infermera joveneta no s'espanta de res, n'ha vist tants d'esventrats, amputats i mutilats de tota mena... Avalua les ferides i tracta d'imaginar com quedaran el dia que per fi sortiran de l'hospital; i els seus gestos precisos i maternals sembla que diuen «endavant, endavant, que ets viu, una vida t'espera encara».

— *Què és el pitjor que recordes de l'hospital?*

— *La pudor de les ferides.*

— *I el millor?*

— *La cara que feien quan tornaven a casa sabent que no haurien d'anar més al front.*

La tarda s'ha anat enfosquant, ombres morades envolten les flors del jardí. Fa una estona que les agulles de fer mitja han quedat quietes a la falda. La seva mà, cruelment deformada per la vellesa, sembla un ocelllet sense plomes a dins de la meva.

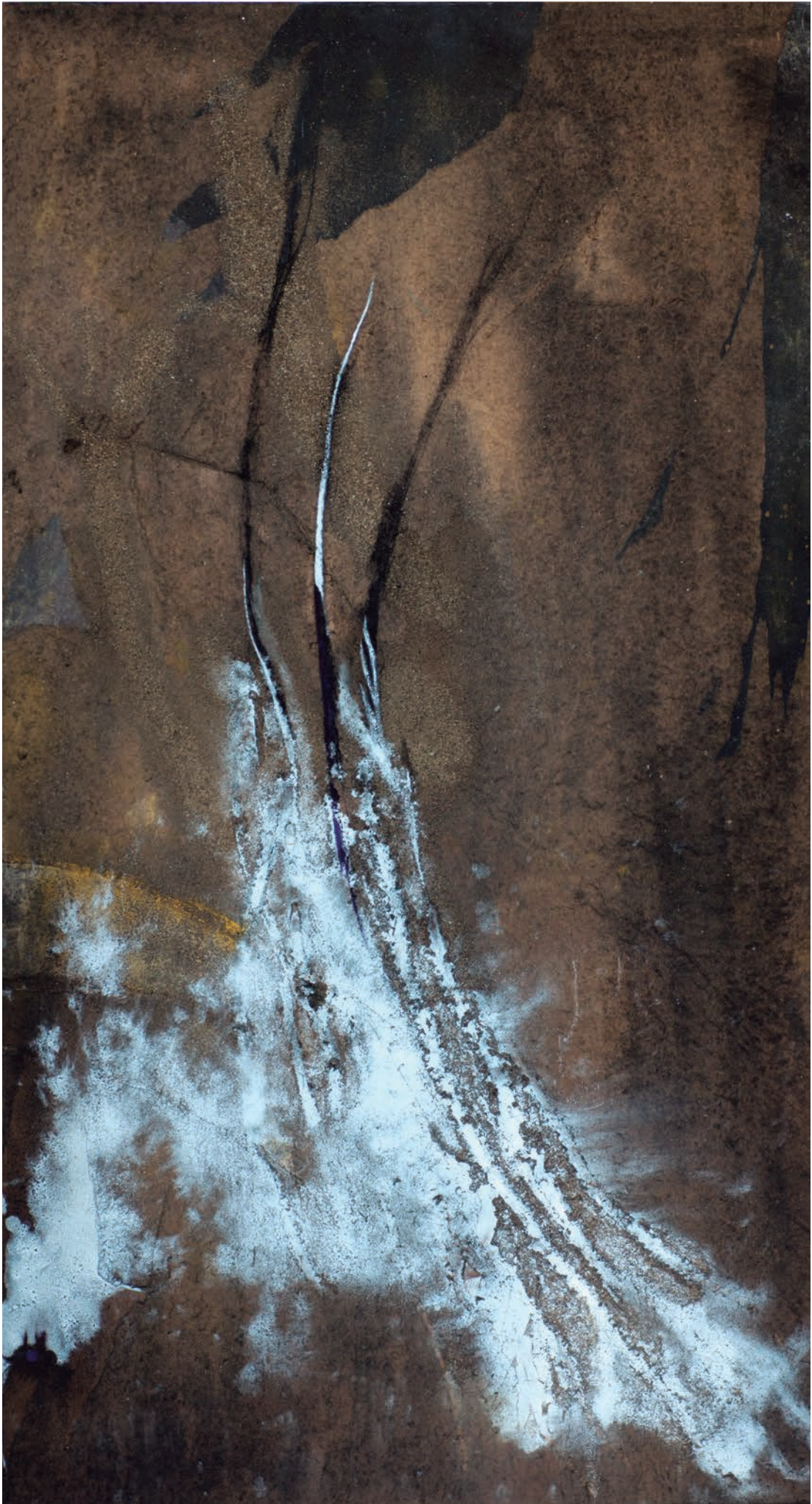
Encenc un llum petit.

— *Vols que prepari una infusió, mare?*

Celia, 1992
Pintura: terra, pols de nàcar
i fusta. 140 × 83 cm.
Fotografia: Francisco Arias.

Tifa.
Ceràmica, 2003.
Fotografia: Marina Baixas.











Doble pàgina anterior:
Figura ballant, 1995. 80 × 47 cm.
Pas, 1994. 35 × 60 cm.
Pintura: terra, pigment i fusta.
Fotografia: Francisco Arias.

Llampec, 1996
Pintura: terra, pigment i
fusta. 56,5 × 88 cm.
Exposició a Palo Alto, Barcelona, 1990.
Fotografia: Francisco Arias.

Mapamundi.
Espectacle col·lectiu al Parc de
la Ciutadella, Barcelona, 1997.
Les mans de Toni Jodar pintant.
Fotografia: Patrick Gilbert.



A Josep Maria Carbonell, el Carbo.

Zoé, innocència criminal.

Espectacle estrenat
a la Fira de Titelles
de Lleida, 2009.

Les mans de Marta
Cuscunà i Joan Baixas.
Fotografia: Jordi Bover.

Quan vaig sortir de l'ascensor, la porta de l'habitatge es va obrir abans que jo toqués el timbre i una senyora gran, en veu molt baixa i el cap cot, em va dir «Passi, passi» mentre feia un gest d'invitació cordial amb la mà. En el temps de treure'm l'abric, ella va tancar la porta, va anar a seure en una butaca baixa i petita, es va tapar les cames amb una manta atrotinada i em va mirar directament als ulls, esperant, sense dir res. Mirada acollidora i interrogant: vostè dirà.

Teresina, la vídua del titellaire Didó, és una dona menuda, propera a la setantena, amb la mirada d'una nena de quinze anys, viva, càlida. Es dedica a repintar nines de porcellana per a la «Clínica de las muñecas», la botiga del carrer del Pi. Seu al costat d'una tauleta amb pinzells prims d'unes quantes mides i potets de pintura en tots els tons del rosa. És un pis minúscul, en una barriada popular, amb les parets plenes de fotografies, d'aquarel·les, de teles brodades i petits objectes recordatoris de coses oblidades, un pis de iaia. Però la Teresina no és una iaia encara que ho sembli. Humil, silenciosa, discreta, la Teresina té una força a la mirada que sorprèn.

Explica com es va enamorar d'aquell empleat municipal elegant, parlador, encisador, més gran que ella, l'Ezequiel Vigués, que feia representacions de titelles els caps de setmana. La Teresina l'ajudava. Van deixar tota altra feina i van compartir vint-i-cinc anys d'espectacles, i ella sempre va ser l'ajudanta.

Ell venia de viure a París una colla d'anys, de fer negocis, de viatjar, de tenir un cabaret flamenc a Pigalle, de representar una estrella de l'espectacle internacional; i d'arruïnar-se; i de quedar-se sol. I quan estava més enfonsat que mai i marxava a començar una nova vida a les amèriques, va tenir una



rauxa i va decidir tornar a Europa i fer-se titellaire. Entre tots dos van tirar endavant una de les companyies d'espectacles de més qualitat i enginy dels anys de la postguerra espanyola, primer en un local a la ciutat, després amb una barraca pels pobles durant els estius.

Vaig conèixer la Teresina quan en Didó –ella sempre l'anomenava així, com tothom– feia set o vuit anys que era mort. Ella havia continuat fent l'espectacle a la barraca, però en temporades cada cop més curtes i amb una acollida decreixent. No devia ser gens fàcil per a una dona sola arrossegar una barraca de titelles per fires i festes majors dels anys seixanta, ajudada per passavolants i firaires.

En aquella dècada es va esgotar una generació de titellaires amb estil de postguerra i en va aparèixer una de nova, més jove, nosaltres. La Teresina va conèixer una mica aquesta nova època i de fet hi simpatitzava, però ja era molt gran.

La darrera vegada que la vaig anar a veure per convidar-la a una estrena em va dir que havia decidit donar els titelles al Museu del Teatre i que havia fet cremar la barraca. Va ser una gran pèrdua històrica, aquella barraca.

3 de febrer

Li he comentat a la Teresina que, en el festival de Charleville, més d'un marionetista d'arreu del món m'ha preguntat per un mestre de les marionetes anglès que viu a Barcelona, es diu Tozer. Abans escrivia cartes i col·laborava en revistes especialitzades per compartir coneixements amb altres professionals, però sembla que, de cop i volta, ha desaparegut, ningú no hi té cap



Pintura de *Calaix de sastre*.
Espectacle estrenat al Saló del Tinell, Barcelona, 1969.
Les mans de Teresa Calafell i Joan Baixas.
Fotografia: Gabriel Serra.

contacte ni saben què se n'ha fet. Pel que diuen deu ser un senyor gran, però ningú no en sap res. La Teresina em diu que el coneix, però no hi té cap contacte ni sap on para. Després ha recordat que aquell senyor vivia a Sarrià perquè durant la Guerra Civil feia petits números amb les seves marionetes al balcó baix de casa seva per entretenir els nens aquells dies de por pels bombardejos.

20 de febrer

He anat a Sarrià i no ha calgut preguntar gaire per trobar la casa. M'han orientat cap a una torre amb jardí amb aire modernista. Hi he trucat i m'ha obert una senyora morena amb un lleu accent estranger. És una dona bonica, molt cordial. Li dic qui soc i el que busco i m'explica que el senyor Tozer no vol ni sentir parlar de marionetes, que fa més de deu anys va tenir un disgust molt gran amb el seu teatre i va decidir que no en volia saber mai més res. Ella és la seva esposa, polonesa, agregada cultural del consolat del seu país.

A continuació, la senyora Tozer, sortint a la vorera del carrer i ajustant una mica la porta, m'agafa per la màniga, em mira als ulls i, amb veu confidencial, em diu que continuï parlant, que ell em sent, que li expliqui el que vull.

Feia fred aquell matí, i pels carrers de Sarrià pujava un aire que glaçava les orelles, i a mi em veus allà intentant explicar a un senyor que no veig que som una nova generació de titellaires catalans, que l'Institut del Teatre ens acull i nosaltres estem organitzant exposicions i mostres d'espectacles, i que el volem conèixer a ell i les seves marionetes i aprendre'n, i així vaig tirant



El senyor Baixas.
Titella de l'espectacle *Oh la la! la marionnette!*, estrenat al Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 2016.
Fotografia: Nati Cuevas.

una bona estona, decidit a demostrar que allò que hem anomenat amb tota la ingenuïtat «primavera de titelles» és un embrió que necessita gent experimentada com ell. Xerro una bona estona responent a les preguntes de la senyora Tozer, fins que se sent una veu que diu «pase, pase, señor Baixas».

I així he conegut Harry Vernon Tozer. Molt alt i molt prim, una mica despenjat, la camisa emmidonada, una corbata de llacet vermella, les ulleres a la punta del nas, unes mans d'artesà, grans i sòlides, i una mirada neta i clara. Porta un davantal que li arriba gairebé als peus, està reparant alguna cosa d'un tren elèctric.

Se'l veu cohibit, els ulls humits, esbufega una mica. Em dispo a repetir les explicacions que he donat a la seva dona i em diu que no cal, ho ha sentit tot des de darrere la porta. Llavors m'explica el seu negoci. Sempre s'ha guanyat la vida treballant en una companyia de gas però, realment, el que sempre ha estat l'interès principal de la seva vida són les marionetes. Va treballar durant molts anys amb una companyia d'aficionats, Marionetas de Barcelona, ampliant el repertori i la col·lecció de figures, fins que l'Ajuntament li va reconèixer la vàlua i li va prometre la construcció d'un teatre especialitzat. Tozer va fer els plànols amb molt rigor, i hi va introduir avenços tècnics de la seva invenció. El teatre es va construir, la maquinària tècnica es va instal·lar amb precisió i es va preparar un espectacle especial per a la inauguració, però unes setmanes abans del debut, l'Ajuntament va canviar de parer i va postergar l'obertura per un futur indeterminat. La companyia va deixar el material al teatre, van entregar les claus al vigilant i van marxar.

43

Van passar mesos i anys, i no es va tornar a parlar mai més del tema. Tozer es va deprimir tant que no va anar mai a recollir el material. Per a ell, les marionetes ja pertanyien al teatre que els havia estat fet a mida i, alhora, aquell teatre pertanyia a les marionetes. Pensava que, si no hi renunciava, el teatre acabaria obrint-se.

S'ha anat fent fosc molt d'hora, ell s'ha tret el davantal i s'ha anat relaxant explicant històries. Hem pres un te, després un whisky. Fa quatre hores que xerrem.

I ara ve la gran pregunta –«On són ara, les marionetes?»–, i ell em diu que no ho sap, que no ha fet mai cap intent de saber-ho ni ha rebut cap informació que s'hi referís.

Quan ja m'acomiadava, a la porta, insisteix que vol mantenir la seva decisió de no tractar mai més el tema, no en vol saber res més, que les marionetes no interessin ningú.

12 de juny

Aquests darrers mesos, un petit equip del Museu del Teatre ha remenat permisos, recomanacions i influències, i ha aconseguit la clau del teatre no-nat del senyor Tozer. L'edifici, al Poble Espanyol, està en males condicions, no hi ha butaques, hi ha restes de runes i material de construcció, però les caixes de la companyia Marionetas de Barcelona són a l'escenari. Les rates s'hi han passejat pel damunt; en uns indrets ha caigut aigua del sostre i algunes caixes tenen la fusta tenyida d'humitat, però les marionetes hi són.

44

Les caixes són traslladades al museu i, quan s'obren, la sensació és de tomba. Hi ha molts fils i vestits podrits que s'esmicolen en tocar-los, alguna marioneta es desmanega i cau a trossos en treure-la de la caixa. La imatge és desoladora. Porto la càmera de fotos a la butxaca, però no m'atreveixo a treure-la, em sentiria com si fotografiés un accident. Impressiona molt veure aquelles figures tan sofisticades, tan exquisides, convertides en despulles.

Els mesos que van seguir unes quantes persones del museu van anar refent parcialment les marionetes, les van netejar i penjar en perxes i van muntar una exposició amb molta cura que la il·luminació no desvetllés les parts més danyades. El senyor Tozer no ho va saber fins que va estar muntada. Quan les va veure, es va quedar immòbil, no s'ho podia creure. No deia res. Jo el mirava i em preguntava què era el que sentia, si l'alegria de veure-les de nou o la tristesa de veure-les tan atrotinades.

Lí vam demanar permís per exposar-les al públic i hi va accedir. L'exposició es va presentar en una sala gaudiniana del Museu del Teatre. Amb els anys, el senyor Tozer va tenir una aula a l'Institut del Teatre, on va restaurar tota la seva col·lecció i va ensenyar la noblesa i la dignitat d'un ofici tradicional a una generació d'excel·lents marionetistes.

De fer i desfer senders de putxinel·li. Diari de Putxinel·lis Claca. 1968-1973

*Ja que l'he escrit jo, vagi per la Teresa,
que si l'hagués escrit ella hauria anat per mi*

Llibres del Mall va ser una col·lecció de llibres de poesia en català, autòctona i traduïda, dels anys setanta del segle passat. Com que jo feia recitals de poesia i participava en algunes tertúlies de poetes, em van oferir de publicar un llibre; però no em vaig atrevir a posar-hi els meus versos i els vaig entregar el *Diari de Putxinel·lis Claca*, anotacions curtes que jo anava escrivint en llibretes. El 1974 es van publicar aquestes notes amb el títol de *De fer i desfer senders de putxinel·li*. Glòria Rognoni n'ha fet una selecció que s'ofereix aquí, lleu testimoni dels primers cinc anys de vida professional.

45

2 d'agost de 1968

Festa major de Santa Oliva

És la nostra primera actuació professional. L'envelat és ple de nens i de gent gran.

Hem passat tanta por que no sabem gaire com ha anat l'actuació.

Avui he conduït per carretera per primera vegada, hem trigat tres hores per fer setanta kilòmetres.

28 d'agost de 1968

Masllorenç del Penedès

L'alcalde ens ha deixat el local del Sindicat de L'auradors; l'agutzil ha fet una crida pel poble anunciant l'actuació.

Hem d'abaixar el volum del micròfon perquè destorba els homes que, a l'altre cap de la sala, separats per una vidriera, veuen un partit de futbol a la tele.

Tothom s'estima més anar a veure el partit i no guanyem ni per pagar la benzina.

8 d'octubre de 1968

Escoles Pies de Manlleu

Tal com havíem acordat, ahir vam anar-hi a actuar, però ens van dir que no era possible perquè plovia i molts nois havien faltat a l'escola.

Als nens els agrada la sessió i hi participen, però els *hermanos* es neguitegen perquè criden massa. Els fan callar a tocs de xiulet a dins del teatre.

Hem sortit a les set del matí de Barcelona i hem tornat a les vuit de la tarda.

La Teresa està de vuit mesos.

Fa fred.

10 d'octubre de 1968

Col·legi de Santa Nosequè. Manlleu

Havíem de fer la sessió al local dels escolapis, però quan les nenes hi han anat, travessant el poble en fila i en silenci, els escolapis han recordat que avui no els anava bé deixar el local i les han fet tornar.

El local de les monges està en construcció, no té finestres ni mosaic. Fan seure les nenes per terra, ben juntes perquè no tinguin fred.

Les nenes s'han posat tan nervioses que quan apareix el primer titella arrenquen a cridar, i no les podem fer callar fins al cap de deu minuts.

La Teresa ha fet que en Pinotxo s'espantés d'una monja dient-li fantasma, riallada general; la monja ha callat.

Ens aturem a caminar per dins la boira de la Plana de Vic. Hem d'aprendre a fer coses com aquesta dalt de l'escenari.

17 d'octubre de 1968

Escola Doctor Moragues, Barcelona

És el primer cop que actuem per a nens que tenen capacitats mentals diferents de la majoria.

Una nena, que habitualment a l'escola no parla gens, ara xerra amb els putxinel·lis i, quan acabem l'espectacle, agafa els ninots i repeteix ella sola tota la funció.

20 de novembre de 1968

Casal Parroquial de Tona

Durant el viatge plou i el cotxe s'atura tres cops. Arribem una hora tard.

La funció de putxinel·lis dura cinquanta minuts i, quan anunciem que ja s'ha acabat, puja el capellà enfurismat a l'escenari i ens diu que el públic està habituat al cine dels diumenges que dura tres hores, i que no podem acabar tan aviat. Ens piquem i, durant dues hores, improvisem dalt de l'escenari tot el que ens passa pel cap: rondalles, cançons, jocs de mans, balls, endevinalles...

Amb sorpresa per part nostra, la sessió va molt bé.

1 de desembre de 1968

Orfeó Popular d'Olot

Fa molta fred. El nostre fill Miquel, que encara no té un mes, és a dins del bressol prop d'una estufa, redera l'escenari; una vella s'ha ofert a vetllar-lo.

Per primera vegada han imprès un programa anunciant la nostra actuació.

Actuar en un lloc amb el sobrenom de popular és un honor i la sessió és un èxit.

Estem emprenyats per haver d'actuar massa en col·legis religiosos i la Conxita, que fa de mànager, es cansa de trucar a ajuntaments, escoles i centres socials. Els mestres i molta altra gent de la cultura ens ha vist a Rosa Sensat i s'interessen per la nostra representació, però la majoria no tenen calés i no poden pagar i no hi podem anar. En canvi, els col·legis religiosos sí que tenen peles i ens contracten. Què hi farem, ja canviarà tot plegat, franquisme. Si sabessin els capellans que la noia que els truca és militant de Bandera Roja i que els titellaires que els entretindran són uns ingenus llibertaris, ens quedariem sense feina.

Amb els nervis li he fet un trau al nas, a la Teresa, d'un cop de putxinel·li.

Febrer del 1969

La Cova del Drac, Barcelona

Després de tres setmanes de preparació, demà havíem d'estrenar al cabaret literari de la Cova, però avui la censura ens ho ha prohibit.

10 d'agost de 1969

Sant Esteve d'en Bas

Abans de començar l'espectacle sortim pel carrer anunciant-lo, disfressats, cantant i tocant música. Una dona ens segueix dient als nens: «no hi aneu que són gitanos i us prendran els quartos».

Les persones grans es neguen a pagar l'entrada perquè és sessió infantil. Guanyem tres-centes cinquanta pessetes.

En acabar anem a les Presses, Amer i Sant Privat per anul·lar les actuacions que hi teníem projectades i abandonem la idea de fer d'empresaris nosaltres mateixos.

7 de novembre de 1969

Aquesta nit hem dormit al cotxe a prop de la carretera. Al matí hem actuat a l'Espluga de Francolí, en un teatre immens; a la tarda hem actuat a Castellar del Vallès, a la pista de tennis d'una urbanització i, a la nit, en un pati de la parròquia de Santa Maria de Badalona.

Hem fet 257 quilòmetres. Cansament i solitud. Això no pot anar, acabarem rebentats o guanyant-nos la vida.

L'Ignasi ha dormit embolicat amb la cortina del teatret i la pols li ha produït un atac d'asma que hem passejat per tot Catalunya.

15 de desembre de 1969

Teatre Romea, Barcelona

L'Albert Vidal i la Cee Booth ens van proposar si volíem fer un número al seu espectacle *Màscares i moviment*.

Durant una setmana tots quatre fem improvisacions al local de Joglars. Han sortit idees per muntar tot un espectacle.

A la Teresa i a mi ens sap greu no poder centrar el nostre treball en experiències com aquesta, però amb els titelles encara no ens és possible. Amb dificultat aconseguim d'actuar en teatres de poble, escoles, etc. En general tothom creu encara que els titelles són per a les festes majors o per a les festes de primera comunió dels nens rics.

23 de gener de 1971

Festa Major de Sant Vicenç de Montalt

La sessió va molt bé. Enmig de l'escenari hi ha una columna.

15 de febrer de 1971

Galeria d'Art Aquitània, Barcelona

Estrena de *Calaix de Sastre*, espectacle per a adults, el primer que fem fora dels llocs comuns del teatre popular de titelles.

Ha organitzat la sessió el pintor Niebla, que exposa els seus quadres a la sala.

Tothom seu a terra; no hi cap ni una agulla.

Entre el públic hi ha molts artistes, amics que mai no ens havíem atrevit a invitar. Estem morts de por, com si fóssim en un judici. En acabar, bones abraçades, parlen de «teatre experimental», «teatre polític», «llenguatge nou».

Aquest èxit és molt important per a nosaltres.

En Joan Brossa va assistir a aquesta funció i, anys més tard, ens va escriure un text, *Besamans als Putxinel·lis Claca*, per celebrar el cinquè aniversari de la companyia; Antoni Tàpies hi va afegir un dibuix.

8 de març de 1971

Sanatori Mental de Santa Coloma de Gramenet

Proposada per un metge amic, organitza la funció el club dels malalts. L'ambient és molt agradable i tranquil.

A la mitja part actuen els malalts: canten, ballen i reciten poemes. Una dona vol fer *striptease* però els infermers li ho impedeixen. És l'espectacle més torbador que he vist mai.

20 d'abril de 1971

Sala Picasso del Col·legi d'Arquitectes, Barcelona

Per primer cop hem col·laborat amb un amic pintor, en Joan-Pere Viladecans, amb la peça *La Caixa de Sorpreses - homenatge a Georges Méliès*.

Fins al darrer moment ens han negat el permís d'Información y Turismo; finalment ens han enviat un inspector a veure un assaig. Li hem representat alguns números. L'home no entenia el doble sentit de moltes coses que fem i anava dient «i només és això? segur que no m'enganyen?» i ens ho ha deixat passar. Ho deia així, en català, perquè és de Girona, i m'ha parlat dels titelles que havia vist de petit a la Devesa, devia ser el Didó.

Ha vingut molta gent i no ha pogut entrar tothom. Ens han aplaudit molt, fins i tot entremig del números. Estem contents.

6 de maig de 1971

Cercle Catòlic de Badalona

Durant set dissabtes seguits hem actuat al mateix local, dues funcions diàries, i hi han assistit diverses escoles.

El cicle és un èxit dels mestres que l'han organitzat, la prova és que havíem de fer tres sessions i n'hem fet set.

Enmig d'una sessió, una avaria ens ha deixat a les fosques i els nens s'han posat a cridar. La Teresa ha trobat una caixa de llumins i m'ha il·luminat la cara mentre explicava un conte per calmar l'auditori.

No sé per què el nostre amplificador capta l'ona de la ràdio de la policia municipal i se sent la seva conversa pels nostres altaveus.

28 de maig de 1971

Escola Massana, Barcelona

Actuar per primer cop en una escola d'art ens fa molt de respecte.

Els espectacles per a adults comencen a rutllar.

A primera fila hi ha una parella de policies nacionals que han vingut a controlar l'espectacle i el segueixen atentament. En acabar parlo amb ells i em diuen que els ha agradat; sobretot el número de *Les Botes*, que els recorda quan feien «instrucción». No han sabut veure la ironia anti-militarista, millor.

8 de setembre de 1971

Festa Major de les Borges Blanques

Hem actuat quatre dies seguits en una plaça reservada per a nosaltres. Hem fet quatre programes diferents i cada dia ha vingut més gent a veure'ns. Tota la gent del poble ens coneix i ens saluda pel carrer.

Ens han pagat amb un bossa plena de monedes.

12 de març de 1972

París

Presentem a la directora del Festival de Charleville dos números de mostra (*Pintura*, on dos ninots es pinten la cara l'un a l'atre i l'estripte de *Les Mans*).

Ho fem al seu despatx d'arquitecte sense teatret, darrere d'una taula i sense música, xiulant. No ho acabo d'entendre però li agrada i ens convida a participar al festival mundial.

Marxem més contents que un nen amb sabates noves.

16 de març de 1972

Summerhill School, Leiston, Anglaterra

Ens emociona actuar en aquesta famosa escola d'educació anti-autoritària on els alumnes gestionen la seva vida en llibertat.

El Quico Bofill fa les introduccions en anglès i nosaltres actuem sense paraules.

Els nois més grans ens proposen que tornem a l'escola en una altra ocasió per dirigir un taller de titelles.

A. S. Neil ens felicita i es mostra molt interessat en la participació dels nens a l'espectacle.

Alguns comentaris divertits de la premsa:

No és fàcil, avui dia, l'espectacle infantil, ja que la quitxalla fan com els grans, volen varietat; si no, no els plau. (Forja, Castellar del Vallès).

... esta obra antes había sido representada por una compañía «normal». (Diario de Barcelona).

Amb les aplaudides atraccions P. Claca, sota el programa següent... (Programa de la Festa Major de Tordera).

Nosaltres creiem que aquest espectacle us ha d'agradar perquè ha agradat els nens de molts pobles... (Centre Social segle XX).

20 d'abril de 1973

Simat de Valldigna, València

Nova gira pel País Valencià i la de Simat és una de les millors funcions.

Un nen li diu a n'Espardenyeta: «Xiqueta, vé en cuidado que el Rei se't vol fotre!».

Viatgem a poc a poc entremig de cirerers florits. En Miquel es frega les mans amb les flors i ensuma, cull taronges per al seu germà Nicolau, que s'ha quedat a casa.

Ens aturem a mirar els espantalls inflats de palla que són a tots els camps. Als arrossars hi ha llargues rengleres d'ampolles de plàstic posades a l'inrevés per espantar els ocells. Si ho veiessin els de l'*Arte Povera*...

10 de juny de 1973

Dan, Mediterrani

Actuem al vaixell anant cap a Israel. És un creuer de luxe per a jueus americans que volen visitar la ciutat santa. La presentació es fa en francès, anglès i castellà, l'actuació sense paraules.

Els espectadors esperen amb impaciència que comenci el bingo i acabem la funció més aviat del compte. El capità diu que no cal que ens hi esforcem, el seu públic només pensa a beure i jugar i ens ofereix un sopar de luxe a la seva cabina. De tota manera sembla que els ha agradat, sobretot als emigrants, que s'avorreixen tot el dia asseguts a coberta.

Hi ha una sospita d'atemptat i perdem dos dies a Nàpols mentre els agents del Mossad escorcollen el vaixell. Amb llargues agulles perforen els caps dels nins per si amaguen explosius.

30 d'agost de 1973

Sant Esteve de Palautordera

Tornant a casa després de tants mesos de no ser-hi, els records s'encavalquen com onades:

Les sessions a la gespa de la Universitat de Jerusalem. Els russos que feien vaga de fam ens van demanar que per respecte a la seva causa no actuéssim i, nosaltres, per respecte a la seva causa, els vam dedicar l'actuació.

La càlida rebuda dels kibutz i la invitació a quedar-nos-hi.

La tempesta prop del mar, no gaire lluny de Salònica. Sense ser-ne conscients havíem plantat la tenda a la llera d'un riu i quan va començar a baixar la torrencada vam abandonar el cotxe, la tenda i el material de l'espectacle i vam córrer amb els nens, de nit, ben xops, cap a la carretera. I l'endemà aquell sol que feia...

El mercat de fruites a Skopje amb els llauradors i els seus ases.

I després, tot allò de Viena, tan polit i endreçat que fan ganes de marxar.

Venècia, com un tronc solemne podrint-se a la llacuna.

I, sobretot, les cares de molta gent d'idiomes que no entenem, però que entenen l'espectacle, riuen on fa riure i callen on cal callar. Les cares dels espectadors resten com imatges fixes a la memòria.

17 d'octubre de 1973

Ens han demanat si volem fer un espectacle de titelles per la ràdio (¡?!).

4 de març de 1974

C.I.E.E. Lovaina, Bèlgica

Ahir a la nit vam assabentar-nos per la ràdio de l'execució d'en Salvador. Vam caminar tot el dia per Brussel·les sense saber què fer ni on anar. A la nit vam telefonar els amics per sentir la seva veu. Com pot ser tan bèstia aquest país?, no tan sols s'aplica la pena de mort sinó que a més es fa amb un mètode medieval.

La boirina benestant del centre d'Europa ens desconsola i tenim ganes de tornar a casa.

15 de març de 1974

École de Beaux-Arts, París

En Jaume Xifra ens ha organitzat aquesta sessió per presentar-nos gent de París que ens pot ajudar.

Hem passat cucs perquè el públic es veia molt *gauchiste* i sembla que res no els ve de nou perquè ja ho han vist tot, però ha anat molt bé i en acabar la sessió molta part del públic no marxava. Ens han proposat tot de llocs on podem actuar quan tornem.

21 d'abril de 1974

Teatre de la Joventud de la Faràndula, Sabadell

De mica en mica vaig aprenent a comunicar-me amb el públic i ho aprenc sobretot en actuacions tan quotidianes com la d'avui, quan es produeix el clima on cada gest desvetlla una emoció, cada paraula suggereix una imatge. El públic va esdevenint un sol ésser compacte portat pel ritme del joc escènic i s'unifiquen les respiracions, les rialles, les pauses. És com ballar, com deixar-se portar per les onades tot nedant.

Cosa extraordinària: al teatre hi havia focus, un bon micro i tramoies que ens han ajudat a muntar i que feien pujar i baixar el teló.

6 de maig de 1974

Saló del Tinell, Barcelona

Hem fet la clausura del festival de titelles catalans i no estàvem gens tranquils de com aniria: hi havia massa gent pendent del nostre espectacle.

Per sort ens n'hem sortit molt bé, més del que ens esperàvem, i ha estat emocionant la rebuda que el públic ha fet de l'espectacle.

Avui tenim la sensació que hem clos una etapa que va començar el 1968. Caldrà afanyar-se, ara.

Durant els primers deu anys, quan fèiem putxinel·lis, vam representar molts contes populars catalans, valencians i balears. Teníem el convenciment que era la manera de contribuir a la recuperació de la nostra cultura, tant de temps perseguida i prohibida. El conte que vam representar més vegades i amb èxit assegurat, era aquest d'Aureli Capmany:

Tres fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins anaven per un camí digodí de la sala capotí pimpoladí. I cacen una llebra digodera de la sala capotera pimpoladera. I arriben a un hostal digodal de la sala capotal pimpoladal. I els rep una mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa. I li diuen, escolteu mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa, que ens podríeu coure aquesta llebra digodera de la sala capotera pimpoladera? Oi tant, fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins, us faré aquesta llebra digodera de la sala capotera pimpoladera amb patates i suc. I quan ja se l'havien menjat, la mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa els hi diu... Què tal, fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins, que us ha agradat la llebra digodera de la sala capotera pimpoladera? I tant, mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa, ens ha agradat molt. Us ha agradat? doncs era un gat digodat de la sala capotat pimpoladat, que us l'he canviat! I els fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins maten a la mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa. I marxen pel camí digodí de la sala capotí pimpoladí. I troben un fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. Escolteu fraret digodet de la sala capotet pimpoladet, que ens podríeu perdonar un pecat digodat de la sala capotat pimpoladat? I quin pecat heu fet, fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins? Doncs hem mort una mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa. I ara! diu el fraret digodet de la sala capotet

pimpoladet, no! no us puc absoldre! Ah no? I maten el fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. I segueixen pel camí, digodí de la sala capotí pimpoladí. I troben un altre fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. Escolteu fraret digodet de la sala capotet pimpoladet, que ens podríeu absoldre dos pecats digodats de la sala capotats pimpoladats? Quins pecats heu fet fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins? Doncs hem mort una mestressa capotessa de la sala capotessa pimpoladessa i un fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. I ara, no! no us puc absoldre. I maten el fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. I segueixen pel camí digodí de la sala capotí pimpoladí. I troben un altre fraret digodet de la sala capotet pimpoladet. Escolteu, fraret digodet de la sala capotet pimpoladet, que ens podríeu absoldre tres pecats de la sala capotats pimpoladats? Prou prou, fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins, quins pecat heu fet? Doncs hem mort una mestressa digodessa de la sala capotessa pimpoladessa i dos fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins. Oh, no, no, no us puc pas absoldre, fadrins digodins de la sala capotins pimpoladins. I maten el fraret digodet de la sala capotet pimpoladet.

Ai, quants frarets hem dit?

I el públic respon: tres!

Tres? doncs llepa'm el cul que no en sé més!



Besamans als Putxinel·lis Claca

Joan Brossa, 1973

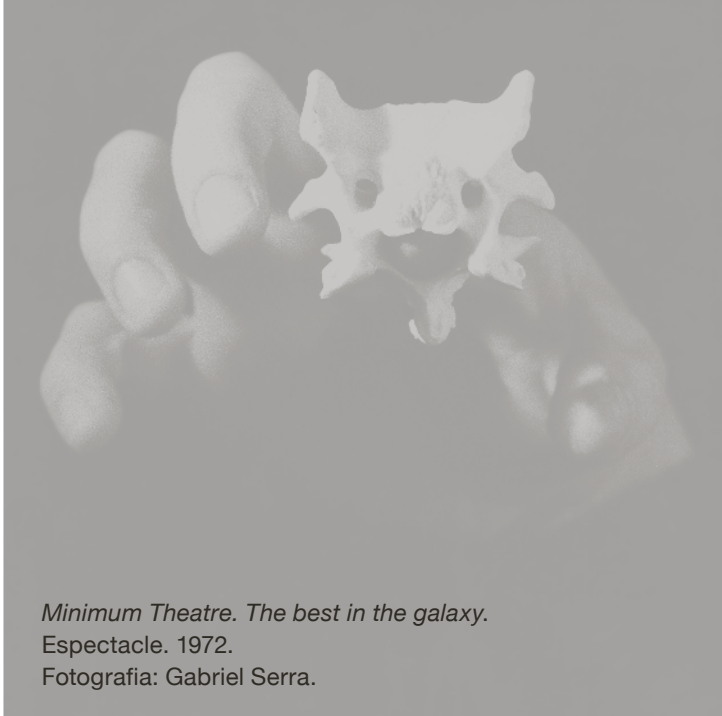
En memòria de Didó

Qui és capaç de capgirar una muntanya només punxant-se una sabata? Quin instrument esclafa les preguntes numerades i jutjades? Se m'escapa el pensament a mitja veu, i m'heu de respectar l'emoció. Enduts pel sol, pobles enllà, saltar obstacles i vèncer negatives ha estat la resolució del poeta Joan Baixas i de Teresa Calafell, gran manejadora de suggeriments. Saben discutir amb el mar i lluitar contra les rates. El joc primitiu dels espectacles que munten és com la força natural que mou la terra. D'aquí estant, d'un cub, en fa una bola el menys avesat a la metamorfosi. Una barba serveix per a tots. Els petits no renuncien als grans i, plegats, resten embadalits al tombant d'una ziga-zaga. Perquè, peixos ancestrals, els ninots no envelleixen mai. Totes les impressions esdevenen poemes. I la paraula no perd pas la devoció. Quin enfilall de troballes ens lliga a la infantesa, a la closca! La humanitat se submergeix en la seva memòria. Cap taula negra no fa via vers la llibertat. Però, més enllà de les aparences, l'afirmació és efecte d'un esforç que no para. Diríeu que l'arbre de la vida rau en l'origen d'aquest art. Els guants són els putxinel·lis. Els autors mateixos modelen i pinten els ninots, i el teatre és una finestra que mira al bosc i a les banderes. Ningú no se sent foraster en aquesta casa. El ferro roent escarritxa dintre l'aigua. Del tresor que porten els fruits, en participa tota la joia del món. Al punt on la carta de navegar assenyala un abisme, en Joan i la Teresa fan veure que són cavalls, i el cercle de la simpatia que s'estableix té una branca musical. L'espai sembla una escola còmica. Allà on actuïn, Pierrot i Colombina fan malbé les mentides, i la comèdia s'inflama encara que els ulls dels titelles siguin botons. El paper es desfà dins una galleda d'aigua i si hi barregeu farina obtindreu una pasta suau. L'amor subvenciona aquest teatre de putxinel·lis. Però també deixa camp lliure als càstigs que imposa el poble. Si la societat ensopega, i els principis no s'equilibren, escolteu bé aquest entusiasme que porta a comprendre que, les joguines, no les hem de maltractar. La funció que han inventat cal que esquinci totes les glasses o equivocarà la seva missió veritable i assentarà els fonaments d'una consciència corcada.

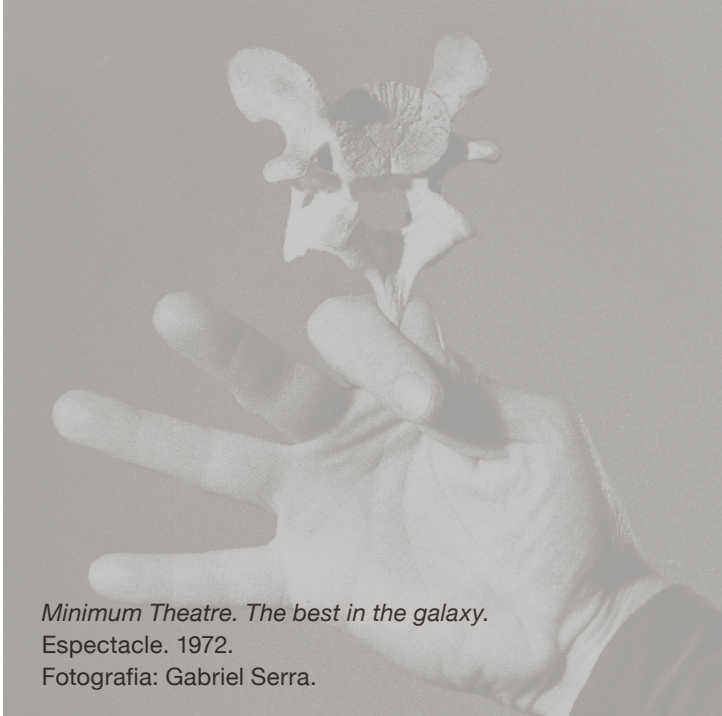
The passing bird.
Homenatge a Saul
Steinberg.
Espectacle. 1969.
Fotografia: Gabriel Serra.



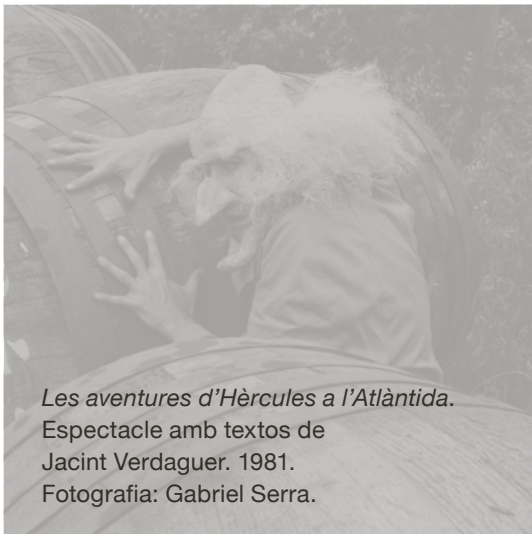




Minimum Theatre. The best in the galaxy.
Espectacle. 1972.
Fotografia: Gabriel Serra.



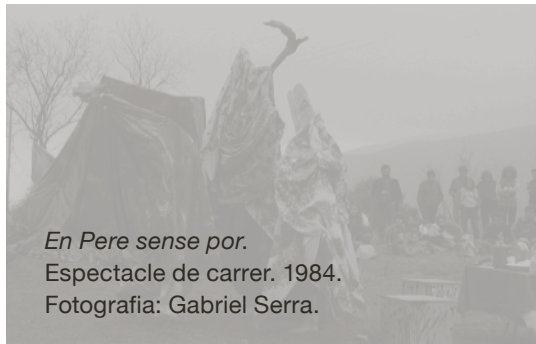
Minimum Theatre. The best in the galaxy.
Espectacle. 1972.
Fotografia: Gabriel Serra.



Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida.
Espectacle amb textos de
Jacint Verdaguer. 1981.
Fotografia: Gabriel Serra.



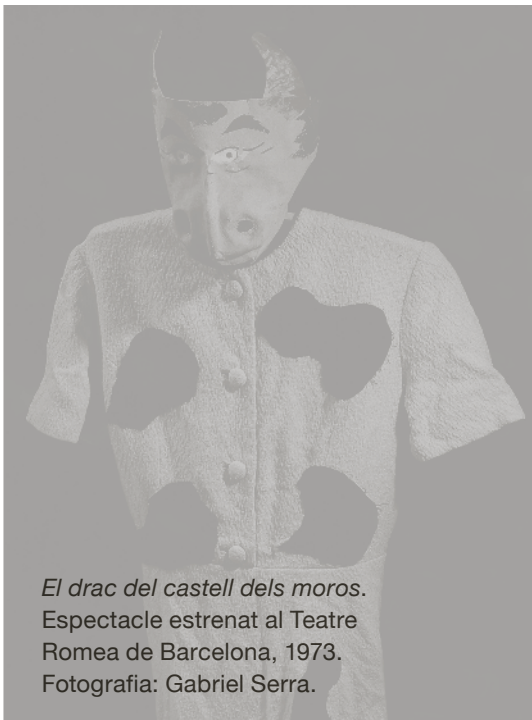
*El drac del castell
dels moros.*
Espectacle estrenat
al Teatre Romea de
Barcelona, 1973.
Fotografia: Gabriel Serra.



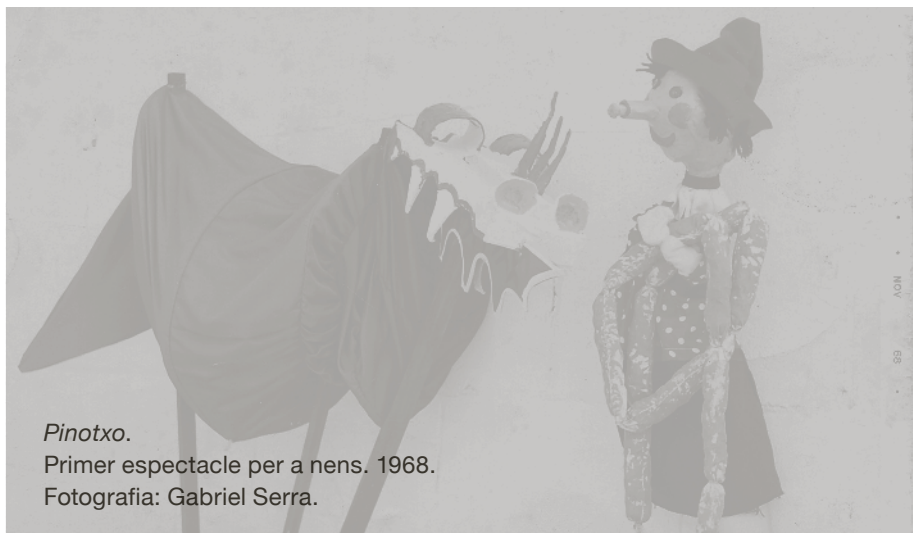
En Pere sense por.
Espectacle de carrer. 1984.
Fotografia: Gabriel Serra.



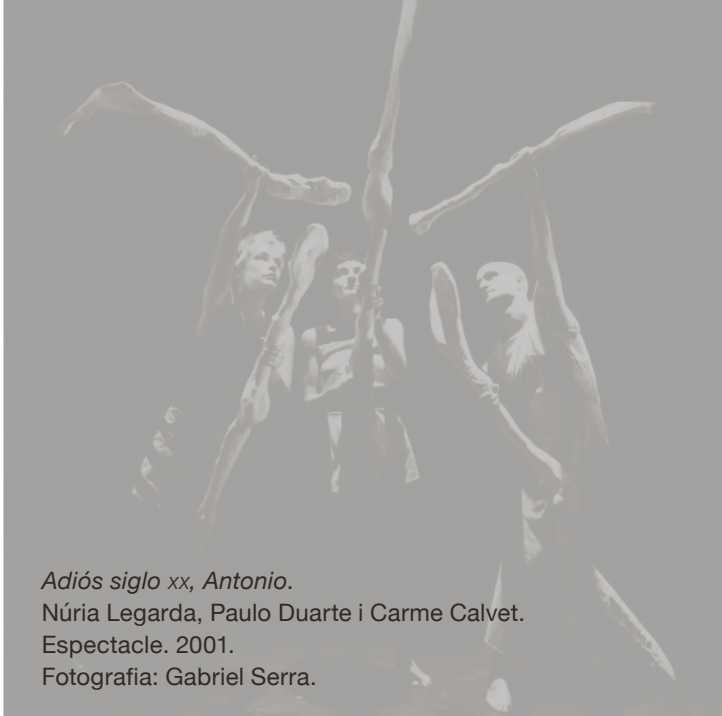
*Les botes de l'espectacle
Calaix de sastre.* 1969.
Fotografia: Gabriel Serra.



El drac del castell dels moros.
Espectacle estrenat al Teatre
Romea de Barcelona, 1973.
Fotografia: Gabriel Serra.



Pinotxo.
Primer espectacle per a nens. 1968.
Fotografia: Gabriel Serra.



Adiós siglo xx, Antonio.
Núria Legarda, Paulo Duarte i Carme Calvet.
Espectacle. 2001.
Fotografia: Gabriel Serra.



Le Champignon.
Espectacle amb Massimo Schuster,
Theatre de l'Arc en Terre. 2000.
Fotografia: Joan Baixas.



Nyaps, davant d'un mirall.
Espectacle estrenat al Saló del Tinell, Barcelona, 1975.
Fotografia: Gabriel Serra.



Nyaps, davant d'un mirall.
Espectacle estrenat al Saló del Tinell, Barcelona, 1975.
Fotografia: Gabriel Serra.



Nyaps, davant d'un mirall.
Espectacle estrenat al Saló del Tinell, Barcelona, 1975.
Fotografia: Gabriel Serra.



La màscara de nen

Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida.

Joan Baixas en el paper de *Lampista* amb la primera màscara esculpida per ell al taller de l'Anom, a Bali, 1981.
Fotografia: Gabriel Serra.

Lempad jeu al porxo del taller, davant del jardí, en un catre de bambú, immòbil, silenciós, abstret. A les mans seques i fortes hi sosté una petita màscara de fusta blanca i tova que acaricia amb la mà plana, s'estremeix i la màscara tremola, la gronxa lentament. L'ombra del sostre de palma deixa passar alguns raigs de la llum potent del migdia, com focus petits i, quan la màscara recull aquestes ratlles de claror, el blanc de la fusta s'omple d'iridescències. Com en un quadre impressionista, em sembla veure reflectits en la blancor de la màscara, suaument, els colors vius de les flors tropicals, les plomes bigarrades dels ocells, les ondulacions de les carpes a la bassa, el fimbreg suau de les palmeres, les banderes d'oració dels templets pintades amb símbols complicats i el cel, el blau immens de l'illa de Bali.

La carota suggereix un rostre de nen de trets suaus, esbossats, subtils, gairebé inexistent, sense expressió, amb una buidor serena però viva. Sembla un petit animal dins les mans fines i seques del mestre artesà, respira amb ell, repta pels palmells com un gat mandrós. Ningú no sap què pensa el vell mig absent reclinat al catre de bambú, però tothom el reconeix com el mestre més sublim, el més bon tallador i pintor, i li reconeix una elegància incomparable en el traç.

Observo fascinat la vida latent de la màscara, però sembla que ningú més en faci gaire cas. Relaxats al jardí que envolta el porxo hi ha tres generacions d'artistes, descendents del vell mestre. Prenen el te de la tarda comentant novetats del poble i del món, d'aquell món que sembla haver entrat en un remolí que tot ho trasbalsa. Són gent tranquil·la, no dramatitzen, observen els canvis i s'hi adapten, amb més o menys dificultat, s'hi adapten.

Estic assegut amb el fill segon, Budiana, el mestre actual, que mira el seu pare amb respecte i explica que el vell ja no s'aixeca des de fa mesos i que no parla amb ningú, el seu món es redueix a un llit de fusta i una tauleta amb els pocs objectes que necessita: les ulleres, un bol d'arròs, la tassa de te i un platet per a les ofrenes als déus. Té la màscara de nen tot el dia entre les mans i la poleix amb les durícies dels palmells, a poc a poc, durant totes les hores del dia. Només pren glops de te i grapats d'arròs i espera. L'artista que més ha influït en la modernització de l'art de l'illa es va morint a poc a poc, en silenci.

Budiana acaricia el cap i les espatlles del vell que, per un moment, sembla que torna d'un lloc llunyà i troba la mirada del fill. Se somriuen amb suavitat, són dos gats.

Parla Budiana:

Quan vaig començar a aprendre l'ofici amb el meu pare, només treballàvem per a les cerimònies, tal com havien fet sempre els nostres avantpassats. La

família havia anat acumulant al taller centenars de figures tallades, daurades i pintades segons la tradició antiga; objectes fets per perdurar, tan sòlids com la vida del nostre poble, representaven déus, magnats, pillats, artesans, policies i també diables, genis, morts, monstres. Els personatges del teatre de màscares eren els nostres veïns, els nostres herois, els amics i els enemics. Res no en quedava fora, tot l'univers estava encarnat en aquells ninots, eren la totalitat del món que s'aprenia des de la infantesa. Tothom coneixia totes les històries, els noms, les cançons, els balls, les armes i els guarniments, els amors, les traïcions, els desafiaments i les desgràcies dels nostres herois. En el teatre de màscares i de ninots venien a prendre vida els déus i també els pallassos, perquè els pallassos eren molt importants, eren els improvisadors de la funció –enginyosos, sarcàstics, burletes–, els déus no podien existir sense ells.

La meua família feia les seves funcions als temples i els palaus, pels pobles, a les cruïlles de camins i a les noves edificacions, als casaments, batejos i cremacions de morts, i sempre era ben rebuda, el públic de totes les edats es mirava l'espectacle amb gran concentració, reia, s'acostava a mostrar el seu respecte, ens convidava a casa seva, a les cerimònies familiars. La nostra vida girava al voltant dels temples i tot era regulat pels sacerdots, els bramans, que formen la casta més alta en la nostra societat. No hi havia electricitat ni cotxes ni telèfons i, tancats als nostres pobles durant segles, vivíem un present continu que semblava inamovible, idèntic al passat i previsiblement igual com havia de ser en el futur.

64

Budiana xarrupa el te i remena un fulletó de propaganda turística que té una foto del seu espectacle a la portada. Se'l mira arrufant una mica les celles.

Però un dia el govern del país va començar a parlar de modernitat i es va proposar modificar el futur fomentant el turisme, el creixement econòmic i la cultura internacional. Van fer aeroports, bancs i hotels i van començar a venir estrangers, primer artistes i hippies; després negociants i especuladors; al darrere els turistes low cost. El nostre món antic es va començar a difuminar, els costums es van anar perdent, els tabús es van esfumar. En pocs anys hi va haver una gran convulsió a tota l'illa, la gent parlava de llibertat i sortia al carrer reclamant coses que poc temps abans no sabia ni que existissin, se sentien dalt d'una onada que els arrossegava cap a la modernitat.

El nostre món va canviar, vam entrar a la globalització, la vida es va fer elàstica i fluida i vam aprendre a desenvolupar-nos amb destresa en el nou caos. El teatre de màscares es va convertir en programes populars en la televisió, s'oferia en les guies turístiques, es convertia en un atractiu pintoresc, un souvenir, motiu de milions de fotografies digitals. A bon preu es van anar

venent les col·leccions de màscares antigues de les famílies a museus d'Europa i Amèrica. Es van organitzar espectacles als restaurants, i els autobusos et duïen als temples, on les cerimònies es convertien també en espectacles. Les funcions es van adaptar al nou públic, s'hi va eliminar la violència i l'escatologia; i la venjança, que sempre havia estat un important atribut dels herois, es va convertir en un perdó amable. I van desaparèixer els pallassos, el seu humor pagès ja no arribava als estrangers ni a les noves generacions del nostre poble. Els déus van deixar d'assistir a les funcions i la tradició es va convertir en una paròdia de nosaltres mateixos.

Els artesans passàvem moltes hores parlant dels canvis que s'anaven produint, ens feien por, ens semblava que ens farien perdre el sentit de l'existència, les cerimònies, la vida calmada, el tancament dels pobles. Però Lempad ens va fer veure les coses d'una altra manera, no treballem per a les cerimònies, deia, treballem per a la gent, i si la gent canvia, nosaltres canviarem. Va començar a pintar sobre teles i papers per vendre; les seves escultures van començar a ser obres personals, no reproduccions dels motius tradicionals. Les seves línies es van fer més elegants, més despullades, lluny del bigarrament que caracteritzava l'art tradicional. Va començar a vendre a marxants estrangers, a fer exposicions arreu del món i li van inventar el nom de Picasso indonesií a causa de la perfecció del seu traç. Aquesta transformació va trasbalsar tothom, molts es van escandalitzar, però uns quants el vam seguir. I aquí estem, intentant trobar el nostre lloc en aquesta creixent mundialització de l'art; els nostres fills ja s'ho trobaran fet i seran habitants d'una altra galàxia.

65

Fa uns mesos Lempad va dir-nos que ja no li quedava res per fer, té més de noranta anys. Es va quedar en aquest llit al jardí i ja no s'aixecarà. Ja saps com són aquí els jardins, sempre plens de la gent de la família, llocs de vida i no solament de pas. Espera la mort amb aquesta màscara de nen a les mans, la darrera. No serveix per ballar, només la poleix, acariciant-la. Mira'l, el veus? Ara ja no anima aquest objecte, ara ell i l'objecte i la vida que suggereix quan el mou són el mateix alè.

Vaig estar-me cinc setmanes a casa d'en Budiana, aprenent el tallat de les màscares. Cada tarda preniem el te prop de Lempad. Ens mirava, però no va parlar mai.

Quan vaig tornar al cap de cinc anys, el vell feia temps que era mort, però al porxo del jardí hi havia encara el seu llit de bambú, la tauleta amb les ulleres i la navalla i, penjant d'un clau a la paret, la màscara de nen coberta de pols al costat d'una fotografia de Lempad.



Un dia el meu pare ens va dir «Ara s'ha acabat el meu temps, ara em dispo a morir». Va penjar la màscara a la paret, es va estirar i es va adormir. Al cap de poques hores havia mort.

Ens quedem en silenci Budiana i jo, el jardí està solitari, tothom va atrafegat i ja no s'aturen a prendre el te al porxo. La màscara de nen polida amb les mans i penjada en un clau a la paret és el monument funerari més emocionant que he vist mai; la seva simplicitat contrasta amb el bigarrament d'aquesta cultura que precisa tants adjectius per ser descrita. A mi em sembla que aquell objecte és la cosa més simple i de més valor que hi ha a l'illa.

La música pintada.
Espectacle amb música
de Ravel i Debussy, estrenat
a la Fundació la Caixa.
Fotografia: Jordi Bover.



En Charles Ludlam es mou de pressa, tot ho fa amb una gran determinació. Per preparar l'assaig, que ell dirigeix sense dir res i en què actua amb gran força, col·loca cadires en diversos indrets de l'escenari, hi deixa textos amb anotacions al damunt, endreça objectes curiosos i rars i s'acosta a un terrari metàl·lic, molt gran, que hi ha al darrere de l'escenari. L'obre i en treu una serp de gairebé tres metres, gruixuda, amb un cap gros.

És el sisè actor de la companyia. Surt a totes les obres, ha fet tragèdies de Shakespeare i també ha fet molta comèdia.

Durant l'assaig la serp va passant per les mans dels actors, per les esquenes, s'arrossega per terra o es recargola per una cadira. Es mou amb un ritme lent però tot i això constant, no para ni un moment, però marca un tempo lent a tot el que es fa al voltant. La presència de la serp fa veure tota l'escena com si fos un somni o un món desconegut.

Des de l'inici, els actors assagen amb una intensitat altíssima, amb un ritme molt ràpid, de vegades confús. En un moment determinat hi ha una situació violenta al voltant d'un personatge que es droga, es fa el caos, tots gesticulen i criden alhora, en Charles els provoca i els altres van entrant en un clima de ràbia. Ja no entenc les paraules, tot són crits i argot i exclamacions. L'escena dura tant que sembla que se'ls hagi escapat de les mans, em sento un intrús i surto de la sala d'assaig.

Al cap de mitja hora, al costat de la màquina de cafè del vestíbul, surten els actors a fumar i a reposar una mica al carrer. Rialles de complicitat, se'n foten de mi.

Ridiculous Theatrical Company és el grup de Charles Ludlam, un dels més coneguts i respectats de l'avantguarda teatral de Nova York. Ludlam escriu les seves obres basades en el grotesc, l'exageració, el ridícul i la sorpresa; i també explica molt bé per què fa les coses com les fa.

Al vespre, quan algú va tancant els llums de l'escenari, en Charles treu un minúscul castellet de Punch and Judy, una barraqueta de roba amb un marc de fusta al damunt. Hi ha un focus d'assaig que és un tauló dret amb una pantalla agafada amb una grapa, el teatret camina fins al costat del llum, la resta és a les fosques. Els actors i altres amics seuen dispersadament, com si anessin marxant.

A la boca del castellet de titelles apareix una maneta de fusta, molt petita, pica, es fa silenci. Apareix un titella petit, just de la mida de la mà, com els ninots tradicionals de carrer xinesos, és Punch. Saluda el reduït públic fent comentaris personals, se'n fot del que han fet a l'assaig, ridiculitza els personatges, inventa situacions i finals de bogeria, escarneix, blasfema, maleeix,

Minimum Theatre.
The best in the galaxy.
Central Park, Nova York, 1972.
Teresa Calafell a tope.
Fotografia: Gabriel Serra.



plora. En Charles Ludlam és un gran mestre d'un art difícil. No ha fet mai el seu espectacle en un escenari, ho fa a festes i assajos, per a la seva gent, quan en té ganes i sempre improvisant. El seu Punch és una màquina d'enginy, un artefacte fluid i ràpid, que sota la seva aparent ingenuïtat amaga tota la mala llet del món. Inicia l'escena amb tendresa i la fa arribar al sarcasme i l'humor més negre, i l'estira com un xiclet mentre el públic gruny, fa algun comentari i sobretot riu. Mentre xerra i canta amb imaginació desbocada, el ninot balla per l'escenari, fa contorsions, s'atura i mira algú, l'increpa i va repetint de tant en tant el gest de refregar-se mentre fa esbufecs eròtics amb un pal de l'escenari. Aquell maleït ninot arramba i es refrega amb tot el seu cos, amb la panxa, amb el cul, amb l'esquena, amb el nas.

Quan en Charles se'n cansa, plega el teatret i marxem al carrer.

Fa una setmana que som a Nova York, ha estat un bolo inesperat. En principi només havíem d'actuar al festival de Saint Louis, que es feia al campus d'una universitat, però en Jim Henson ens va veure i ens va convidar a Nova York.

Als matins actuem a Central Park. Hem fet un petit escenari amb una caixa de cartró i a dins hi portem uns quants objectes: guants, plomes, maquillatge. Li hem posat un rètol pintat amb llapis que diu *Minimum Theater. The best in the galaxy*. La Teresa improvisa amb les mans convertint-les en personatges, en animals, en formes abstractes, en coreografies; diverteix, i jo l'acompanyo. És meravellós (i mira que m'agrada poc fer servir aquesta paraula), és meravellós veure tot el públic concentrat en els moviments d'un dit petit que acaricia el dit gros de l'altra mà amb una lentitud passional.



El conte de les aigües.
Espectacle basat en
una llegenda dels
indis Pueblo. 1970.
Fotografia: Gabriel Serra.

La Teresa tenia aquest do, podia hipnotitzar tot un públic amb el dit petit d'una mà. Tot el que es pugui fer amb les mans, la Teresa ho feia bé. Les mans eren el seu idioma matern. Els seus pares, tots dos sordmuts, es comunicaren amb la Teresa i la seva germana Mercè amb les mans des del moment de néixer. Amb les mans i amb aquells sons guturals, molt expressius, que fan de vegades els que no hi senten. Mans i sons guturals han estat sempre presents als nostres treballs escènics.

Ens va anar bé, a Saint Louis. Com que no hi havia prou peles, no vam poder transportar la major part del material de l'espectacle amb la confiança de refer-lo a Amèrica. I així ho vam fer, vam fabricar de nou els personatges d'*El Conte de les aigües* amb materials que vam arregar d'una casa cremada. Veure'ns fabricar els ninots allà mateix ja va ser la meitat del nostre bon peu d'entrada a Amèrica.

Jim Henson ens va organitzar el bolo a Nova York a l'Evergreen Theatre, la seu del Ridiculous, i hi vam fer una sola representació amb amics i amics dels amics i després ens va fer un discurs molt lluit i el va acabar imposant-nos una medalla.

Després vam actuar nosaltres, amb *Calaix de sastre* i *El conte de les aigües*. En acabar vam xerrar amb els amics el temps d'un got de vi i vam sortir corrent cap a l'aeroport. Els ninots es van quedar a l'escenari i les setmanes següents vam anar rebent cartes d'agraïment dels companys que se'ls havien endut a casa.



Al cap de vint anys, sembla que una part del públic que va ser a l'Evergreen són avui a Saint Marc Church, i ens recorden aquella actuació però també ens notifiquen la gran quantitat de desapareguts. La comunitat teatral de Nova York ha estat delmada pel virus de la sida.

Saint Marc Church, seu de la poesia i de la dansa, de Richard Foreman, admirat inventor del teatre abstracte, on els dissabtes a la nit cal desmuntar escenari i parament teatral per deixar lliure el temple, que s'hi pugui fer la missa de diumenge.

Cartell a l'Evergreen Theater,
Nova York, 1972.
Fotografia: Gabriel Serra.



Bon públic i bona actuació, *Terra prenyada*. En acabar, alguns músics s'han acostat a felicitar la Paca. Els professionals admiren el que fa i alhora no acaben de saber on situar-la musicalment; es pregunten si el que fa és flamenc o jazz o alguna cosa que no té nom. Jo crec que el que fa la Paca és capbussar-se en les seves pròpies aigües, d'on extreu una música única de llums i ombres; com deia Federico, «el duende se despierta en las últimas habitaciones de la sangre».

El conte de les aigües.
Teresa Calafell i Joan Baixas fabricant
titelles a Sant Louis, Missouri, 1972.
Fotografia: Gabriel Serra.



Joan Baixas i Joan Miró dinant a la casa de Sant Esteve de Palautordera, 1977.
Preparant l'espectacle *Mori el Merma!*, estrenat al Teatre del Liceu.
Fotografia: F. Català-Roca. Fons fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del
Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

For David Gothard, master of the Arts

Mori el Merma! és l'espectacle que vam fer amb Joan Miró. A partir dels seus dibuixos i pintures, la companyia va fabricar grans personatges; alguns eren cossos sencers, alts com una persona i encara més, i els actors anaven a dintre, i d'altres eren grans màscares. Miró va venir al nostre estudi a pintar-ho tot. Vam iniciar els treballs el 1975, a la fi del franquisme, i aquest va ser el tema de l'espectacle: llibertat. Inspirat en *Ubu roi* d'Alfred Jarry, representa l'absurd i la mala llet del poder, de tots els dictadors.

75

El 1978 vam estrenar al teatre del Liceu i va començar un llarg recorregut que ens va portar pel món i que va durar tres anys. L'espectacle es va fer i refer i va anar variant al llarg del temps, costum habitual de la companyia; i hi van passar tres grups d'actors diferents. Aquest personatge, com algun altre, m'ha acompanyat durant molts anys. Des de la seva estrena fins a l'actualitat hi ha hagut molts altres capítols a la seva vida en intervencions dintre i fora dels escenaris: *Estrena del tren RER*, París 1979; *Arc de Triomf*, París 1979; *Passeig per la Barceloneta*, Barcelona 1979; *Matx de Mermes*, Barcelona 1990; *Merma rides again*, Nova York 1981; *Els fills del Merma*, Mont-roig del Camp 1993; *Mermanomormai*, Londres 2006; *Al foc el Merma!!!*, Palma de Mallorca 2008; *El retorn de la vídua*, Alacant 2015.

A més d'aquestes aventures que pertanyen a la vida artística, el personatge i la seva tropa també han provocat o sofert altres incidents extra artístics, per exemple: l'atac d'un grup feixista xilè a Adelaide (Austràlia) amb crits de Francofrancofranco!, també la prohibició d'una escena considerada pornogràfica a Taiwan, una denúncia per escàndol públic a Parma (Itàlia), un judici per ús inadequat d'estupefaents a Melbourne (Austràlia) i altres coses semblants. Espectacle polèmic, diversió assegurada.



La Xata enamora Miró, l'enamora per pagesa i l'enamora perquè el provoca.

Si començo dient «la Xata s'ho follava tot» no podria dir que tinc un inici gaire elegant, però segur que ella n'estaria contenta. «Sí, sí, diria, ja ho pots ben posar així, directe a la vena: la Xata es folla tot el que li agrada, i tant!». I riuria, ha ha ha, amb la boca ben oberta i els seus ulls de reina mora; i allargaria la riulla una bona estona, perquè a ella li agradava riure, i acabaria amb aquell gest tan seu d'estirar els braços endavant obrint les mans i doblant-se per la cintura, mostrant la regatera profunda entre els seus grans pits i tirant el cul enrere. La Xata podria haver estat la model del quadre de Courbet

Merma no mor mai.
Estrenat a Tate Modern, Londres, 2006.
Fotografia: Marina Baixas.

Teresa Calafell i Glòria Rognoni al
taller de La Claca fabricant els ninots.
Fotografia: Gabriel Serra.



L'origine du monde; i amb la riulla seduïa qui ella desitgés, era un fenomen de la natura. Li agradaven els homes forts, virils, carregats de feromones. Al seu costat, els altres devíem semblar una colla de seminaristes. A part del tema artístic que ens unia, divertir-se era el més important, érem joves, érem als anys setanta de l'amor lliure i tot això, teníem calés a la butxaca i érem a la Barcelona que es netejava les lleganyes del franquisme.

Ara estem esmorzant asseguts en rotllana, damunt d'un tamboret hi ha una coca de pinyons de Can Lari tallada a trossos. Parlem d'escatologies i expliquem acudits verds. «I tu, Miró, tu t'ho follaves tot quan tenies la meva

Mori el Merma. Teatre del Liceu, 1978.

Fotografia: F. Català-Roca. Fons fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

edat?», diu la Xata. A en Miró li agraden els acudits i n'explica, però no parla mai de la seva vida.

Avui ja no pintem, però ens hem posat les granotes blanques de pintor, tacades de colors, que hem fet servir aquests dies per la feina. Miró està molt content amb aquesta granota. Quan la portem posada és com si forméssim part d'una banda.

Una trucada des de Barcelona ens ha avisat que la comitiva de visitants ja ve cap aquí. Mentre arriben esmorzem, fem cafès amb gotes, fumem alguna porra, passem l'estona.

Veig en Miró molt atent a les nostres converses escatològiques i àcrates, i tracto d'imaginar-me el que devien ser les converses a París, quan ell tenia l'edat que nosaltres tenim ara, menys de trenta, i es reunien al voltant d'una taula els surrealistes o els cubistes amb la gent de l'espectacle i saltataulells de tota mena. Molts cops li he preguntat per gent d'aquella època que ell va conèixer bé: fins i tot va treballar amb molts d'ells compartint estudi, il·lustrant llibres, participant en polèmiques i campanyes contra la guerra, contra la dictadura... I l'home sempre contesta amb delicadesa, comentaris lleugers, breus.

78

— *Joan, com era Tzara?*

— *Era un home molt sensible i tenia una gran autoritat. Quan deia una cosa ningú no l'hi discutia.*

— *I com era Jarry?*

— *Jarry era més gran que tots nosaltres i, quan s'acostava a la nostra taula, sempre li fèiem lloc. Deia paraulotes i cantava himnes, s'arremangava un tabard militar que duia pel fred, així cap amunt i es treia un revòlver de la butxaca i el deixava damunt de la taula.*

Del revòlver d'en Jarry n'havíem parlat unes quantes vegades. Per dins de la finesa d'en Miró, de maneres educades i una mica pageses, de corbata ben nuada i vestits impecables, apareix la seva fascinació per la rudesia, fins i tot per la violència, la boxa, el sumo, els òrgans sexuals engrandits i ben visibles, les eines de tall i el revòlver d'en Jarry.

La Marionna ha comprat un revòlver de fogueig que utilitzarem d'alguna manera en l'espectacle i ronda per aquí, entremig d'altres utilleries que fem servir a les improvisacions: fruites, eines de camp, barrets de copa alta, guants de colors, plomes exòtiques, grans pans de pagès, forques, un ganivet de carnisser, un violí, pedres, arrels. Objectes heterogenis que van creant un món a mans dels personatges, sense ordre ni concert, petites bombes de sug-

geriments. Miró és un home d'objectes i aquest devia ser un dels motius del seu acostament als surrealistes: la garrofa de Mont-roig que duia sempre a la butxaca en les seves estades parisenques i americanes, els objectes irrisoris que convertia en escultures fonent-los en bronze, els que l'acompanyaven als seus estudis.

Seguim esperant, encara. Ara els hi explico la història del local on hem treballat aquests dies. Aquesta història me la va contar l'Emili forner, aquell vell republicà de la gorra, que trafica amb burros, amo del forn on comprem la coca i on van regalar a Miró un pa de pagès que té a prop tota l'estona i que s'endurà a l'estudi de Palma.

Explicava l'Emili que el poble de Sant Esteve es va constituir en comuna anarquista uns anys abans de la guerra, amb el nom de Vallflorida. Van fer una moneda pròpia del poble i intercanviaven els productes de pagès amb les comunes d'Andalusia i altres llocs d'Espanya. La comuna era molt activa i organitzava tota mena d'activitats educatives, culturals i polítiques amb l'objectiu de modernitzar el poble, de transformar-lo en una societat del segle XX. Els comuners van construir les instal·lacions que el poble necessitava per fer el gran salt. Aquest espai on hem estat treballant aquests dies, pintant els personatges, formava part del centre cultural i havia de servir de sala de ball i de teatre. Els de la parròquia ja en tenien, de sala de ball, i tenien també el teatre del patronat; i els anarquistes els volien fer la competència. Quan ja tenien llest l'edifici i començaven a treballar en l'escenari, va esclatar la guerra. L'assemblea de joves va decidir agafar les poques armes de què disposaven i van marxar al front, a aturar els feixistes. Aquesta comarca ja tenia un passat guerrer, segons l'Emili, diuen que aquí va començar la guerra dels Segadors.

L'Emili no recorda a quin front van anar a parar, el que sí que sap és que no van tornar mai més, els uns perquè van morir, els altres perquè van marxar a l'exili. Quan la guerra es va acabar, la gent influent del bàndol guanyador es van repartir les propietats de la comuna i aquesta sala de teatre, convertida en magatzem de pinsos, ha restat durant quaranta anys tal com l'havien deixat els anarquistes, inacabada i tancada.

Quan acabo la història, es fa un silenci llarg i tots mirem l'edifici inacabat, els materials de construcció apilonats en un racó, la boca de l'escenari amb els ninots pintats. Els monstres de Miró s'enorgulleixen ferotges d'haver estat creats en aquest espai. Compartim el desig que la nostra obra sigui l'epitafi del franquisme, i aquest gest simbòlic homenatja el desig dels joves anarquistes del Montseny, que van pagar amb la seva vida l'intent de parar el franquisme. La força del país que comença a sortir de la derrota després de quaranta anys de dictadura, és un punt d'inici que agafa empena en aquest teatre inacabat.









Inacabat, aquesta és la paraula, una obra no està mai acabada del tot, diu Miró.

El primer dia que vam pintar, abans de començar la feina, Miró estava molt nerviós per la pressió de començar a esquitxar aquells enormes personatges tots blancs; després, durant les llargues sessions d'improvisacions i de pintura, tenia la tensió pròpia de la feina; però en aquell moment estava relaxat i rialler, ben convençut de la força que havia imprès en aquell món de titelles. Esperava veure la cara de sorpresa dels seus amics davant de l'obra. La sorpresa és important, diu, una obra ha de ser com un cop de puny. En Miró ha portat en secret la preparació d'aquesta obra, no ha deixat que ningú del seu entorn la veiés ni tan sols en fotografia, és un murri i vol assaborir la sorpresa. També és savi i no accepta opinions fins que no ha enllestit la seva feina.

Quan Miró reia, esclatava un incendi als seus ulls d'àguila. Jo crec que s'havia passat més hores observant que pintant, que ja és dir, perquè l'única cosa que va fer durant tota la vida va ser pintar. Però tenia la mirada de l'home observador, concentrat, que mira sense pensar, només veient; com en Cinto, el pastor, mirava les ovelles pels marges pedregosos del Gurugú, o com l'Emili forner mirava un burro quan el volia comprar o com l'avi Fàbregas mirava el planter de l'hort. Quatre mirades que resten ben clares al meu cor, d'homes que miren i prou, no especulen, no pensen, només miren, com un rapinyaire mira caçant, cercant presa. En diuen concentració, però concentració sembla una feina, una tensió, i jo parlo de mirades quietes, inactives, mirades que semblen un forat que s'empassa l'aigua.

Doncs Miró tenia aquesta mirada, des de dins, i quan reia li sortien espurnes del rostre, el cos li anava amunt i enrere, sacsejat per la rialla, a la boca se li

Dobles pàgines anteriors:

Tota La Claca a l'estudi de Joan Miró, Mallorca, 1977.

Fotografia: Pere Jordi Español (Piti).

Joan Miró i Joan Baixas al taller de La Claca pintant el *Cavall del Merma*, 1976.

Fotografia: F. Català-Roca. Fons Fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

feia un forat rodó que respirava cap endins, els braços se li alçaven i picaven l'aire i mirava l'objecte del seu riure com si no hagués vist mai res de semblant. Era molt bonic veure riure Miró, un regal.

Quan el vaig veure riure d'aquella manera, mirant els personatges que havíem fet junts, vaig sentir que tots els esforços havien valgut la pena.

La cosa havia començat més de dos anys enrere i, malgrat que res no havia estat fàcil, havíem superat tots els obstacles gràcies a una voluntat i una energia bovines.

Quan parlo amb algú sobre el Merma, indefectiblement apareix d'una manera o altra el «tema», el tema del valor crematístic d'aquests ninots. És indefugible i desperta la curiositat, ja ho entenc, i de fet, si mai haguéssim valorat el conjunt de l'obra, la més gran dels darrers anys de Miró, el nombre de zeros que hauríem obtingut ens hauria fet caure de cul.

Però aquest no va ser mai el nostre tema. Des del primer dia, la nostra estratègia era ben clara. Ja havíem viatjat molt pel món rodant espectacles i ho fèiem a la manera dels grups de teatre independent de l'època, d'una forma del tot autònoma i autosuficient. No podíem caure en la necessitat d'assegurances milionàries, embalatges sofisticats, documentacions d'importació i exportació, transports especials. Les nostres furgonetes, on viatjaven els personatges, dormien en pàrquings d'hotelets d'autopista, quedaven al carrer davant de teatres en qualsevol ciutat i tenien assegurances de material d'ús, no d'obres artístiques. El quadern ATA deia que transportàvem titelles i aquest material sempre queia bé als duaners.

Aimé Maeght va voler comprar els ninots i oferir-nos-en unes còpies impecables, però Miró i jo ens hi vam negar rotundament. Ja n'havíem parlat. Mai no vam signar cap paper entre nosaltres, però ho vam parlar tot prèviament al seu estudi. Màscara i titelles són éssers per ser vistos en moviment, amb la persona humana a dins, amb il·luminació i atmosfera teatral. No té cap sentit tractar-los com a escultures immòbils, seria com mostrar cadàvers.

A més, teníem una altra raó tant o més important per rebutjar la sacralització excessiva del treball conjunt amb en Miró; i és que, la manera de treballar de La Claca passava per fer i refer el material constantment; ninots i textos i guions i músiques, adaptant-lo a nous actors, noves escenes, nous efectes. Algunes de les figures les vam arribar a fer sis o set vegades; ara dormen en caixes als magatzems de diverses institucions del país.

Aquesta manera de treballar obliga a desenvolupar una certa confiança en els recursos propis i l'enginy, perquè cal habituar-se a estar envoltat d'un desordre general. Un desordre caòtic i molt fèril.



Peixos abismals.

La Maga, el Nen i l'Emperador.

Joan Baixas fent de narrador, *la Concubina* i Oscar Olavarría fent *el Mag*. 1981.

Fotografia: Gabriel Serra.

Peixos abismals

Després de celebrar la fi del franquisme, vaig voler celebrar les cultures d'Espanya que conec i que estimo. Eren els inicis de l'autonomisme i començava una nova època de democràcia, de respecte i d'amistat.

Peixos abismals és una trilogia formada per:

L'espasa blava –Peixos abismals 1–, que vam compartir amb Antonio Saura sobre l'adaptació d'un conte de l'escriptor xinès Lou Sin. La vam estrenar al Centre Dramàtic de la Generalitat.

En Joan de l'os –Peixos abismals 2–, que vam compartir amb Antoni Tàpies adaptant una rondalla catalana. La vam estrenar a Riverside Studios de Londres.

Mari Lamiña –Peixos abismals 3–, que vam preparar amb Eduardo Chillida però no vam acabar mai per qüestions de salut.



Sir Run Run Shaw

A l'habitació de l'hotel hem trobat un sobre amb una cartolina daurada, en una banda hi ha un paisatge xinès i a l'altra una invitació: Sir Run Run Shaw ens convida a una recepció als seus estudis de cinema. Misteri, qui deu ser aquest senyor amb nom de tebeo dels anys cinquanta que ens invita tan generosament sense que el coneguem?

Quan sortim, a la porta de l'hotel ens hi esperen algunes limusines. Hi ha una companyia holandesa de dansa, un grup anglès de jazz i nosaltres. Ens encabim als vehicles i, arribats al port, pugem a un jonc de fusta amb la vela daurada; llavors naveguem una estona entre les illes de la badia de Hong-Kong.

Durant el viatge, una noia de relacions públiques de l'organització ens explica que Sir Run Run és el president del festival, i que cada dia organitza recepcions per als artistes participants. Som l'expedició de convidats del dia i frisem d'expectació. Arribem a l'illa i desembarquem en un moll petit; un nou desplegament de vehicles ens du fins al punt més alt de l'illot, ocupat ara per una sala de festes a l'estil d'un palau. El sostre és de ceràmica esmaltada i recargolada, les vidrieres són emplomades, hi ha gerros de proporcions enormes, sedes adomassades, mobles policromats, una font de pedres desconamentals en forma de paisatge, tota mena de begudes internacionals, un bufet asiàtic inacabable... som a la cort de Fu-Manxú? No, som a la recepció que ens ofereix el més gran productor de cinema d'Àsia.

En Harry, un executiu d'Ohio que treballa per a diverses empreses internacionals i col·labora com a voluntari amb el festival, s'encarrega de nosaltres i ens explica peculiaritats i rareses de la ciutat immensa de Hong-Kong i d'alguns dels seus habitants. Ara ens fa descobrir que Sir Run Run és realment un home extraordinari, apreciat per tothom. Té més de vuitanta anys i ha dedicat la seva vida al cinema, a la televisió i a les obres socials. Ha estat introductor del cinema d'arts marcial; en els bons temps produïa una cinquantena de pel·lícules cada any, els anomenats «mandarin films», històries passionals. També ha produït altres menes de pel·lícules, *Blade Runner*, per exemple; i ha compartit la seva immensa fortuna amb escoles, hospitals, universitats i recerca científica; centenars d'aquestes institucions agraeixen el seu ajut.

Al voltant del turó, la badia de Hong Kong sembla una maqueta de paisatge oriental modern, una explosió d'edificis cap al cel. A l'illa hi ha algunes edificacions de la seva productora de cinema, barracons, maquinària i decorats a l'aire lliure.

Al cap d'una mitja hora entra al port una nova flota de cotxes de luxe, Sir Run Run arriba voltat de noies xineses vestides en tots els estils: del clàssic

Peixos abismals.
Espectacle amb
Antonio Saura.
Teresa Calafell fent
el personatge de
la Mare. 1981.
Fotografia: Gabriel Serra.

xinès al disseny d'avantguarda passant per unes minifaldilles esglaiadores. Són les seves secretàries i ens les presenta una per una.

Sir Run Run agafa de bracet els tres directors de les companyies i ens condueix a una taula al centre del banquet. És un home prim però desprèn una energia forta i suau, els ulls són de falcó i és d'una amabilitat exquisida, ens explica el menú, tan sofisticat, ens comenta els nostres espectacles, cita poemes amb un humor suau i refinat i en cap moment es deixa arrossegar a comentar els seus negocis immensos o les seves fabuloses obres filantròpiques.

Brinda amb nosaltres molt suaument i assegura que allà no s'hi fan discursos de cap mena perquè tots som treballadors de l'art, tots treballem per fer feliç a la gent i no ens calen paraules cerimonioses.

Afirma que, des de sempre, es mira vuit o nou pel·lícules cada dia. S'ha de veure tot, les dolentes també s'han de veure per saber el que no es pot fer; i les bones, per aprendre'n. I, amb cara de murri, diu que el que li agrada més és Míster Bean. Míster Bean i les limusines; i li omple la cara un somriure de nen dolent.

Menja com un ocell i desapareix ben aviat, deixant en l'aire la sensació que acabem de topar un ésser llegendari. Parteix acompanyat només de la seva dona, una velleta pansida i encorbada que camina lentament arrossegant un peu rere l'altre amb parsimònia de film mut.

La festa s'acaba tard, ballant.

Matta: «Tal vez el ser humano no quiere ser humano»

Roberto Sebastián Matta Echaurren, el pintor xilè, és la bomba, un volcà, un sisme permanent, el més jovenet dels surrealistes, resident al Black Mountain College, ajudant de Le Corbusier, company d'escacs de Marcel Duchamp: i conversar amb ell és veure la selva tropical creixent en totes direccions, és exultant, ardent. La seva ment és exactament com el que pinta, una explosió de milers de línies de colors vibrants que fugen en totes direccions, perspectives infinites poblades per personatges primitius o futuristes, mutants i àliens. Constantment s'inventa paraules enginyoses: «los destacados», «conjuguar el verbo américa», «ojo-con-los-desarrolladores», que ell explica amb una filosofia elaborada introduint en la conversa llampecs de ciència, de literatura, d'observacions de carrer, de records eròtics, materials vitals i excitants. I les seves cases, plenes d'objectes rars com si fossin extensions del que li passa pel cap... jo li faig la conya que semblen els magatzems d'una casa de subhastes. I a fe que té les millors cases que he vist habitades per un artista, n'hi conec tres: a Londres, a París i a Tarquínia. Cada any passa una temporada a cadascuna.

Des que ens vam conèixer, vam coincidir en el gust per caminar, que per a ell era una pràctica necessària d'aquestes de cada dia. Matta em va ensenyar allò que deia Nietzsche, el caminador: *Estar assegut el menor temps possible; no creure cap pensament que no hagi nascut a l'aire lliure i en el qual no celebrin una festa també els muscles.*

91

El vaig conèixer a Londres, a l'estrena a Riverside Studios. L'endemà de l'estrena ens va oferir un sopar de benvinguda, extraordinari, com tot el que feia ell. Hi havia un sud-africà propietari d'una mina de diamants, el cònsol de la Xina, un jove indi que pintava postals eròtiques i un escriptor anglès que tenia una rara malaltia que li provocava cada cert temps una mena d'explosió nerviosa que l'impel·lia a fer un fort crit gutural, tirava enlaire el que tenia a les mans, fos una tassa de te o un tros de pollastre, sacsejava tot el cos i, al cap d'un minut, continuava tan tranquil com si res no hagués passat; i Matta, amb tota la discreció, no interrompia la conversa, com si allò fos el més normal del món.

Vam ser a Riverside tres setmanes, i sovint vam caminar junts. Ell amb el barret arrugat com Laszlo Carreidas en *Vol 714 a Sydney*, vell, rabassut i una mica coix; caminava a grans gambades, picant el terra amb un bastó gruixut. Al llarg dels anys, vam compartir caminades a quatre o cinc ciutats diferents i sempre era la mateixa conversa *patafísica*, profunda, creativa i molt divertida. Era un humorista professional, burleta i rialler.

Matta va veure tres espectacles nostres i li semblava que havíem inventat un gènere diferent, que es podria anomenar alguna cosa així com «pintura



El quid de don Qui?

Laberint a Amanita Circus.

Espectacle amb Roberto-Sebastián Matta.

Emili Amatller fent de Teseo. 1987.

Fotografia: Pau Barceló.

Arxiu fotogràfic MAE -Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques- de l'Institut del Teatre.



Amanita Circus, la carpa. 1985.
Fotografia: Gabriel Serra.

Amanita Circus al Centre
Pompidou, 1986.
Fotografia: Venanci Fàbregas.





El quid de don Qui?

Oscar Olavarría fent d'*Ícar*.

Emili Amatller i Tina Grey fent de *Teseo i Ariadna*. 1987.

Fotografia: Pau Barceló.

Arxiu fotogràfic MAE -Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques- de l'Institut del Teatre.

Maqueta del Laberint, Amanita Circus. 1984.



viva», i ens va proposar de fer un espectacle junts. Xerràvem tot passejant mentre buscàvem un punt de partida i era impossible de fermar-lo; el seu cap funcionava a mil revolucions i cada dia s'entusiasmava amb una idea diferent. El procés de converses de preparació amb un pintor sol ser molt llarg, amb Matta hi vam estar cinc anys. Finalment vaig decidir que l'únic espai capaç de contenir les al·lucinacions de Matta era un laberint.

Ens vam fabricar una carpa, l'Amanita Circus, i hi vam fer el laberint a dins. Vam muntar la carpa a l'esplanada del Centre Pompidou, quan Matta hi tenia una gran exposició, i hi vam fer improvisacions i dibuixos i converses i espectacles inventats d'un dia per l'altre. Vivíem a les caravanes i els camions enmig de la plaça i, al matí, anàvem a prendre el cafè amb bata. Matta pintava corbates un dia i l'endemà feia maquetes amb paquets de tabac i el següent pintava carotes amb llapis de cera i cada proposta anava acompanyada d'una densa i humorística conversa en què ell barrejava amb lleugeresa coneixements científics, experiències artístiques i cabòries filosòfiques.

L'espectacle es va dir *El quid de don Qui?*, i el títol ja era una mostra del seu enginy i de les seves meditacions, perquè Don Qui era don Quixot, i Matta parlava del Quixot com altres persones parlen de déu-nostre-senyor. Ell trobava que La Novel·la era un tractat d'humor, enginy i saviesa, i aquestes eren les tres qualitats de l'èsser humà que Matta més apreciava. Alhora, *Don Qui?* era també una pregunta, qui és avui aquest Quixot i de què fa ara? Per on passa el seu pelegrinatge al·lucinat?

El quid de don Qui?

Interior del laberint.
Paca Rodrigo fent *el Minotaure*. 1987.

Maquetes dels personatges
fetes per Matta. 1986.
Fotografies: Pau Barceló.
Arxiu fotogràfic MAE -Centre de
Documentació i Museu de les Arts
Escèniques- de l'Institut del Teatre.

1. La casa del naixement va ser un pis a l'Eixample de Barcelona, actualment un hotel. Només recordo que al pati del parvulari on anàvem va sortir una rata com un conill. Em va quedar la frase que repetia tothom: «una rata com un conill», podria ser el títol d'alguna cosa.

2. La casa dels Avis a Sitges, al carrer Sant Gaudenci cantonada Illa de Cuba. Un casalot d'indià, de tres plantes, una eixida amb cisterna on vivia una anguila i on refredaven les síndries submergint-les amb una galleda metàl·lica, el llimoner i l'ombra de la porxada tancada amb grans persianes verdes. Milers d'imatges dels estius fins a l'adolescència.

3. A ca l'Àngel, al carrer major de Sant Esteve de Palautordera, quan anàvem a les monges a aprendre a llegir. En Pelideu, el vagabund del poble, que entra un migdia mentre dinem, arrabassa una cuixa de pollastre i surt corrent deixant l'aire impregnat d'un tuf de brutícia.

4. La torre dels oncles Concepció i Manuel, amb gespa i piscina i olor de cafè amb llet als matins, a can Garbeller. Casa de senyors de Barcelona, on cada tarda rego les hortènsies a la tieta i observo com revifen després de la calorada.

5. La casa del carrer del Pi, al barri vell de Barcelona, al davant, porta per porta, de l'Acadèmia del meu pare. L'Acadèmia Baixas, un casalot misteriós, restes d'un palau aristocràtic, la cova dels tresors, ple d'estàtues de guix, amb olor de pintura a l'oli i objectes rars penjats a les parets, armes, animals dissecats, peces de maquinària.

6. La torre de l'oncle Joan, a Sant Josep de la Muntanya, al costat del Parc Güell, amb els mandariners curulls de fruita i la trencadissa de figuretes del pessebre que el meu germà i jo llançàvem des del balcó fent punteria en una galleda.

7. El Seminario-Colegio de Santa Maria del Collrell, La Gàbia on vaig passar cinc anys.

8. La casa del carrer Mallorca on dormia a la mateixa habitació que l'Avi i el veia com es treia el braguer cada nit i després s'estirava al llit fent un esbufec. De ben segur, en aquella hora de recolliment era com més enyorava la seva vida a Cuba i, quan tots dos jèiem al llit, en la penombra, explicava històries d'esforços i de lluites on apareixien amb naturalitat negres i mulates, cavalls i vaixells, naufragis i grans negocis de transports de mercaderies d'un continent a l'altre.

9. El meu primer estudi, a les golfes de l'Acadèmia, on llegíem poesia i parlàvem de política. On vam fer el primer *polvo* i bevíem vi negre del Priorat que compràvem a la bodega del carrer de la Palla amb els diners que vaig guanyar en la primera feina. Allà va néixer La Claca, el Grup de Folk i algunes coses il·legals.

10. La primera casa nostra, on vam formar una família amb la Teresa i d'on vam sortir corrent amb un taxi cap a l'hospital per al naixement d'en Miquel. La primera casa que vaig construir amb el meu sogre, al garatge de la residència d'estudiants de la senyora Bofill, per sota del Cotoles.

11. Un pis al Guinardó, en un carrer del qual no recordo ni el nom. Una gàbia on vam estar pocs mesos perquè no vam aconseguir acostumar-nos a tenir els nens tancats, al soroll dels veïns i les olors de l'escala.

12. La fusteria d'en Jaume Manel, al carrer Major de Sant Esteve, el meu primer taller, amb desenes de titelles penjats i el lloro *Lorenzo* al costat de la porta. Casa de fred que escalfàvem, amb la Teresa, amb l'alegria d'una família jove. La casa, tan pobra, a la qual tornàvem després de les primeres gires internacionals, a redós del Montseny. Casa d'amics i de cabòries, d'invents constants per obrir-nos camí en el món de l'art. La casa on ens van venir a veure el Tàpies, la Maria Aurèlia i el Brossa i titellaires de tot el món que estaven de passada: Mer Contractor, Ives Joly, Michael Meschke, Peter Schumann, Dadi Pudumjee. La casa on Joan Miró feia la migdiada al balancí de la Iaia, acabada la feina i on va néixer el nostre fill Nicolau.

13. Tots sols al carrer Mallorca un altre cop, després de la mort de l'Avi i el retir dels meus pares a Sant Esteve. L'antigor fosca del pis i les presències dels morts impregnades als mobles i cortines, als sants del passadís i als papers foscos de les parets espantaven els nostres fills i els omplien de tristesa. En vam marxar aviat.

14. La casa del carrer Gaudí, a Sant Esteve, la primera de propietat, feta de blocs, on vaig construir una banyera gaudiniana al costat de la llar de foc.

15. La casa del carrer William King, al barri de Fitzroy, a Melbourne, on vam viure vuit mesos mentre jo dirigia els assajos de *Circus Oz*. El jardinet

més minso que mai hem tingut, al costat del pub on feien la millor barbacoa de la ciutat els diumenges a la tarda, a prop del parc on en Miquel i en Nico empaitaven opòssums.

16. La casa de fusta i bambú a Ubud, a Bali, que ens va deixar un amic, i on vam viure uns quants mesos mentre apreníem a tallar màscares de fusta i seguia el *dalang* en els seus espectacles d'ombres arreu de la regió. La casa on vivia una serp de tres metres entremig de les bigues del sostre, una convidada imprescindible que allunyava ratolins i serps verinoses i que un dia va caure al damunt del llit i el va trencar pel mig, per sort quan no hi érem.

17. L'estudi del carrer Major de Sant Esteve, que havia estat La Sala del poble, on anàvem de petits a espiar els balls i les festes dels pagesos endiumenjats amb olor de colònia i aquelles noies amb vestits roses i blau cel cosits a casa, plens de puntes, que pintant-se i repentinant-se imitaven les actrius del cinema americà dels anys cinquanta. Aquelles noies de pagès que duïen xiruques durant la setmana i a les festes travessaven el carrer enfangat passant per damunt de les pedres amb sabates de taló. La Sala, que va ser el meu primer estudi de pintor i la primera sala d'assaig amb miralls a la paret i vestuari per als actors.

97

18. El pis del carrer Comtal, enmig del batibull comercial del centre de Barcelona, on ens vam refugiar el Nicolau i jo quan la nostra família es va desfer. En Miquel no hi va viure mai, era a París aprenent teatre a l'escola de Lecoq. La Teresa va llogar pis al carrer del Call. La casa d'un nou inici. En Miquel va tornar de París amb un espectacle que es feia en una piscina i va rebre premis pel seu treball; després, en un nou espectacle on utilitzava la tecnologia de manera innovadora, el seu col·lega professional va morir en un accident i ell es va retirar definitivament de l'espectacle.

19. El pis d'Enric Granados, on vam començar una nova família amb la Paca, on van néixer la Marina i en Josep.

20. La casa del Montnegre, la casa dels meus fills i meva, que ens va trobar quan no la buscàvem i on tenim intenció de quedar-nos, ja era hora.



En record d'Oscar Olavarría, mapuche entranyable, l'actor amb qui vaig compartir més espectacles, més viatges i més aventis.

Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida.

Improvització d'Oscar Olavarría i Joan Baixas.
Fotografia: Joan Morató.

Europa és una vella massa grassa, pelleringa, fofa, esdentegada, que simula atacs d'asma i feridures mentre vol aprendre ioga i altres cures que li treguin les bosses dels ulls que li fa l'insomni, les nits curulles de desfetes i grandeses que ja no tenen vida. La cultura que ha donat tantes bones idees al món contemporani ara està cansada. Això pensava mentre l'Albert Vidal, francitador incansable, m'explica el seu viatge a Mongòlia, el cant que va fer amb els presos d'una garjola d'assassins i lladres, i em parla del seu amic lama, que li ensenya melodies i coses de la vida i riuen junts i canten.

Aquest matí hi ha hagut claustre de professors i el director ha explicat molt content els acords que tenim amb altres escoles, que permetran que quatre o cinc noiets facin erasmus a ciutats que són a unes hores d'autobús. Està molt bé això, és clar, visca l'intercanvi cultural i el consum educacional; i em fa recordar que, amb els guanys de titellaire, quan era jove, vam anar a Bali a aprendre màscares amb l'Anom, i a Sicília, on il Cavaliero Maccri em va ensenyar com fer créixer la veu per representar els paladins i sarraïns més esfereïdors, i altres viatges d'aprenentatge.

Per què els europeus hem caigut en aquest pou sense fons de burocràcies i paperassa que ofega tota espontaneïtat i tot risc, quan és tan fàcil anar aquí i allà amb una motxilla i quatre rals a la butxaca? No ho entenc. Només arribo a donar-me l'explicació que els europeus tenim tanta por de nosaltres mateixos, ens sabem capaços de tanta salvatgia, que apliquem el control a tort i a dret, no per evitar els mals que puguin succeir, sinó per evitar de veure'ls cara a cara.

I després d'una ampolla de vi, dos canutos, tres blasfèmies, quatre renecs i cinc bajanades, ens sentim en forma i anem a l'Hostal a fer una costellada.



De la pàgina web del Centro Dramático Nacional, Madrid 2017

La creació i la investigació en el camp del teatre de titelles i d'objectes està marcant el rumb de l'escena dels nostres dies. Per aquest motiu, i després de la gran experiència i bona acollida dels tallers amb la companyia de Philippe Genty i amb Stephen Mottram que vam fer anys enrere, el Laboratori Rivas Cherif us proposa un nou taller realitzat en coordinació amb el TOPIC (Centre Internacional del Titella de Tolosa), amb el mestre Joan Baixas. Artista plàstic, director i titellaire, és un dels creadors més polifacètics i internacionals de la nostra escena. *Mapamundi - Somriure* és una obra oberta que Joan Baixas ha anat presentant des de l'any 1999 en diverses ciutats del món: Barcelona, Delhi, la Havana, Tallin, Charleville, Olot, Kilkenny, Sant Petersburg i d'altres.

L'animació està present en nombrosos àmbits contemporanis de l'art: en les arts escèniques, les arts plàstiques i la dansa. En aquest context no es tracta de l'animació cinematogràfica amb tècniques digitals o analògiques sinó de l'animació en viu d'objectes, figures, materials, titelles, formes, imatges pintades o projectades. «Animació» en oposició a «manipulació». Animar és donar ànima, donar vida a un objecte artístic, és reconèixer-hi la memòria i els suggeriments, les ressonàncies i el simbolisme.

Mapamundi.
Parc de la Ciutadella,
Barcelona, 1990.
Amb música de
Paca Rodrigo.
Fotografia: Patrick Gilbert.

101

Desenvolupament del taller

En aquesta proposta es convida els participants a crear petites animacions amb els materials més simples, gairebé sense elaboració. Els objectes o les figures s'animen amb el moviment, la respiració i la paraula, amb la fusió de l'interpret i l'objecte. En el curs es fan nombrosos exercicis amb diversos punts de partida: la poesia, la música i la improvisació. En aquest curs no s'imparteixen tècniques ni es plantegen aspectes estètics ni es persegueixen resultats concrets qualificables, el treball se centra en la creació i la dramàturgia o, en altres paraules, en la retòrica i la poètica de l'animació. En aquest sentit els exercicis i les propostes giren al voltant d'un eix temàtic general, obert i incontrolable, i s'aposta per l'acceptació del caos creatiu. El tema central del curs s'anuncia com a *Mapamundi - Somriure*. Hi ha infinits mapes del món: geogràfics, econòmics, meteorològics, de població, de recursos naturals, de creences religioses, de conflictes socials. Cada mapa expressa una visió del món, d'alguna manera una ideologia. Tot mapa és provisional, inexacte i caduc. Proposem als participants que, a través d'exercicis i animacions, manifestin la seva visió personal del món. Proposem un mapamundi de poesia, d'humor i d'amistat que a poc a poc anem dibuixant al voltant del món.

El curs es tanca amb una presentació en públic a manera d'espectacle en què es fa una pintura en moviment sobre una gran tela on col·laboren tots els participants.



Mapamundi.
Aula de Teatre d'Olot, 2002.
Fotografia: Jordi Bover.



Mapamundi.

CCCB - MACBA, Barcelona, 2003.
Fotografia: Jordi Bover.

Parc de la Ciutadella, 1990.
Fotografia: Patrick Gilbert.

Parc de la Ciutadella, 1990.
Fotografia: Patrick Gilbert.

Parc de la Ciutadella, 1990.
Fotografia: Patrick Gilbert.





Mapamundi.

Charleville-Mezières,
França, 2012.
Fotografia: Jordi
Fàbregas.

Lloc: Sala d'assajos del CDN Almendrales (Sala Bingo).

Dates: Del 20 al 24 de novembre de 2017.

Horari: De 10 a 14 h.

Participants: Membres del Laboratori Rivas Cherif.

Places: Màxim 15 persones.

Preu: 40 euros.

Termini d'inscripció: Del 17 al 29 d'octubre de 2017.

Com inscriure-s'hi: Si ets membre del Laboratori Rivas Cherif, escriu un e-mail amb la teva petició al correu electrònic laboratorio.cdn@inaem.mecd.es posant en l'assumpte: Taller animació contemporània Joan Baixas.

Condicions de participació: Els participants han de vestir roba de treball o d'assaig còmoda i calçat lleuger, susceptibles d'embrutar-se. Igualment, hauran d'aportar els seus propis aparells per gestionar imatges: ordinadors, càmeres, altaveus portàtils, mini-projectors...

105

Pàgina anterior:

Mapamundi.

TOPIC, Tolosa, 2017. Fotografia: Nati Cuevas,

Kilkeny, Irlanda, 2011. Fotografia: Joan Baixas.

Charleville-Mezières, França, 2012. Fotografia: Jordi Fàbregas.

Assaig de la coreografia de mans Family Photo a Nova Delhi, Índia, 2012.

Fotografia: Marina Baixas.

Tallin, Estonia, 2017. Fotografia: Joan Baixas.

Kilkeny, Irlanda, 2011. Fotografia: Joan Baixas.

Nova Delhi, Índia, 2012. Fotografies: Marina Baixas.



Mapamundi.

Parc de la Ciutadella, Barcelona, 1990.

Fotografia: Patrick Gilbert.



Mapamundi.
Charleville-Mezières, França, 2012.
Fotografia: Jordi Fàbregas.



Terra prenyada

Al jardí de les cendres neix la rosa antiga de l'alquímia.

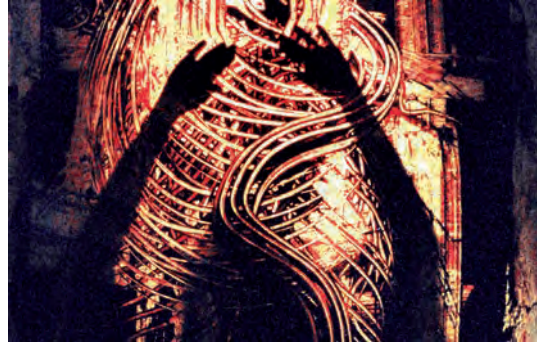
Adonis

Terra prenyada.
Espectacle de pintura
amb música de Paca
Rodrigo. 1995.
Fotografia: Paolo
Ciaberta.

De vegades hi ha espectacles que surten sols, que no tenen un projecte inicial ni un objectiu, sinó que, a través d'improvisacions i petites presentacions en llocs diversos, es va formant un gruix de material escènic que a la fi només cal endreçar per presentar-lo al públic. Això és el que va passar amb *Terra prenyada*, l'espectacle que segurament he fet més vegades arreu del món.

Té un format especial perquè tot l'espectacle consisteix a pintar, esborrar i pintar de nou al damunt d'una pantalla translúcida, com un gran quadre transformant-se en escena que el públic veu per transparència. Des del primer dia que vaig començar a treballar amb aquesta tècnica, vaig tenir la sensació que era un regal dels déus. Pintura i escena, gest i veu, és un plaer practicar-los alhora, i el plaer em sembla un element essencial de l'art. El plaer pot tenir moltes llums, des de l'explosiva llum solar fins a la foscor de la lluna negra i sovint, en l'art, arriben barrejades. A part de les històries que s'hi expliquen o de les accions que s'hi fan, *Terra prenyada* té per mi una base molt primitiva, molt rústega, que és el plaer de veure pintar, de veure pintar amb fang damunt d'una superfície lliscant, la pantalla. Observar una persona quan pinta sempre és fascinant; el moviment del color, la pinzellada, l'esquitx, el regalim, el grafiti fet amb el dit, el ball de la mà damunt de la imatge, l'esborrament, la superposició de dibuixos són jocs i imatges que demanen atenció, juguen amb el temps, es teatralitzen.

La cosa va començar quan vam decidir tancar La Claca per uns anys. Malgrat tots els esforços de Roser Vilà per mantenir la barraca oberta, *Amanita Circus* ens va deixar exhausts i arruïnats, i calia desconnectar i recomençar. Jo vaig entrar a fer de professor a l'Institut del Teatre i em vaig dedicar a ensenyar, a aprendre i a pintar. Pintava cada dia, tot el dia.



I vaig començar a seguir les «revistes» que organitzaven Carles Hac Mor i Ester Xargay, la revista parlada, la revista caminada. Aquestes eren les manifestacions artístiques més creatives de la ciutat en aquell moment, i posaven en evidència, en el to més incorrecte intel·lectualment i amb una alegria àcrata i expansiva, les febleses d'una Barcelona que es proclamava la seu mundial del disseny i la bona entesa. Aquells poetes paraparèmics em van convidar a participar en algunes ocasions en els actes que organitzaven, i jo hi vaig anar fent algún número i pintant amb terres.

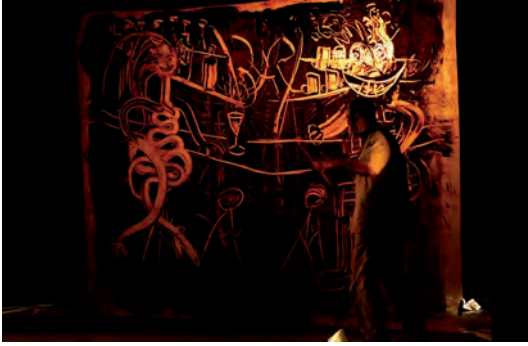
110

La terra era el meu material de treball en la pintura, i m'havia anat fent una bona col·lecció de pigments i argiles de colors de diferents llocs del planeta; les més interessants les del desert d' Austràlia, on hi ha alguns dels pigments més rars i intensos del món.

Després vam anar a Sarajevo amb en Tortell Poltrona i en Carlus de La Fura dels Baus, i vam plantar la meua pantalla de pintar a la biblioteca cremada i hi vam fer una actuació amb llums de butà i pintant amb les cendres, després vam ensenyar als nens dels hospitals a fer ombres amb els plàstics que l'ONU havia posat a totes les finestres sense vidres de la ciutat.

En una entrevista, en Carlus ho recordava així:

Jo sempre poso l'exemple de quan vaig ser a Sarajevo amb el Tortell Poltrona i en Joan Baixas. En un taller on ensenyaven a fer titelles, hi havia un nen que plorava contínuament, i quan van acabar li van dir: «Té, queda-te'l tu i calla d'una vegada». El nen no només va callar, sinó que va començar a parlar amb el titella. Llavors els professors ens van dir: «Aquest nen no parlava, feia tres anys que no parlava, els seus pares van morir en un bombardeig». Per primera vegada va començar a parlar. Espero que aquest nen ara estigui molt bé. Potser hauria començat a parlar igualment qualsevol dia, però el teatre el va ajudar.



Terra prenyada.

Més tard vaig anar a Sant Petersburg a veure un festival. Michel Houssid, un dissident polític, artístic i dissident de tot, havia organitzat una escola de teatre visual i presentaven treballs en un festival a Pushkin, la ciutat d'estiu dels tzars; un gran jardí amb rierols i cascades que amaga palaus d'una sofisticació increïble, la major part abandonats durant més de cinquanta anys. El festival es feia en un d'aquests palaus atrotinats i semblava una operació d'okupes, on tot era improvisat amb rapidesa: tallers, escenaris, menjadors, dormitoris, despatxos. Els joves artistes russos vivien enfervorits pensant només en el futur, embadalits per les riqueses culturals que començaven a descobrir després de la caiguda del règim soviètic. El món se'ls obria ple de possibilitats que els seus pares no havien ni sospitat. La preparació física, tècnica i intel·lectual d'aquells artistes joves era incomparable i el nivell del seu treball excel·lent; la resta estava tot per reconstruir.

111

Vaig anar a Pushkin a veure el festival, però vaig acabar traient la pantalla i fent tres improvisacions amb els llocs del riu Neva.

Van seguir improvisacions en una capella de monges a Tàrrega i a la platja de Sant Sebastià de Sitges, al trencall de les onades; en un bosc d'alzines del Montseny, un camp de pomeres del Pirineu, sota eucaliptus gegants del desert d' Austràlia i amb un marc de bambú fet a casa del Budiana, a Singaraja. De mica en mica, tot allò anava agafant forma i cada petita presentació que feia deixava alguna troballa per a l'ocasió següent.

Enmig del procés de treball d'una obra és bo recordar que el risc està en la forma. Potser dir-ne risc és una mica cursi, seria millor dir-ne l'aposta. L'aposta està en la forma, no en els discursos ni en les coartades retòriques. En el procés de *Terra prenyada*, el fet que la forma anés sorgint de petites entregues i improvisacions va ser molt ric, una experiència de confiança i de llibertat. Hi va influir la música de la Paca Rodrigo, la seva capacitat d'improvisació, de crear atmosferes només amb la veu o de mantenir una línia precisa, però introduint-hi variacions constantment; va ser un bon suport per a l'espectacle.





Lola Flores



Quan vaig rebre la invitació per assistir a la recepció que els reis oferien a la gent de la cultura vaig pensar que, com a llibertari d'anar per casa, potser no era un honor la tal invitació, però com a còmic saltataulells em va semblar que fora una festa memorable, i vaig anar a ca'l Toni Miró a comprar-me una corbata. Una corbata de seda verda com un gorg del Montseny, amb relleus d'aigua al teixit i esquitxada de verd pàl·lid, com gotes de rosada al llom d'una granota, era una granota molt bonica ai!, una corbata.

Després de fer la cua de salutacions cerimonioses i obligades a la parella coronada, vaig entrar al saló del palau i em vaig adonar que érem una multitud, més de mil persones. La Rosario, amb qui havíem coincidit en una marxa nocturna mesos abans, em va reconèixer i em va dur cap al grup dels Flores, i allà vaig veure qui tenia realment sang blava en aquell vetlatori. La Lola era la reina, no la reina, la faraona, que és molt més; i reia i saludava i es regirava amb un cop de bata de cola; a l'un li picava l'ullet mentre a un altre l'estrenyia amb passió, cridava, sospirava, honorava i llepava segons el seu criteri, era la reina. Naturalment la gresca va acabar a casa seva, amb gairebé totes les mil persones que hi havia a la recepció.



Antàrtida.

Fotografia: Gabriel Serra.

Jo ja la coneixia, la família borbònica. Quan van fer el primer viatge oficial a Barcelona, la reina es va interessar per conèixer el moviment de titelles de Catalunya, del qual havia sentit parlar. Ella era una admiradora d'aquest teatre, que coneixia per les marionetes de Salzburg i els seus espectacles de música clàssica. Hermann Bonnin, director de l'Institut del Teatre, ens va demanar que actuéssim per a ella i els seus fills, encara que actuar per a la reialesa no entrava en les nostres previsions. Vam decidir fer-ho perquè, al cap i a la fi, es tractava d'una senyora amant dels titelles i tres nens, l'ofici que feien no era del nostre interès. Vam actuar, vam riure, vam xerrar una bona estona i aquell Felipito i les seves germanetes van marxar amb un titella a la mà. Quan la reina va sentir algú que deia «los niños que se sienten aquí», es va girar amb una revolada i va dir «aquí no hay niños, aquí hay infantes», però després, a nosaltres ens va tutejar i nosaltres vam fer el mateix amb ella, encara hi ha classes.

Una curta visita a l'altra banda del riu.



L'entusiasme viatja en autocar

*Caballos que no necesitan pienso
porque se alimentan del sonido de su galope.*

Carlos Fuentes

Teresa Calafell i Joan
Baixas, Putxinel·lis
Claca. 1971.
Fotografia: Gabriel Serra.

Un autocar atrotinat, amb més de trenta anys d'experiència, travessa Europa lentament, sense entrar a les autopistes. El xofer ha pensat que a les carreteres generals hi haurà menys controls de la policia i no en vol cap, de control. Total, per la velocitat que van, no tenen cap necessitat d'autopista, i a més així veuen Europa, que carai! Pensen fer en cinc dies els tres mil cinc-cents quilòmetres que hi ha de Sant Petersburg a Barcelona. A dins de l'autocar hi va un grup d'alumnes de teatre amb el seu director, el radical Michel Housid. Van al festival de titelles de Barcelona a presentar un espectacle basat en el caos de Babel, amb música de rock i de Mozart. La seva escenografia està feta de plàstics vells, fustes trobades, caixes de cartó.

Han desmuntat la meitat dels seients del vehicle i, a la part del darrere, hi porten una cuina, caixes de menjar i bidons de dièsel; es tracta d'abaratir els costos. A dins del cotxe hi ha un núvol de fum de tabac barat barrejat amb la ferum del menjar i el tuf del dièsel. Quan no dormen, canten per entretenir-se, estan feliços de travessar Europa, és el primer cop que surten de Rússia. Canten interminables poemes tristos i rolling-stones. Parlen de ioga, de religió, d'ecologia, mai de política, aquest tema és tabú. Són la nova generació, punk, desmanegada, llibertària, que inicia el seu temps com un cavall desbocat que es llança al mar.

Em fa pensar en nosaltres, quan travessàvem Europa en aquelles furgonetes atrotinades. De vegades ens trobàvem a les estacions de servei amb altres nòmades com nosaltres, la Victòria i el Baptiste del Circ Imaginaire, amb els seus mussols i conills a la caravana, els Perillosos, la Fanfarra. Una vegada ens vam trobar els Joglars, que tornaven de Polònia sense calefacció i a dins anaven tapats amb mantes i del sostre de la furgó regalimaven caramulls de glaç.



Companyia La Claca davant del camió-escenari d'Amanita Circus. 1986.

Assaig a Sant Esteve de Palautordera d'*En Pere sense por*.

En Pere sense por. La Costa del Montseny. Fotografies: Gabriel Serra.



La Carassa de l'Ajuntament de Barcelona. Fotografia: Gabriel Serra.

La companyia al sostre de l'Amanita Circus. 1987. Fotografia: Santi Morato.

Nyaps, davant d'un mirall. Teresa Calafell i Quico Bofill, assajant. 1975. Fotografia: Gabriel Serra.

NEPABUNNA

VAKART:
ADVA MATHA
NHA



1990

Una vegada més, Austràlia

A Paca Rodrigo, d'un admirador

Apunts del diari de viatge a Nepabunna, South Austràlia. 1990.

1/9/89

Sisè viatge a Austràlia, però aquest cop és diferent, aquest cop vaig al desert.

Era de nit a l'avió i, després de tantes hores d'inconvenients i esperes, intentava fer callar el cap que anava a cent, no volia que les ximpleries s'hi passegessin al seu aire. Però un sentiment s'hi ha anat fent lloc: la por. Por del que m'espera si arribo a anar tot sol al desert. Por de la por. Tot d'una, per les finestrelles de l'esquerra he vist que ja sortia el sol, un forat de llum vermella a la paret del jumbo. Núvols que es dauren, la terra negra a les fosques, el riu blanc de sal. I, quan menys m'ho esperava, el cel s'ha convertit en un arc iris sense fi, aplanat: el roig del sol, el taronja dels núvols, el groc de la llum que s'escampa pel cel, el verd, blauet, índic, morat i negre de la nit.

L'avidesa i la pressa m'afecten molt, hi ha un cavall negre i roig a dintre meu que es desboca fàcilment.

Intentar que les paraules mostrin una mica la meravella que els ulls veuen, després tancar la llibreta i perdre's en la mirada.

23/9/91

Benvolguda Úrsula,

vaig entregar la memòria del projecte *Naidoc in Marree* a l'oficina d'Aboriginal Affairs, com tu em vas dir: «breu i precís». Ara t'envio els meus comentaris més personals, anotacions de llibreta, coses per als amics, per no haver d'explicar-ho moltes vegades.

Abans que res, he de dir amb tota la confiança que la vostra coordinació amb les autoritats i les comunitats ha estat impecable i un ajut indispensable per a la realització del projecte.

L'inici del viatge va ser divertit perquè l'oficial dels rangers que ens va entregar el vehicle ens va indicar un Holden, un perfecte cotxe de ciutat amb el dipòsit ple. Quan li vaig dir on anàvem, quant de temps i el que volíem fer, va deixar el barret damunt la taula, es va gratar el clatell i va fer: «Així que aneu al desert tres mesos?, i voleu fer teatre amb una comunitat aborigen?», «No, amb dues comunitats aborígens?». Va treure unes claus del calaix i ens va donar un Mitsubishi quatre per quatre i una targeta *free petrol*. «Més val que aneu ben equipats... i que tingueu sort». I després, es va estar una hora donant tota mena de consells sobre camins i sorrals, serps, medecines, aigua, ràdio, ramats de merinos, avaries, etc.

Vam fer el viatge a Marree en tres dies. Vam pujar a Saint Mary's Peak, allà on s'acaba Flinders Ranges i comença el desert.

4/6/91

L'any passat vaig dormir una nit en una cova dalt de tot d'aquesta muntanya. Hi vaig anar amb un parell de companys que anaven a fer fotografies d'una central nuclear secreta. Al matí, quan el sol va tocar les roques del cim de Saint Mary's, vam descobrir que la cova estava coberta de centenars de dibuixos aborígens i la llum els anava descobrint com si fos un efecte cinematogràfic.

Roques com cervells rebregats i secs, com pells de serp torrada, ullals de monstre, runes.

Grans arbres secs, grisos, estirats a l'herba com vells guerrers dormint.

Cavalls tapats amb mantes que s'espolsen l'aigua de la rosada amb un ventall de gotes brillants.

Ocells blancs barallant-se damunt la terra negra.

Un gran mascle cangur roig observa el cotxe, dret, solemne.

Bandades de cacatues cridaneres ens passen rasant per sobre els caps.

Camins de pols i més pols, tapats de pols. Per fi el bany al riu.

7/6/91

Hem comprat menjar al supermercat dels miners i hem arribat a Marree tard, a la nit.

En Regg ens espera davant de casa seva amb un foc encès. Ens rep la seva dona, la Gladys, amb un gran somriure blanc damunt la pell fosca. Els seus ulls color d'oli deixen anar una dolçor acollidora i franca, el rostre belluga i es transforma i tot el cos, de proporcions *extra-large*, balla àgil per una cuina

minúscula. Mengem plegats del que ells tenen i del que nosaltres portem i, abans que surtin corrent cap al pub a comprar cerveses, els diem que estem molt cansats i ens acompanyen al nostre allotjament. Ens han netejat l'antiga escola, han improvisat una dutxa al pati amb un bidó i han netejat la cuina econòmica. Tot l'edifici és de fusta, vella, bona i gastada. Se sent el fred de la nit al desert, encenem la llar amb tions esberlats de fusta vermella i ens posem a dormir als sacs, al costat del foc. Ens sentim estranys de ser per fi amb els Arabana, i costa dormir.

Els primers dies ens vam dedicar a conèixer el lloc i la gent i a escoltar mil històries de trens i mines i de *cowboy-stations* on els nois ramadegen amb motos de trial; històries de ramats de centenars de milers d'ovelles, de caravanes de camells i de marques mundials de velocitat en cotxe damunt del llac de sal, d'armes i camions tren i d'eines per buscar pedres precioses, històries de l'*outback*.

12/6/91

Quan ja coneixíem tothom, en Regg va convocar una reunió de tota la comunitat, i els va explicar que estàvem de vacances i els proposàvem fer un espectacle per la festa del dia nacional d'afirmació aborigen, durant el Naidoc Week (National Aborigines and Islanders Day Observance Committee).

La comunitat Arabana fa molt pocs anys que s'ha constituït. En realitat, *full-blood* Arabana només hi ha dues persones que ho siguin. Una és una senyora de més de vuitanta anys, l'Annie, que ensenya el seu idioma als nens i coneix la major part de plantes i remeis i maneres de caçar antigues; i l'altra és el seu germà, que és l'únic iniciat en els coneixements i les cerimònies de la tribu, però que no els vol ensenyar a ningú perquè diu que els Arabana ja no existeixen, quan ell es mori tot s'haurà acabat i serà una altra època. Exposa el seu convenciment sense immutar-se, la mort li sembla la cosa més natural del món, la seva mort o la mort de la seva tribu. Són coses que passen, diu, no s'hi pot fer res. A part d'aquests dos, la resta de la comunitat són descendents d'arabanes barrejats amb tota mena de passavolants, invasors, violadors o fins i tot, en alguns casos, amants gentils. El centre del territori Arabana es diu Marree, és el nom del poble actual, i això en el seu idioma vol dir «aigua». O sigui que Marree, com que era un lloc d'aigües freàtiques únic en el desert, es va convertir en un centre logístic. Primer, a l'inici de la colonització britànica, en un centre de caravanes de camells que creuaven el desert, dirigides per experts afgans. Després les caravanes van ser substituïdes pel tren que travessava el continent, «el transiberià del desert» com en deien ells, i més tard, el tren va ser desplaçat per una carretera de terra on tallen el desert els *road-trains* de quatre remolcs i més de cinquanta rodes. Tota aquesta història és present al Marree actual en forma de runes, despulles de vehicles, maquinària rovellada; el desert ho conserva tot.

Al desert no s'hi arriba el dia que hi arribes, s'hi va arribant a poc a poc, i no el veus fins que oblides que el veus. Trigues setmanes a veure'l de veritat.

Això que un estranger els consideri una comunitat establerta i, alhora, els proposi millorar la seva festa de Naidoc, és una cosa tan estranya que interessa tothom i la reunió està que peta. Desenes d'ulls negres i ametllats observen els gestos d'aquest foraster, a veure de què va. El Regg els recorda que, l'any passat, el seu Naidoc va consistir a passejar la bandera aborigen amunt i avall de la carretera polsegosa sota el sol i que el tercer viatge va acabar al voltant d'unes caixes de birres.

Per atzar, jo vaig passar per Marree pocs dies després d'aquesta celebració i, quan en Regg va saber que faig espectacles, em va proposar de fer-ne un l'any següent amb els joves del poble i em va oferir l'ajut de tota la comunitat. Vam quedar que jo trobaria la manera de pagar el viatge i la manutenció i ells em trobarien un habitatge amb aigua i un vehicle. I així ho vam fer. Va ser molt senzill, cadascú es va espavilar per la seva banda. Hi vaig anar durant els mesos de les meves vacances amb una beca i vaig convidar-hi la Paca. L'organització de Port Augusta, que ens ajudava, ens va proposar treballar també amb una altra comunitat propera, Adnyamathanha Peoples Committee, a les muntanyes de Flinders Ranges; una comunitat molt consolidada i unida, excel·lents criadors de cavalls al *bush*.

Prenc la paraula en la reunió i els proposo fer instruments de percussió i màscares amb els joves, i que la Paca faci cançons i balls amb els petits. Tot ben explicat. Gran silenci. No hi ha preguntes. Comentaris? Ningú afirma ni nega. Al cap d'una estona s'alcen i marxen.

Li demano al Regg el perquè d'aquell silenci, si és que no els ha agradat la proposta, i ell assegura que no hi ha cap oposició al projecte, però que costarà molt que algú prengui la decisió de ser el primer a mullar-se. Es tracta d'esperar a veure què passa. Ens observaran i després decidiran si hi juguen, o no, amb nosaltres.

15/6/91

Els dies que segueixen improviso un taller sota del porxo. No ve ningú. Començo a recollir materials en les excursions que fem pel voltant i en faig el mateix que faig al meu estudi, personatgets, petites escultures, dibuixos. Tinc un públic que em mira com si fos idiota. La seva estètica és la de la tele i la de la secció infantil del supermercat dels miners; la seva música el *country*; i els seus herois els indis americans de les pel·lícules; o sigui que les meves «creacions» d'escultures amb arrels i pedres i llaunes no els diuen res de res.



Apunts del diari de viatge
a Nepabunna, South Austràlia. 1990.

— I, parlant d'apatxes, perquè no fem un tam-tam? Podríem fer música i ballar.

— Tu en sabries, de fer un tam-tam?

— No ha de ser difícil: un bidó, una pell i unes cordes.

— N'has fet mai cap?

— He fet coses més difícils.

— De bidons n'hi ha molts, aquí. I quina pell hi posariem? —riu—. Una de cangur?

— De la pell de cangur no sé si ens en podem refiar, però una pell de cabra segur que aniria bé, i he vist cabres salvatges a Cooper Creek.

— Nosaltres tenim permís per caçar el que necessitem, però no tenim com fer-ho. Com caçarem les cabres?

— Tenim el Mitsubishi i demanarem al policia que ens ajudi amb les armes, que vingui.

— Aquell?

— Jo hi parlo.

Jack, el policia, és un personatge fantàstic. Ell també és mestís, però no li deu fer gaire gràcia ser-ho perquè dona a entendre al foraster que és blanc; i ho sembla, podria ser-ho. El seu aspecte és de xèrif dur del *far-west*. Ho du tot perfecte: el cotxe, l'uniforme, les ulleres i sobretot la seva ronda a deu per hora pels carrers polsegosos del poble, sense asfaltar. No parla, no se sap on mira, no entens per què s'atura. Però, quan se'l coneix, és un tipus afable i tímid, bon ballarí de rock i guanyador del concurs de pans tradicionals fets a les brases, els *dempas*, on passa per davant de velles de moltes comunitats que han fet aquests pans tota la vida. En Jack diu que és millor que ell no vingui, però que ens deixarà una escopeta i que no fem rucades, i que el tema dels permisos d'armes de cacera dels aborígens no és un assumpte de la policia municipal, si no hi ha conflictes entre les persones.

Hem sortit de cacera molt d'hora aquest matí i ara tornem al vespre, reben-tats. Tot el dia donant tombs pel pedregar amb el cotxe, que sembla indestructible. Hem dut sis pells de cabra. De les tres cabres més joves han tallat la carn per a la gent de la comunitat, així no hauran de menjar pollastre congelat uns quants dies. La carn de les més velles es queda al desert, per a tota mena de carronyers voladors o reptadors. Diuen que així aquest bestiar no molesta els ramats. Els *cleaners* de l'*outback*, els anomenen.

Truco per telèfon al Jordi Borrell, del Circ Perillós, la persona que conec amb més habilitats artesanes. El treball amb la pell és una de les seves especialitats. En tres trucades em fa un curs de preparació del cuir.

Netegem les pells ben netes, les estenem i les cobrim de sal que recollim a les vores del llac. La sal allunya les mosques. En alguns moments, les mosques poden ser la preocupació principal de l'home blanc a l'*outback*, sobretot quan hi ha sang al voltant, que es posen enganxifoses.

9/7/91

Al llarg de les setmanes que durava la preparació de les pells, vam preparar tres bidons i vam anar a buscar materials de tota mena entre runes i a boscos i rius secs, i ho vam fer com es fa a l'*outback*, acampant, fent fogueres, caçant, rient i de vegades, esbroncant-nos fins a extrems inimaginables. S'ha de dir que, a la gent de l'*outback*, sempre tan reservada, gent de tots els colors, de vegades els agrada cridar, cridar molt fort.

El desert absorbeix, et xucla, sembla que no hi ha res, però és ple de coses. En realitat, no és que sigui ple de coses, sinó que les coses tenen una presència diferent, específica, cada cosa és cada cosa i es fa mirar.

127

El pub és el complement necessari del desert, com el yin ho és del yang o l'ou de la gallina. Són els dos llocs més oposats que un es pugui imaginar. El pub és fresc, fosc, humit, una mica pudent; el desert és polsós, bullint, obert, ple de mosques, olorós.

El desert no el veus quan hi arribes, no el veus fins al cap d'unes setmanes de ser-hi, quan va entrant, aleshores és quan aprecies el pub, quan el busques.

El vent aixeca columnes d'aire amb sorra, remolins alts com una casa que ballen fent corbes uns centenars de metres i desapareixen en un esclat piro-tècnic de sorra.

23/8/91

Els adolescents Arabana, amb els tres grans tambors i altres instruments de pals i bidons i les pells restants, es van encarregar de la música, i ho van fer amb passió. La direcció musical consistia bàsicament a tractar d'evitar que destrossessin els timbals, apassionats per fer el soroll més fort possible. *Fast and lough* és la idea musical generalitzada i no s'hi pot fer res per canviar-la. Superat això, el sentit del ritme és impecable, i la Paca es diverteix dirigint-los. Els seus ritmes serviran per fer ballar les màscares que preparen en l'altra comunitat, els Adnyamathanha.

Els nens i els joves d'aquesta comunitat han fet màscares i ninots amb personatges que presenten com bisons, osos, cérvols, supermans, Gran Cap Àguila Roja i una llarga serp xinesa feta amb caixes d'embalatge.

En un moment determinat, quan van començar a agafar forma les màscares i els balls i les cançons, i vam aconseguir un ritme constant d'assaig i de participació, algunes persones de la comunitat van començar a malfiar-se que, sense saber-ho, estiguéssim infringint algun tabú de la seva cultura. En



El dia que ens vam acomiadar, Regg Dod em va regalar aquest ou de pedra dient que havia caigut de les estrelles i que tenia poders màgics. Tant de bo! South Austràlia. 1990.

realitat ningú no coneix amb exactitud les creences de la tribu, que han anat desapareixent, però hi ha una temença estesa envers les supersticions. Tot fa por perquè tot es desconeix, i si s'infringeix una norma, encara que sigui desconeguda, els mals esperits difunts es despertaran a la nit per atemorir el personal. D'això ningú no en dubta. Per tant, decidim anar amb el Regg a Coober Pedy, a demanar el permís dels vells de la comunitat, que viuen en aquell indret.

El viatge ha durat quatre dies i n'hem passat dos amb els vells. Jo no entenia les seves paraules i tot ho ha dit el Regg, jo els anava oferint les cerveses que em reclamaven de la nevera de càmping. Un dia, a l'*outback*, algú farà un monument a la nevera de càmping. Els vells no han posat cap mena d'aturador als balls i màscares i cançons que preparem amb els nens. Diuen que nosaltres som invisibles per als esperits de la seva gent.

Els vells són cinc o sis homes molt pobres que viuen molt miserablement en barraques de xapa, forns de llauna, amb uns subsidis socials minúsculs i molta cervesa.

El vent pentina el terra i separa tots els materials segons les grandàries i els pesos de cadascun; la pols va a parar a dins dels torrents secs i es compacta amb la humitat del terra; els granets de sorra s'ajunten en dunes que es desplacen pel desert transportades subtilment per l'aire suau; les pedres més grans resten quietes, polides per la sorra, brillants, brunyides. Tot fa sensació de net, tot menys el camí i els vorals coberts de pols. La pols del desert ve dels camins i l'aixequen els cotxes. O sigui que, quan l'atures, el cotxe està del tot enfarinat, però quan t'allunyes caminant ja no hi ha pols. El vent xiula en les pedres minúscules.

129

Al pub, algú diu, cridant, que en aquella terra no hi ha llei ni policia, només homes blancs amb armes.

Quina fal·làcia!, aviat arribaran els turistes i tot això es convertirà en un decorat per a les seves *selfies*.

Vam tenir una festa de Naidoc esplèndida. Al principi, les dues comunitats s'havien distribuït en bandes oposades del carrer. Se suposava que estaven enemistades i no es parlaven, però quan vam acabar el cercavila i vam arribar al gimnàs i van veure les filles i els fills respectius ballant i cantant junts, van deixar anar la llagrimeta i vam acabar amb una barbacoa general i fraternal i ben xopa de Coopers.

23/9/91

Gràcies, Úrsula.



Zoé, innocència criminal

O diabo na encruzilhada, no meio da estrada

(el Diable a la cruïlla, enmig del camí).

João Guimarães Rosa

A Marta Cuscunà

Zoé, innocència criminal.
Espectacle. 2009.
Fotografia: Jordi Bover.

El Titellaire: *Vaig conèixer Zoé a l'Hospital Psiquiàtric de Santa Maria do Perpetuo Martírio, a la ciutat de São Paulo, on jo havia anat a presentar un espectacle per als interns. Aquella noia estava molt atenta, asseguda a primera fila. Durant tot l'espectacle va estar parlant amb els ninots, imitant veus d'ocell. Em van explicar que la policia l'havia recollit pel carrer, i que hi vivia sota una pila de papers de diari, despullada, bruta de sang i de maquillatge, i que mai parlava.*

131

Pedro Daniel Joca Ramiro, *garimpeiro*, és a dir buscador de pedres precioses, altrament dit Tristan Pazos: *Vaig conèixer Zoé en un tren de mercaderies, on pujaven tots aquells que fugien de la fam i la misèria. Ella em va explicar que havia nascut a la selva, on havia après a imitar el cant de tots els ocells, com fan els nens d'allà, la pomba, l'amarela, el abutre, el não-me-vê. Un incendi va foragitar la seva família de la selva i van haver de fugir cap a la ciutat. Plegats vam travessar Manaus, Roraima, Mato Grosso, São Xosé do Rio Preto, Goiânia. A l'alba, quan el tren s'aturava, Zoé saltava a terra i grimpava a un arbre per collir fruites i cantava, i jo la mirava com un regal de la nit.*

Bernardo Zé Bebelo, àlies Maravilhas, mercenari: *vaig conèixer Zoé pels carrers de São Paulo, on es feia la vida, i la vaig convertir en la princesa de les cantonades. Quan fèiem l'amor en els túnels del metro, els cants d'ocell de Zoé ressonaven per les voltes com si fos una catedral, mai no hauria dit que en una nit hi cabien tantes rialles.*

El Saloio, traficant. Li agradaven les pel·lícules de romans i portava un vestit blanc, camisa daurada i corbata vermella, *os colores do Imperio*, deia ell, i era



conegut amb el nom del Cèsar de la Favela: *vaig conèixer Zoé al bordell de Maria Gràcia, on tots els homes la demanaven. Me la vaig endur per a mi sol, em vaig comprar un descapotable perquè tothom veiés la meva emperadriu i li vaig posar una casa amb jardí amb unes estàtues daurades i una porta que s'obria cridant «Ave cèsar!».*

Zoé: Tot va començar... per culpa de la capota. Era estiu, migdia i feia molta calor, però el Saloio s'havia encaparrat a circular amb la capota del cotxe oberta «pra que todo o mundo admira a mia rabina» va dir. Anàvem descapotats i morts de calor i, per compensar-ho, va posar l'aire condicionat.

S'hi va capficar, ja ho veus! Tota la solana al damunt i l'aire condicionat a tope... que no servia per res, és clar.

Havien anat al centre de la ciutat a comprar coses per a la casa nova, coses que Zoé no havia vist mai: gots de cristall tallat, una batedora, una coctelera, un escalfador de plats electrònic, un ganivet elèctric.

Ai, el ganivet elèctric! Jo no n'havia vist mai cap. «Para preparar carpaccio», va dir el Saloio quan el va comprar. Al Saloio li agradava la carn crua però ara, que estava amb mi i volia fer-se el finolis, només menjava carpaccio.

El Saloio era un home gran, fort, l'emperador de la favela. Tothom el respectava. Li va posar a la Zoé una casa amb jardí i aire condicionat, i va comprar un cotxe per lluir nòvia pel carrer, un cotxe daurat amb uns seients vermells i unes rodes blanques, descapotable.

Total, que anàvem descapotats i després de recórrer l'avinguda Bolívar de dalt a baix amb el trànsit a pas de tortuga, vam arribar a casa a mil.

La calor fa venir mala llet, saps? Jo, en aquell moment, volia viure en un món d'aire condicionat, saps? Volia marxar de les cases calentes, dels llits calents, dels carrers bullint.

La calor és cosa de pobres...

... i de pringats! Suava i estava empenyada. I ell també, el Saloio també ho estava, d'empenyat, però dissimulava i es feia el simpàtic, com si allò de la capota fos una broma.

Bé, doncs la cosa és que arriben a casa i Ave cèsar!, la porta del jardí que s'obre tota sola.

Brindis per Zoé.
Espectacle amb música
d'Agustí Fernández.
Jaz Olave en un
assaig. 2008.
Fotografia: Jordi Bover.





Pugem des de Pinheiros, travessem Jardins i tot Vila Mariana, i arribem a casa banyats en un baf humit, i quan aixeco les cames per damunt del respatller i em dispo a posar-me dreta, la minifaldilla se m'enganxa al piu de la porta i em cremo les cuixes amb la planxa metàl·lica. No una cremadeta, no, va ser un bon socarrim que em va deixar una marca ben vermella al cul. Vaig fer un crit, vaig aixecar les cames, vaig perdre l'equilibri i amb els talons d'agulla: nyiiic! Vaig fer un parell de ratlles a la carrosseria. Dues bones ratlles... nyiiic, nyiiic. A la porta daurada del descapotable...

De seguida vaig sentir l'olor de la seva còlera, mentre voltava el cotxe per davant. Mira les ratlles i no diu res...

Vaig pensar, ja hi som, ja l'hem cagat! Es va ficar dos dits a la boca i els va passar, a poc a poc, per les ratllades, i... jo no sé per què, bé sí que ho sé, per treure-li mala llet al moment li faig «você pois ficar um autocolante» i vaig fer una riallada... petitona. I veig aquella mà gruixuda, inflada, amb pèls negres, que s'aixeca en càmera lenta i paf!, un mastegot! Lanell em va rebentar el llavi i tres gotes de sang li van esquitxar l'americana. Formaven un trofeu ben bonic, en aquell vestit tot blanc, tan de seda i or.

136

Tant se val, Zoé va recollir les bosses dels regals i va marxar corrent cap a la piscina i s'hi va tirar vestida, pensant que el vestit mullat posaria calent al Saloio i així deixaria estar les ratllades del cotxe. Ell va anar a buscar una ampolla de whisky i se'l va anar bevent a glopades i la mirava, xarrupant: xttt! xttt!

Ja et pots imaginar com vaig sortir de l'aigua... com un animal salvatge, amb el vestit pistatxo tot arrapat al cos, a punt d'esclatar com una fruita i la cabellera tapant-me la cara. Vaig recollir una gota de sang del llavi amb la punta de la llengua i li feia la serpeta mirant-lo als ulls, zip, zip, zip! I té!, un altre mastegot...

Però aquest cop el va poder esquivar amb un gest. Quan es va girar el Saloio l'agafava pels malucs i la va voler encular.

Doble pàgina anterior:
Zoé, innocència criminal.

Marta Cuscunà en el paper de Zoé jove.
Fotografia: Jordi Bover.

Joan Baixas amb el personatge Zoé vella.
Fotografia: Jordi Bover.

Però no el vaig deixar, no sé per què, tant que m'agradava, però... no sé, ara semblava que el Saloio ja no m'agradava, m'havia agradat fins un instant abans, però ara em feia una mena de fàstic, no sé, les coses canvien de cop i volta. La vida és molt estranya i tot això, i jo no penso gaire, o sí que penso, penso molt, però en altres coses... No sé, ara no sé el que estava dient. O potser... potser és que el volia posar més calent, no ho sé. Li vaig dir «esfríate, meu amor, que ficas ardente!», el vaig empentar a la piscina i vaig sortir corrent cap a la casa.

A la cuina, la Zoé va obrir les bosses i ho va arrengrerar tot damunt la taula: els gots de cristall, la coctelera, la batedora, el calefactor, el ganivet elèctric...

Ai, el ganivet elèctric! El vaig voler provar...

L'acabava d'endollar, el tenia a la mà i se'l mirava quan llavors entra el Saloio esbufegant. Va despullat, l'agafa pel darrere, la fot sobre la taula, la fa voltar, l'obre de cames i comença a magrejar-la bavocejant.

M'encega una sensació que creia oblidada, el meu cos com un paper rebregat que s'arrossega per les voreres, com un drap. Em ve a la boca una glopada de pudor que no havia sentit mai més des que havia deixat el carrer, fortor de roba humida, de seient de cotxe, d'uniforme, de vestit perfumat i de desinfectant, de crema dolça de fruites, de plàstic amb talc maduixat, d'esperma, de xiclet.

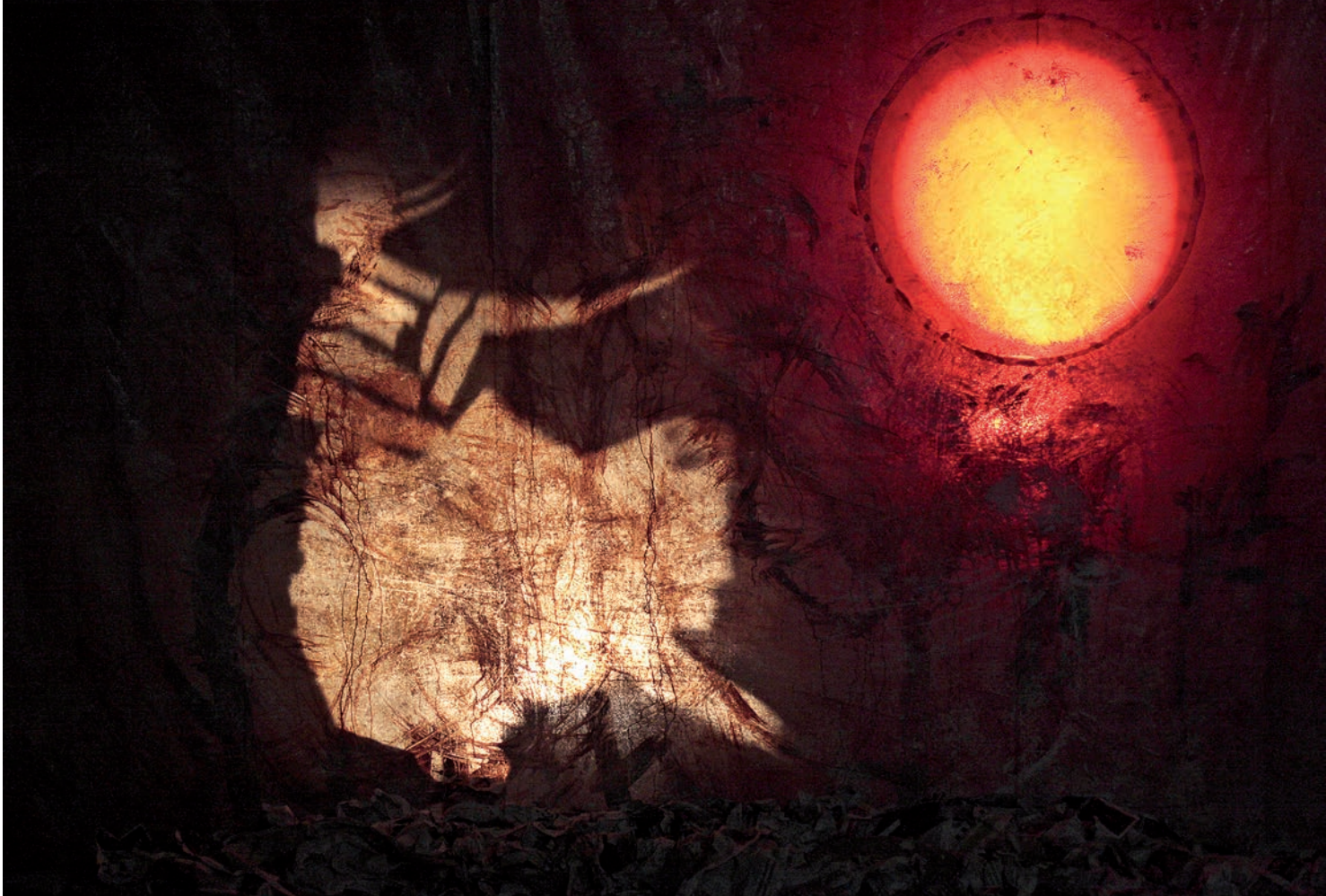
137

Sobre la taula hi ha una confusió de peus i urpes, ofecs, renecs, de dents que mosseguen amb ràbia i m'ofega el pes d'un animal musculós que xiscla com un nen, de quatre grapes sobre meu, com un gos que vol immobilitzar la femella. I es va trencar una copa i una estella de vidre se'm va clavar a l'esquena i...

Jo no tenia cap intenció de fer-li mal, ho juro, només volia treure-me'l de sobre... En aquell moment em semblava que el fàstic passaria i que tot tornaria a ser com abans, amb rialles i plaer.

Però aquell vidre clavat a l'esquena em feia molt de mal... La meua mà va trobar el ganivet elèctric i li vaig donar uns cops a les cames, uns cops ben fluixets, me cago en dena, rient, amb suavitat, com jugant, maleït Satanàs, esperant sempre a la cruïlla de la vida... Però aquella cosa tallava tant... És que no semblava que tallés, semblava que es fiqués dolçament a la mantega.

Li va donar uns cops a les cames amb el ganivet elèctric i el Saloio va sortir disparat enrere com llançat amb una palanca, amunt i enrere. I abans que arribés a caure a terra, la Zoé ja havia marxat.



Ara no recordo ni com hi vaig anar, però em vaig trobar al dormitori, asseguda davant del tocador, maquillant-me la cara de blanc amb el rice-dust per relaxar-me, per semblar una geisha, com les que havia vist en una pel·lícula, que tenen aquell posat tan serè i tan calmat, com les nenes riques. Tota ben blanca. Al Saloio li agradava que em pintés i jugàvem al llit amb els maquillatges, ens pintàvem l'un a l'altre. Vaig pensar «Posa't guapa i fem l'amor i tot quedarà oblidat». S'estava maquillant quan va sentir un xiscle estrany, l'udol d'una rata, agut, sense pauses, un animal que no respira bé.

Era un soroll insuportable, un soroll que mai no l'ha fet persona humana, dolç, interminable, com aquella guitarreta que toquen els xinesos al restaurant Felicidade, nyiii-nyiii-nyiii!

Estava trasbalsada, des que havien tret la capota del cotxe res no semblava normal, pensava que tot era un somni de mal rotllo que s'acabaria ben aviat i s'anava pintant la cara i tot el cos, ben blanca... i llavors es va obrir la porta

*Zoé, innocència criminal.
Zoé marxant de l'incendi.
Fotografia: Jordi Bover.*



del dormitori i va veure que aquell xiscle tan estrany el feia el Saloio, que venia arrossegant-se per terra i, al capdavant de les cames, hi tenia un esvoranc molt gros, uns talls que semblaven fets amb una destal.

Crec que allò es diu el taló d'Aquil·les i que sense ell no es pot caminar i la veritat és que les cames del Saloio estaven pàl·lides, sense sang, enravenades com si fossin de fusta, cames de paralític. I jo me'l vaig quedar mirant sense saber què veia, aquell homenàs pelut i gros, el meu nòvio ric i valent...

Amb les mans s'arrossegava despullat per la moqueta i feia un soroll sense aire com una bossa de plàstic estripada.

Estirant-li la cama la va fer caure a terra, la va immobilitzar amb tot el pes d'un bou mort, li va agafar el coll amb les dues mans i va començar a prémer amb força.

Zoé, innocència criminal.
El Saloio, emperador de la favela.
Fotografia: Jordi Bover.

Marededéu, estic segura que en aquell moment el Saloio era l'home més fort de tot São Paulo. Què hi podia fer, jo, eh? Què hi podia fer?

A mi em sembla que el Saloio em volia matar...

O potser no, potser només volia continuar el joc...

Sí... però... en aquelles condicions?

Li premia el coll amb molta força, i la Zoé es va recordar de l'Aniamaria, que la van trobar al camerino tota blava, estrangulada, i mentre pensava que havia de fer alguna cosa es va trobar el ganivet elèctric altre cop a la mà... i ara ja sabia com fer-lo servir i li va passar pel coll, zip, zip, per una banda i per l'altra i aquelles venes tan inflades...

... que a mi m'agradaven tant.

Això, aquelles venes tan inflades que a ella li agradaven tant, van esclatar en una cascada de sang que va empastifar llit, tauleta, estora, cortines...

140

I tot el recollons de coses que hi havia a l'habitació, tot, tot vermell, el color dels emperadors romans.

Quanta sang hi ha dins del cos d'un home, déu meu, no ho hauria dit mai. El Saloio va tancar els ulls, i va serrar les parpelles amb tanta força que se li van tornar morades,

... la teva llengua a la meva boca, flor agonitzant,

... va esbufegar

... va deixar anar un pet fort, llarg

... i es va quedar quiet.

La pudor de merda va inundar el dormitori i després... silenci.

És així com mor un home, amb aquella pestilència?

Llavors em va esclatar un llampec al cap i em va traspasar tot el cos, «um relâmpago da pura claridade da alma». Ara sí que l'has ben fotuda! Ara la vida i el destí s'han posat d'acord en contra teva i ja no seràs més amants-que-s'estimen-i-es-mossequen, seràs per sempre una-dona-sola-amb-un-ganivet-clavat-al-cor.

I em vaig quedar tranquil·la, què voleu que us digui, algun dia havia de passar una cosa així..., tot està escrit, ja sé qui soc i conec el preu de les coses. Em vaig

sentir molt lluny de casa i molt a prop de la selva, em vaig recordar de les paraules de la meua àvia «O diabo na encruzilhada, no meio da estrada».

Va sortir a la terrassa. A la plaça Guimarães, per damunt de São Caetano do Sul, un núvol d'ocells ballava com un banc de peixos, una onada d'estornells acariciava el cel, dibuixava l'aire, s'obria, es replegava, com un grapat de pluja juganer. A la plaça Guimarães les persones semblaven també bandades d'ocells, formigues que dibuixaven la terra.

Vaig baixar al carrer i em vaig perdre entremig de les formigues, no volia caminar ni parlar amb ningú.

La policia la va recollir al cap de molts dies, arrossegant-se per terra, vivint sota una pila de papers de diari, despullada, bruta de sang i maquillatge. Com que no parlava amb ningú, no sabien qui era i mai la van relacionar amb el cas del ganivet elèctric. Per a ells era una pobra boja, i la van deixar a l'hospital.

Ai amor, quin folletí, la vida canvia en un instant, l'instant del Diable. La Princesa de les Cantonades va perdre l'Emperador de la Favela.

141

Vaig conèixer el Titellaire a l'Hospital Psiquiatrico de Santa Maria do Perpetuo Martirio, a la ciutat de São Paulo, on ell havia anat a presentar un espectacle per als interns. Veient el seu espectacle em vaig adonar que ell era l'únic que podia tancar el Diable en un sac. Em vaig vestir de guapa i me'n vaig anar amb ell. Ara viatjo pel món... i soc feliç.



Per al meu germanet Toni Miró

Daurrodó, 2016
El Riu i la Bruixa.
Fotografia: Miquel Estupinyà.

L'espectacle que he fet amb Cildo Meireles és el desafiament artístic més fort que he viscut en la meua vida professional. Extreure uns personatges interessants de l'obra de Miró o de Saura, per exemple, és evident, són allà esperant que algú els doni vida. Cosa que no té res de fàcil, òbviament, però és evident, és feina.

Tanmateix, extreure un espectacle que vol ser d'animacions i d'imatges en moviment a partir dels suggeriments de l'obra d'un artista considerat acadèmicament «conceptual» o de vegades «minimalista», un artista que actualment només fa instal·lacions que ell projecta i dirigeix però que no executa personalment amb les seves mans, això podia semblar molt complicat. Per sort, l'obra d'en Cildo és molt més que qualsevol etiqueta. I crec que el gran talent que ell manifesta en el seu treball com a artista i com a pensador gira al voltant de la narració d'històries. En Cildo és un contador d'històries excepcional. I trobar-lo en aquest territori i conèixer les seves històries, viscudes, extraordinàries i fresques que s'amaguen darrere la seva obra va ser un viatge al cor de l'art i al cor d'una cultura tan potent com és la brasilera, que em va ensenyar a pensar d'una manera nova, d'una manera més intensa. La cristallització d'idees noves o de noves maneres de mirar que ell fa en la seva obra, convertint-les en artefactes on convida el públic a moure's, a tocar, a jugar, a espigar, és com endinsar-se en la biblioteca de Borges, que s'estén infinitament i atrau també infinitament, i fa que el curios s'hi perdi.

En el títol de l'espectacle es condensa tot, *Daurrodó*. L'aspecte que més em sedueix del treball d'en Cildo és la seva habilitat poètica per mostrar les paradoxes del món i del pensament. Encara que provinents de cultures molt diferents, amb en Cildo coincidim en el temps, hem viscut les mateixes coses



Daurrodó, 2016.

Cildo Meireles i Joan Baixas en
un assaig al TNC, Barcelona.

*La manta de banderes
i la manta de diners.*

Fotografes: Alba Redondo.



Daurrodó, 2016.

Xavi Estrada amb el *Dolarsanahoria*

Assaig de l'escena de les màscares.

Fotografies: Alba Redondo.



Daurrodó, 2016.

Laura Calvet a *La tercera orilla del rio*

Al Víctor. *Aperitivos Melierenses*

L'equip de treball al TNC: Al Víctor, Lola Davó, Toni Miró, Glòria Rognoni, Joan Baixas i Marina Baixas.

Isabel Pla ballant *La Bruixa*.

Fotografies: Alba Redondo.







Daurrodó, 2016.

Isabel Pla ballant *Ungles de diners* a l'espectacle.

Fotografia: Alba Redondo.



Daurrodó, 2016.

Coreografia *Guants i gomes*.

Laura Calvet, Andreu Martínez, Xavi Estrada i Isabel Pla.

Fotografia: Alba Redondo.

des d'angles molt diferents. En la nostra generació, els germans grans ens van ensenyar a confiar en la teoria marxista del joc de tesi-antítesi-síntesi, tot tenia un desllorigador, tot mirava endavant, era una qüestió de temps que totes les contradiccions entre tesis i antítesis trobessin solució. En Cildo ho veu diferent, les seves instal·lacions proposen paradoxes irresolubles, no hi ha síntesi possible, cal viure amb la paradoxa, amb enigmes indesxifrables, amb preguntes que no tenen resposta. Aquest és el terreny de joc. Daurrodó m'ha deixat el regust d'un espectacle rodó, atzarós i paradoxal, com el seu nom indica. No tinc més paraules per explicar-ho, tot era en l'espectacle.

Fitxa tècnica de l'espectacle *Daurrodó*

Concepció de l'espectacle de Joan Baixas i Cildo Meireles

Interpretació: Al Víctor, Andreu Martínez, Isabel Pla, Laura Calvet i Xavi Estrada

Direcció: Joan Baixas

Col·laboració a la dramaturgia: Glòria Rognoni

Responsable del material escènic: Marina Baixas

Producció executiva: Lola Davó (Bitò Produccions SL)

Música: Peces sonores de Cildo Meireles (*Sal sem carne, Rio oir, Mebs/cara-xia, Pietro Bo*). *Mascaras*, composició d'Orson Meireles. *La Chacona*, de J.S.

Bach. *Oración del remanso*, de Jorge Fandermole

Escenografia: Joan Baixas i Cildo Meireles

Vestuari: Antoni Miró (Groc)

Disseny de joies: Chelo Sastre

Disseny de la il·luminació: Àlex Aviñoa

Disseny de so: Óscar Villar

Confecció material escènic: Teatre del Bosc i Óscar Jover

Veu en off: Paca Rodrigo

Vídeos: Joan Baixas i Marina Baixas

Treballs de ferro: Serralleria Casacuberta

Modelat de les màscares: Àlex Alonso (Jaleo Volums)

Confecció vestuari: Goretti Puente

Confecció perruca: Montse Morella

Alumna en pràctiques de la UPF: Rita Molina

Coproducció del Teatre Nacional de Catalunya i del Grec 2016 Festival de Barcelona, Sala Petita, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, 30 juny al 10 juliol del 2016

Aire fresc d'artistes de llarga trajectòria

Jordi Bordes

Revista digital *Recomana.cat*, 2016

Quins són els llocs de confort de Joan Baixas? Siguin els que siguin, és evident que aquest artista (ara amb la mirada revolucionada de Cildo Meireles) en fuig tant com pot. Necessita trobar-se en una mena d'abisme; exposar-se al públic amb la incertesa del text procurant construir la forma en el mateix moment que la presenta a escena. Necessita que tot flueixi. Però la seva mirada adulta, reflexiva, viatjada i consensuada, aporta un contingut de fons suggerent i engrescador. Avui és possible trobar encara el prat sota les llambordes, per més asfalt que hi hagi sobre els carrers.

El surrealisme serveix per fer de mirall de les actituds rutinàries, absurdes, de la civilització occidental, d'avui. Ell, contemplant-ho des de l'altra riba, se n'adona i ho retrata. Els vestits d'Antoni Miró serveixen per construir uns personatges obscurs, que caminen amb la corbata i la jaqueta posada del revés. No hi ha un sentit comú que agermani. Però, davant d'aquest quadre que podria resultar frustrant (avui la dramaturgia dels joves dramaturgs remarca un desencís lúcid poc usual en les generacions que haurien d'insuflar il·lusió), Meireles i Baixas exploten en un món fantàstic, oníric, de follets capaços d'empresonar la sirena del consum i la superficialitat, i reivindicar la lletjor si hi ha prou llibertat.

Baixas és un avi amb un esperit irreverent que construeix ànimes arrugant un paper d'embalar i cases amb un paper doblegant una cantonada i un plàstic transparent, en contínua expansió. És un contador d'històries de sota un baobab, que li agrada generar imatges amb productes de baixa qualitat que serveix contínuament, avui, la societat de consum. Però no és només un gest enginyós, en realitat revela una manera de viure, d'enfrontar les contradiccions vitals i sortir-ne amb un esperit indemne. L'art, el poder, el diner, l'egoisme, el misteri es donen cita en un espectacle molt obert que convida, finalment, a retratar la grada frontal (en realitat, una mena de mirall d'un mateix) amb unes màscares esperpèntiques que demostren la perversitat de la imatge que ja intuïa en Valle-Inclán. Deixeu-vos amarrar, sense entossudir-vos a trobar els finals de tots els camins. Els viaranys són per deixar-los a mitges, per poder gaudir de la llibertat i aprendre de les experiències dels altres. Escoltar i deixar que la canoa porti a la tercera riba del riu, la que no hi és de forma racional.



Iranian Brothers

Ahir em va trucar un senyor mexicà dient que era el director de la fundació d'un holandès que promou l'art contemporani i que té uns artistes iranians que em volen conèixer. Sembla un anunci. Amb la curiositat esmolada, els invito al meu estudi.

Quan arriben, el mexicà resulta que és Felipe Rodríguez, la persona més amable del món, president de la Han Nefkens Foundation, i els iranians són Hesam Rahmanian, Rokni Haerizadeh i Ramin Haerizadeh, tres artistes internacionals, ben formats i ben informats. Els iranians m'expliquen que m'han estat buscant i que, a la Fundació Miró, una persona els ha dit que no sabien si jo encara era viu o mort i si segueixo treballant o no. M'ha agradat aquesta entrada... la figura del desaparegut sempre em desperta una mena de sentiment com de privacitat, de proximitat. El desaparegut, l'amagat, l'invisible són amics meus.

Passem el dia junts al meu estudi del Montnegre ensenyant-nos els treballs respectius i ens agradem.

Casa/taller/galeria
d'Hesam Rahmanian
i Rokni i Ramin
Haerizadeh, Dubai, 2017.
Fotografia: Joan Baixas.

La Fundació Han Nefkens, excel·lent promotora de l'art contemporani, els ha atorgat un premi que consisteix a produir una instal·lació al MACBA amb un artista convidat i m'ho han proposat a mi. Dos anys i moltes trobades més tard, presentem al MACBA *Les Criades*, amb alguns treballs seus, altres de meus i una peça conjunta: *L'ombra de la por*.

153

Em fascina el seu lirisme punk, grotesc, kitsch segons com, però elegant, refinat. Els sento com uns artistes de creixement vegetal i això m'hi apropa molt. Creixement cap a la llum i la foscor en la mateixa marea, sistole i diàstole, l'horror i la rialla. Desfermats, bigarrats: l'opulència de la imaginació i l'absència de solemnitat me'ls fa germans. La seva coneixença és un regal per a mi; artistes d'una altra generació i d'una altra cultura, supervivents de la dictadura del Xa i de la radicalització islàmica, propulsats i enardits per la globalització i crítics coneixedors d'una cultura mil·lenària pròpia.

Rokni, Hesam i Ramin treballen i viuen junts. Van començar la seva obra a Teheran fins que van haver d'exiliar-se per culpa d'unes pintures massa agosarades, *Men of Allah*, i es van quedar el més a prop de casa seva possible, a Dubai.

La seva manera de treballar es fonamenta en dues constants: la disciplina i la casa seva. La disciplina consisteix que cada un d'ells, cada matí, dedica una bona estona a pintar unes sèries que tenen obertes. D'aquesta activitat, que es va enriquint i creixent amb constància de formiga, en surten llibres, col·leccions de dibuixos, animacions de vídeo i altres materials per exposar. I la casa? La casa no és només el lloc on viuen o el lloc on treballen, és la seva



obra artística principal. La seva activitat pictòrica i objectual s'estén com una patina damunt de totes les superfícies i els racons, per damunt de mobles i parets, de sostres i terres, i va canviant constantment. Després, quan han de fer una instal·lació en un espai expositiu, agafen algunes de les coses que omplen la casa, obres seves o d'altres artistes; no tenen límits d'autoria: el seu és sempre un treball compartit.

Aquesta casa és una mena de Corn de l'Abundància o de cova d'Alí Babà, impossible d'explicar amb paraules, se n'han de veure les fotos.

154

Rokni, Hesam, Joan i Ramin, de festa. 2017.

L'ombra de la por.
Instal·lació *The Maids* al Macba, Barcelona, 2017.
Fotografia: Marina Baixas.

Les criades

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian, 2017

Full de sala de l'exposició

Coneixem una criada capaç de transformar-se en senyora. Aquesta criada només porta roba de senyora, però quan entrem en un taxi o una botiga o quan passem per algun veïnat la gent ens explica com els arriba a disgustar el flux de criades que entren al país.

Com una cadena humana sense fi, arriben per tot Europa. De vegades seguint els pujols verds, els boscos maragda i els prats plens d'herba, i sempre per carreteres i autopistes de ciment.

Malgrat tot, la senyora sempre és a la vista.

Nosaltres, les criades, vam donar un òrgan cadascuna per formar un cos unificat, per tal que la marxa mai no s'aturi.

Mai no se li pregunta a una au de pas on va, ni a la terra ni al cel, ni es pregunta a un nen o a la Parca.

«Me'n torno a la meua cuina. Allà hi tinc els meus guants i l'olor de les meves dents. El rot silenciós de la pica. Vós teniu les vostres flors i jo tinc la meua pica. Sóc la criada. Com a mínim, no em podeu pas tacar» (Jean Genet, *Les criades*).

155

Coneixem un titellaire que contempla la seva vida i defineix aquesta època amb la paraula por. A més, com a alquimista, també desafia la por pescant al mar una medusa nomura –un gegant de les profunditats sense cervell ni esquelet, però que brilla en la foscor– i transformant-la en un paracaigudes que es pot fer servir en un rescat però que pertany a l'esfera de la guerra.

Joan Baixas ha treballat de prop amb figures com Cildo Meireles i Joan Miró, tot penetrant-les com vapor i extraient-ne quelcom per animar. Les seves obres recents expressen el conflicte entre el controlador i el controlat. Nosaltres controlem la marioneta o bé és ella la que ens controla a nosaltres?

I què hi ha en l'espai entre el controlador i el controlat?

Un sistema que anomenem comportament.

Aquest comportament el codifica John Cole, enginyer d'IA i creador d'enigmes, que estableix els misteriosos patrons dels moviments de la marioneta que veu el públic.

Joan Baixas farà la coreografia d'aquests moviments segons la densitat de població de l'espai performatiu: quan hi hagi poques persones, la marioneta revelarà què té al seu interior; quan n'hi hagi moltes, es tancarà sobre si mateixa.

Els òrgans de la marioneta procedeixen de cossos diferents i estan cosits entre sí, com els del monstre de Frankenstein.

Cada òrgan d'aquest cos representa la por d'una persona. El temor que experimenten cadascuna de les quinze dones vulnerables i desafavorides que han après confecció, costura i brodat als tallers de l'artista i mestra Niyaz Azadikhah.

Ella va posar per escrit els relats d'aquests temors. El relat de Fardina, una immigrant afganesa de setze anys que té por d'anar al lavabo perquè un cop algú li va estirar els cabells des del darrere. O el de Roya, embarassada del tercer fill però amb por de perdre'l com li va passar amb els altres dos i, per tant, de perdre la darrera oportunitat de viure amb el seu marit. Niyaz va narrar aquestes històries mitjançant uns dibuixos que després van inspirar els brodats de les dones.

156

Aquests cossos poden esdevenir un de sol? Tenint en compte la fragilitat de la vida, és possible que siguin els següents a llançar bots inflables al mar. O els següents a tallar-se els cabells i fer nines de vudú amb l'esperança d'un futur millor. O els següents a dirigir-se al sud, l'est o el nord-est.

Penetrem com vapor en «la sang i el fang» de la senyora, i de les mans amables de la senyora plouen benediccions: sabates, camises, menjar, fruita, impermeables i dàtils.

El sol no surt per l'est i es pon per l'oest per a nosaltres. En la negror més fosca, els nostres cossos són font de llum. El resplendor de les pells allà dalt és el que ens guia a través de les tenebres.

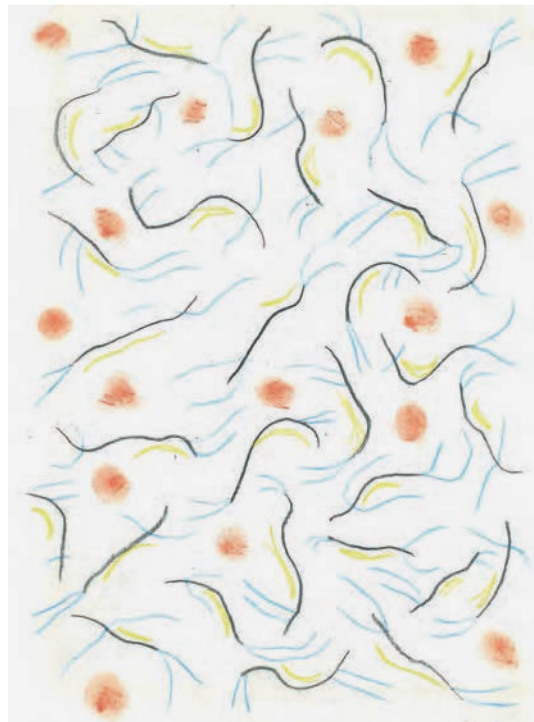
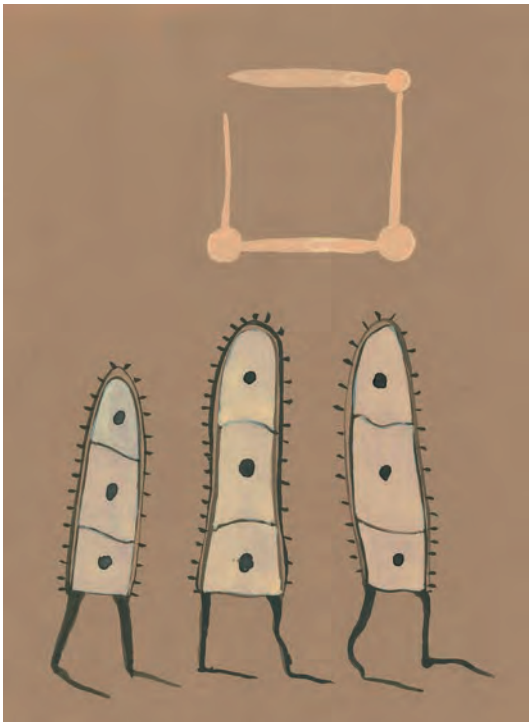
Som capaços d'observar-nos a nosaltres mateixos des del darrere en aquest espai fosc i sense força? Fora de les concepcions normatives de valor, som capaços d'experimentar el fet de no ser un jo?

3 aquarel·les

Al doctor Amadeu Nualart i Felip, catedràtic de la bona vida

1. Una tarda cap al tard, després d'un dia gris sense tempesta, amb algun llamp perdut Pirineu enllà, per la banda de França. Un dia llarg i gris, de pluja anunciada però no caiguda, d'inici d'agost xafogós. Però ara, a darrera hora, s'ha obert una llum que ve de tot arreu amb la meitat del cel fet de núvols de cera i l'altra meitat feta d'un pla blau, vertical, que va de dalt a baix, fins al mar, un mar lluent, brunyit, plastificat. I aquest efecte de llum tan especial i delicat separa els plans de les muntanyes a l'altra banda de la badia, morat el primer, terrós el segon, i la resta de blaus tots diferents. Escenografia geogràfica, les muntanyes es disfressen de decorat des d'aquesta roca. Els llums de les terrasses i del port van pujant d'intensitat grogosa, empenyent la resta de colors cap al negre de la nit ampurdanesa. Al defora, entre els rostolls, ja es deuen sentir grills, òlibes i musaranyes, i els rat-penats ja deuen estar ventant l'aire en cercles borratxos. Pocs minuts més tard ja és negra nit i el port són només llumenetes, una imatge una mica ridícula, o potser trista.

2. El primer que se sent són els crits dels nois sota la cascada i el xarbotar de l'aigua. La caiguda de l'aigua els invita a tirar-se des de les roques més altes. Quan arribes a l'oasi, entremig dels arbres es veu una mena de penyasegat de pedra grisa tot arrodonit, com si tingués forma de cassola. Damunt del gris, taques de líquen negre; arrels penjant en línies ondulants de vermell intens, com feixos de venes mogudes per l'aire, cabellera de carn. Grans taques esponjoses de molsa fosca, gruixuda; i pel damunt, rams de falgueres tendres separant-se de la paret per recollir els esquitxos de l'aigua que cau amb força formant un nucli de bromera que s'estén en cercles de petites onades damunt la superfície verda. Verd blanquinós, com les panxes dels centenars de sargantanes que prenen el sol damunt les pedres. Allà on s'acaben les



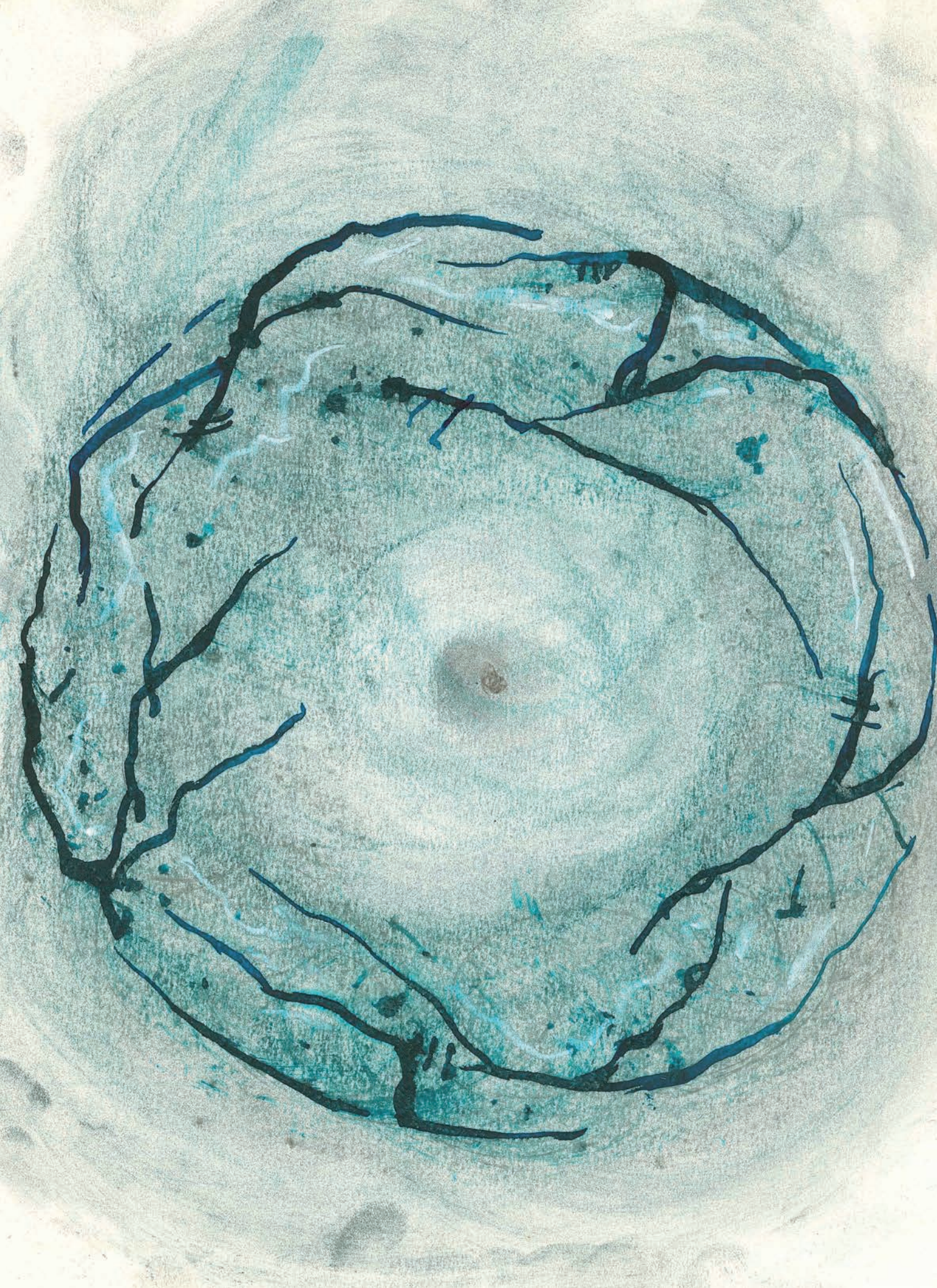
onades, l'aigua ha anat dipositant un fang rosat, molt fi, que es blanqueja en assecar-se. Homes i dones per separat s'empastifen tot el cos amb aquell fang i jeuen fins que s'asseca formant crostes. Després corren cap al llac que té nom de mar i s'hi submergeixen provocant un núvol de color rosa al seu voltant. D'altres s'arrebossen el cos amb el fang negre que hi ha a la riba del llac i al seu voltant es fan taques més fosques, de manera que l'aigua va quedant clapada de negre i rosa. Tots riuen quan comproven que suren com taps al mar de sal. Des de dalt de l'espadat, un beduí amb el rostre tapat observa l'escena immòbil sobre el seu camell.

3. M'han deixat una bicicleta mooolt atrotinada i passejo entre palaus caducs per camins fangosos, gespes mig salvatges, jardins oblidats; una cascada ha rebotat el dic que la contenia; el que fou una glorieta deliciosa és ara un esquelet rovellat; basses envaïdes pels joncs, estàtues cobertes de verdet i, enmig d'aquell decorat romàntic i decadent, l'estàtua del poeta que dona nom a la població. Soc a Pushkin, la vil·la d'estiueig de la cort tsarista, el que fou el lloc més deliciós de Rússia. Aquí els parents del tsar van competir en caprici i



es van fer construir cases de nines i palauets de conte per passar-hi els estius, amb tota mena d'instal·lacions d'esbarjo. Ara, la major part del conjunt és tancat i el govern intenta evitar que les façanes caiguin. És un poble misteriós, i passejar-hi al capvespre fa una mica de basarda. I, enmig de tot això, hi ha Interstudio, certament un dels llocs amb més vitalitat artística on he estat. Un casalot destartalat, amb grups de gent per tots els racons preparant coses, com si l'edifici hagués estat ocupat per una barreja de punkies, hippies, estudiants d'arts marcials, penjats new age, aprenents de dissenyadors de moda i joves iniciant-se al xamanisme. Aquí prenem el pols a la nova Rússia, al meravellós caos creatiu on conviuen sense prejudicis totes les tendències florint en la pobresa més extrema. Quan ja fa tres dies que menjo el mateix dues vegades al dia, això és, sopa transparent de nap; patates estofades amb nap i una mandonguilla, i pomes picades, busco pel poble un lloc on menjar pagant. No n'hi ha cap, però en un quiosc tenen pizzes plastificades. El qui les ven no sap de què són fetes, no les ha tastat mai. Me'n menjo una i torno a la sopa de nap amb alegria.







Epíleg

Full en blanc

Marina Baixas

Jo em llevava i sempre érem en un lloc ben diferent. Ells em portaven d'aquí cap allà com un paquet més de la maleta. Així és l'obra del Joan, una enorme, transmutable i sàvia maleta: d'aquelles que trobes a l'aeroport i te la mires dues vegades; d'on coi ve aquesta peça? De vegades, té forma de caixa de col·raines, d'altres de maleta seriosa de senyor; també pot ser un caos de bosses de supermercat; però els cops més divertits de tots són quan és tan estranya que davant dels policies d'aeroport hem d'explicar com d'aquella pila de trastos bruts de fang en traiem un espectacle.

Fem voltes pel món perquè vegis que el món és ben petit i a prop.

L'art que s'amaga rere els textos d'aquest llibre és un art d'apropaments, de balls entre persones de mil estats, sentits i colors, es crea allà on va, com llavors que duem a sobre. De vegades llences la llavor, regues i creix, d'altres has de marxar abans de regar i d'altres gairebé et cau de la butxaca, però sempre cal dur una llavor a la maleta: així és com el Joan viu el seu teatre.

I la paraula és ben bé teatre perquè des que tinc ús de raó que no recordo res lineal de boca d'en Joan; allà on explica una història aquella història s'adapta a les parets i les orelles dels qui l'escolten; podríem pensar que és mentida; de vegades m'he atrevit a pensar-ho i en llegir aquestes pàgines es pensa més d'una vegada, però són històries que no poden ser mentida, es reviu un i un altre cop, es transformen en acció creativa i altre cop en història. Podríem dir que s'ha de tenir un tobogan corporal, per on les històries entrin pels sentits, es recordin amb la mirada i s'expliquin amb les mans.

La vida és com un paper en blanc.

Quan en lloc de la paraula uses les mans per explicar, quelcom en la ment es transforma tant en el receptor com l'emissor, els jocs metafòrics s'apropien de l'espai. L'exercici del paper en blanc investiga en aquestes transformacions. El Joan fa anys que du tallers arreu del món i quan els comença sempre proposa el mateix exercici: explicar quelcom amb un paper en blanc, l'objecte més simple. Normalment els participants n'agafen un i al cap de poc uns quants més, i els comencen a transformar en parts del cos; en retallen personatges, els uneixen en ciutats, n'esbossen màscares... Però va ser a Nova Delhi, on un paper en blanc es va convertir en la bellesa de viure.

Impartint un taller amb els titellaires del Salam Balack Trust vam conèixer la Kumari. El Joan havia llançat la pregunta «Com veus el món? Què ets tu en el món?»; i ella s'asseu en una cadira mirant directament a càmera, esbossant un somriure serè i suspenent entre les dues mans un full en blanc, res més.

El món és un full en blanc, diu i, amb una atenció ben dolça, explica els dolors de la història de la seva família, esmicolada per l'alcohol, la pobresa, el suïcidi i la infància sola als carrers; i ens mostra el seu camí cap a la bellesa més valenta, el món és un full en blanc i tot està per escriure.

Amb el Joan no ho vam compartir fins l'endemà, però jo ho tenia clavat com una daga plaent.

Recordo haver recorregut de petita els teatres buscant papers en blanc i papers de diari, objectes que no són propis del teatre, així que de vegades era la feina més senzilla, però d'altres era tota una aventura trobar-los. Els veia sempre a l'escenari rebregar-se, embrutar-se, esbocinar-se, transformar-se; fins aquell dia a la Índia, on veure'l suspès, senzill i fràgil, entre dues mans senzilles i fortes en fragilitat, em va fer entendre l'essencial; això és tot, això és tothom, això és tot el que pots fer: sostenir el blanc i omplir, a poc a poc, fulls de lletres, de fragments, de personatges; d'històries i de poesies; i moure-les, sacsejar-les d'aquí i cap allà; que arribin, que es trenquin, que es mullin, que es llegeixin i sobretot que es visquin.

Annexos

Notes per a una cronologia

Pacientment recopilades pel pilot de la Koninklijke Luchtmacht, senyor Cornelius Mulderij

Inicis

Joan Baixas, nascut a Barcelona (1946) en una família de pintors i viatgers, un avi *indiano* i un altre pintor. El seu pare té una acadèmia de dibuix i pintura de gran prestigi a Barcelona, la seva mare organitza un petit negoci familiar d'artesanía per facilitar que els fills decideixin els seus estudis o futurs diversos.

A dotze anys inicia el seu contacte amb el públic exercint, durant dos anys, de lector a les hores de dinar i sopar, a les misses i les celebracions, en el col·legi on viu internat. Llegeix i escriu poesia.

1963, autoalliberat d'estudis i academicismes, ronda per tallers artesans aprenent les bases de diversos oficis manuals (fusteria, ferro, pintura, motlles, cordes).

Participa en les tertúlies artístiques de Joan Brossa, Antoni Tàpies, Maria Aurèlia Capmany i ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), on s'inicia en el coneixement de l'art contemporani, la poesia i el cinema.

Passa llargues estades a la muntanya per trobar-se amb el pastor d'ovelles Cinto Solanelles, amic del Joan des de la infància i padrí del seu fill gran, el Miquel. Comparteixen la fascinació per les històries, el llenguatge i la música populars.

Fa recitals de poesia pròpia en universitats i actes per la democràcia.

1965, funda la companyia El vaixell blanc, on dirigeix i interpreta espectacles de poesia (Bertold Brecht, Federico García Lorca, Poesia Xinesa, Joan Salvat Papasseit, James Baldwin, Josep Carner).

1966, amb una dotzena d'artistes joves crea l'Equip d'Expressió Claca, des d'on duen a terme nombroses activitats artístiques en barris i universitats i en centres escolars, socials i esportius. El seu treball creix en l'entorn hostil de la dictadura franquista i se suma al moviment de resistència cultural i democràtica.

1967, coneix Teresa Calafell i li dedica un llibre de poesia visual, *Autobiografia per Maritxa*, que exposa a l'Escola de Disseny Eina, de Barcelona. Es casen i tenen dos fills, el Miquel i el Nicolau.

Teresa Calafell procedeix d'una família anarquista i des del seu naixement es comunica amb els seus pares, tots dos sordmuts, amb el llenguatge de les mans. Estudia art a l'Escola Massana, participa en el grup de mims Rodamón i balla. La Teresa s'uneix a l'Equip d'Expressió Claca.

Fascinat per l'antropologia, descobreix les màscares, els titelles i altres formes tradicionals del teatre de la imatge i fa diversos viatges per conèixer algunes de les tradicions de màscares i titelles encara vives (Sicília, Indonèsia, el Brasil) i els mestres contemporanis (Yves Joly, Peter Schumann, Jerzy Grotowski, Michael Meschke).

Aventures de camioneta: La Claca 1967-1989

La Teresa i el Joan decideixen dedicar-se professionalment a l'espectacle i s'inicien en el teatre de titelles on poden desenvolupar les habilitats respectives, fusionant modelatge, pintura, escriptura, interpretació, veu, disseny d'espai i objectes.

Dissolen l'Equip d'Expressió i funden la companyia Putxinel·lis Claca que al cap d'uns anys, el 1975, es converteix en Teatre de La Claca i on creen i interpreten nombrosos espectacles visuals amb titelles, objectes i imatges per a públic familiar i adult:

- *A tot arreu se'n fan de bolets quan plou*, de X. Romeu. Adaptació d'*El cercle de guix caucasià*, de B. Brecht. Premi de teatre de Cantonigròs.
- *Breu record de Tirant el Blanc*, de M. Aurelia. Capmany.
- *El conte de les aigües*, adaptació d'una llegenda dels indis Pueblo.
- *Antologia*, de J. Baixas
- *N'Espardenyeta*, d'en Jordi d'es Racó, adaptació J. Vidal Alcover.
- *Jo soc la serp del riu, jo soc el tigre de la selva*, adaptació d'una òpera xinesa.
- *L'Or*, adaptació de la novel·la de Blaise Cendrars.
- *Calaix de sastre*, de J. Baixas.
- *Entrebancs i cadires*, de Teresa Calafell i Jordi Pujol.
- *Quadres d'una exposició*, Modest Mússorgski. Espectacle-concert per a Jovenuts Musicals.
- *La flor romania*, adaptació d'una llegenda popular catalana.
- *Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida*, de J. Baixas amb textos de Jacint Verdguer.
- *Nyaps, davant d'un mirall*, de J. Baixas. Palau de la Música de Barcelona, el dia 20 de novembre de 1975, dia de la mort del dictador. L'espectacle era un homenatge als darrers executats pel règim franquista."

Després de deu anys de teatre itinerant actuant per a tots els públics, la companyia es concentra en espectacles de teatre visual en col·laboració amb pintors:

- *The passing bird* (Ocell de pas), homenatge a Saul Steinberg.
- *Impro para Pepe*, amb José Niebla, galeria privada, Barcelona.
- Joan Pere Viladecans, *La caixa de sorpreses*, homenatge a Georges Méliès.
- Joan Miró, *Mori el Merma!*
- Antonio Saura, *L'espasa blava –Peixos abismals 1–*. Produït al Centre Dramàtic de la Generalitat. Basat en un conte de Lou-Sin.
- Antoni Tàpies, *Joan de l'os –Peixos abismals 2–*. Estrenat a Riverside Studios, Londres.
- Eduardo Chillida, *Mari Lamiña –Peixos abismals 3–*. Mai estrenat.
- Roberto Sebastián Matta, *El quid de don Qui?* Laberint, estrenat al Centre Pompidou de París.
- Mariscal, *Los Garrulos de Amanita Circus*.

167

Convidats a més de seixanta festivals, Teatre de La Claca viatja per tot el món, sovint en camioneta, en l'ambient familiar propi del teatre independent de l'època, en algunes ocasions en limusina.

1973, amb motiu dels cinc anys de La Claca, Joan Baixas publica una selecció dels diaris de viatge de la companyia: *De fer i desfer senders de putxinelli*, en la col·lecció de poesia Llibres del Mall, amb un text de Joan Brossa i un dibuix d'Antoni Tàpies.

Sessions d'improvisació amb màscares i titelles amb el Grup d'Estudis Teatral d'Horta i a Estudis Nous de Teatre.

Exposició *Del dit al gegant*, dissenyada per Daniel Freixes. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona i Llotja del Tint, Olot, Girona.

Documental *Caps, mans i mànigues*, realització Borràs-Colomer-Fina.

Documental de No-Do.

Titelles de La Claca, exposició itinerant organitzada per l'Associació de personal de la Caixa de Pensions. 1972-1974.

Participació en la Mostra d'Art Conceptual de l'Hospitalet de Llobregat.

1974, estrena de l'espectacle de grans personatges: *En Pere sense por*, text d'Aureli Capmany, al Petit Estadi del Futbol Club Barcelona, amb motiu del setanta-cinquè aniversari del Barça.

Docència: l'Institut del Teatre i altres

En etapes diferents, al llarg de la seva vida professional Joan Baixas ha desenvolupat, a l'Institut del Teatre de Barcelona, activitats docents, d'investigació i de gestió.

El 1971, sota la direcció d'Hermann Bonnin, funda el Departament de Titelles i Marionetes i el Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Els dirigeix durant dos anys. En aquest marc activa la recuperació del llegat artístic de titellaires de les generacions anteriors, el treball dels quals es va veure molt afectat per la Guerra Civil i la llarga postguerra (Juli Pi, H. V. Tozer, Didó, Anglès, Vergés, Baby), llegat que es mostra en diverses exposicions.

1975, exposició *Titelles a mans de pintors*, a Populart, amb la col·laboració de Frederic Amat, Robert Llimós, Maria Girona, Ràfols Casamada, Artigau, Serra de Ribera, Josep Guinovart. Improvisacions de La Claca amb els materials dels pintors. Festival de Titelles de Barcelona.

Del 1989 al 2012 és professor i crea amb els alumnes diversos espectacles: *Ubu encadenat* d'Alfred Jarry, *Guilgamesh* de José Sanchis Sinisterra, *Fedra* d'Eurípides i *Efecte Browning*, de creació col·lectiva.

Durant el curs 2001-02 és director de l'Escola Superior d'Art Dramàtic, després es presenta a les eleccions per continuar en el càrrec i les perd.

Imparteix cursos de dramaturgia de la imatge a l'Escola Superior de Coreografia i en diverses escoles europees.

Durant set anys dirigeix un taller de dramaturgia del teatre visual amb els alumnes de l'especialitat de teatre europeu de Rose Bruford College de Londres, amb els quals fa, entre d'altres, aquests espectacles: *The willyclub puppets* de F. G. Lorca, *The song of the lousitanian bogymen*, de Peter Weiss i *Gertrude Stein variations*.

Col·labora en el Màster d'Arquitectura Efímera de l'Escola d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya.

El 1998 dirigeix el 25è aniversari del Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona organitzant una extensa celebració en què participen trenta-dues entitats de la ciutat. Publica el catàleg *Escenes de l'imaginari*, en què presenta el territori del teatre visual en tota la seva extensió.

Convivint amb el monstre un munt d'anys: el Merma

El 1975 Putxinel·lis Claca es converteix en un col·lectiu de dotze persones, amb el nom de Teatre de La Claca.

Proposa a Joan Miró compartir un espectacle de titelles celebrant la fi de la dictadura. Inspirant-se en els nombrosos dibuixos que el pintor havia fet al llarg de la seva vida sobre el personatge d'*Ubu*, d'Alfred Jarry, La Claca dissenya i fabrica cinc grans personatges portats pels actors des del seu interior i nombroses màscares, telons i objectes escènics. Joan Miró els pinta a l'estudi de la companyia.

Un primer espectacle, amb el títol *Mori el Merma!*, es presenta al Teatre Principal de Palma de Mallorca i s'estrena al Teatre del Liceu de Barcelona.

Després viatja per tot el món durant tres anys: Centre Pompidou, Riverside Studios, Sydney Opera House, Lincoln Center, Hong Kong Arts Festival, Teatro di Porta Romana i molts altres llocs.

A més de l'espectacle, els personatges participen en improvisacions, actes institucionals, programes de televisió i festes de carrer: Passeig per la Barceloneta, Les oliveres de Deià, Inauguració del RER de París i de l'Arc de Triomf de La Defense, *Matx de Mermes* al Parc Joan Miró de Barcelona, *Els fills del Merma* de Mont-roig del Camp, *El nou tren de Sóller* i *Abordatge a Sa Calobra* a Mallorca.

El 1988, després d'uns anys de silenci, Merma apareix de nou a Nova York, en la peça *Merma rides again!* i continua amb aquest espectacle els seus viatges.

I el 2006, a la Tate Modern de Londres, s'inicia *Merma never dies!*, nova entrega motivada pel cinisme dels *ubús* que van mentir al món per decretar la guerra de l'Iraq. Actuacions a Dublín, Siracusa, Nàpols, Madrid, Bilbao, Valladolid, Zamora, Segòvia, Sant Celoni.

Darrer acte de la vida del malvat personatge, *Al foc el Merma!*, a Palma de Mallorca, 2008, on el personatge i la seva cort són incinerats en una falla en el centre de la ciutat, excepte la Vídua que s'amaga i reapareix l'endemà per anar a dipositar les cendres del seu marit, acompanyada pel majordom, en una urna al taller del pintor, on resten per sempre.

2015, la vídua del Merma, convertida en *La Vídua Negra*, reapareix en la inauguració de l'exposició *Joan Miró i Joan Baixas/El Merma a Alacant*. Es presenta en un cotxe antic descapotable, acompanyada de capgrossos i orquestra. I, de nou, en l'exposició *Figures del desdoblament*, a Arts/Santa Mònica, Barcelona i TOPIC de Tolosa.

Probablement la seva història arribarà a la seva fi abans de gaire.

Els personatges que, per necessitats escèniques, van ser fabricats amb materials lleugers i fràgils, van ser remodelats i refabricats per la companyia en diverses ocasions al llarg d'aquests anys, i les seves restes materials dipositades en diverses institucions: Fundació Joan Miró de Barcelona, Museu d'Art contemporani d'Alacant, Es Baluard de Palma de Mallorca, TOPIC de Tolosa.

Amanita Circus

1984, Joan Baixas, amb la col·laboració de l'arquitecte Marià Pedrol, dissenya i construeix la carpa Amanita Circus. Venanci Fàbregues, manyà, fa un treball excel·lent amb els ferros de camions, cabines i estructures. En aquest teatre mòbil, on es concentra el treball de la companyia durant quatre anys, proveït d'escenari, habitatge, bar, taller i cabina tècnica, es programen setmanes completes d'activitats adaptades a les poblacions on s'instal·len: espectacles, balls, concerts, tallers, conferències, projeccions, exposicions, cabaret, concursos i esdeveniments gastronòmics.

170

Entre els artistes que presenten el seu treball a Amanita Circus hi ha Agustí Fernández, José de Udaeta, Paca Rodrigo, Al Victor, Steven Kent, Marga Guergué, Pep Salsetes, Circ Perillós, Marduix Titelles, Abracadabra Puppet Theater, Paco del Montseny, Salvador Vilà i la col·laboració de nombrosos artesans, hortolans, bosquerols i cuiners.

Amanita Circus fa estades en poblacions molt diverses de Catalunya i a Madrid, Granada, País Basc, Fundação Gulbenkian a Lisboa, Centre Georges Pompidou de París i altres poblacions franceses. Els hiverns recalca a la seu de la companyia a Sant Esteve de Palautordera on serveix per a programació d'espectacles i bar de copes durant els caps de setmana i d'espai de treball de la companyia la resta del temps.

A la carpa es crea l'espectacle *El quid de don Qui?*, amb Roberto Sebastián Matta i música de Ramuntxo Matta. En l'obra es creuen línies narratives del mite del laberint amb aventures del Quixot i referències a Moby Dick. Una bona part de l'espectacle es realitza a l'interior d'un laberint de teles que ocupa tot l'espai, amb el públic en moviment. Els actors fan la seva actuació en l'espai aeri del centre de la carpa.

El 1989 la companyia, cansada i endeutada, s'ha de dissoldre temporalment.

Teresa Calafell

Continua la seva carrera artística personal especialitzant-se cada vegada més en el llenguatge de les mans al costat d'altres projectes:

- Col·laboració amb la companyia Abracadabra de Jerusalem, Israel.
 - 1990-1992, disseny de les cerimònies d'obertura i clausura dels Jocs Paralímpics de Barcelona/92, amb Glòria Rognoni.
 - Col·laboracions de sastreria i utilatge amb les companyies Els Joglars i La Cubana.
 - 1987, espectacle personal *Deliri*, dirigit per Glòria Rognoni.
 - 1994, *Bufafocs* amb la companyia Nessun Dorma.
 - Disseny de la cerimònia d'obertura dels Special Olympic Granollers, amb Glòria Rognoni.
 - 1997, *Hivern*, col·laboració amb el Teatre Social de Femarec. Dirigit per Glòria Rognoni.
 - 1998, espectacle personal *La Guinda*, en el qual mostra la plenitud del seu llenguatge personal. L'espectacle és programat unes quantes temporades en diversos teatres de Barcelona, rep el premi honorífic del FAD Sebastià Gasch i viatja per Europa.
 - *Les quatre estacions*, col·laboració amb el Teatre Social de Femarec. Dirigit Per Glòria Rognoni.
 - *Guamans*, sèrie de mini-films per a TVE.
 - *Tevetresa*, el primer programa infantil de TV3.
 - 1999, *Els quatre elements*, col·laboració amb el Teatre Social de Femarec. Dirigit per Glòria Rognoni.
 - 2000, *Un dia, una vida*, col·laboració amb el Teatre Social de Femarec. Dirigit per Glòria Rognoni.
- Teresa mor l'any 2000.
- 2004, Frederic Amat presenta els seus films *Deu dits* i *Teresa* sobre la figura d'aquesta artista i el seu treball.

Joan Baixas, obra personal

1973, inicia l'obra *Les dues cares del món*, encara no acabada, una caixa on va reunint mostres de terres que ell mateix i els seus amics recullen arreu del món. En l'actualitat n'hi ha més de cent.

1987, dirigeix *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, una peça de l'espectacle *5 Lorcas 5* al Centro Dramático Nacional - Teatro María Guerrero de Madrid amb Lluís Pasqual, Gerardo Vera, José Luis Alonso i Lindsay Kemp. Música Paca Rodrigo.

El 1989 clausura temporalment el Teatre de La Claca per dedicar-se a la seva obra personal pictòrica, literària i teatral.

Ha fet exposicions de pintura a Palo Alto de Barcelona, The Gallery de Londres i Artopia de Nova York.

1992, després d'un viatge al desert d'Austràlia, crea l'espectacle *Arbre tremolant*.

Es casa amb Paca Rodrigo i tenen dos fills: La Marina i el Josep.

172

En una expedició de Pallassos sense Fronteres a Sarajevo planta la seva pantalla de pintar a les ruïnes de la Biblioteca i comparteix una vetllada de poesia i pintura amb alguns artistes de la ciutat, sota la vigilància dels tancs de l'ONU.

A Pushkin, durant la primavera russa, improvisa amb els fangs de les decrepites mansions tsaristes al Festival Kikart.

1996, estrena *Terra prenyada*, amb música de Paca Rodrigo. Amb aquest espectacle giren de nou pel circuit internacional durant vint anys. Al llarg d'aquest procés, l'espectacle s'ha anat transformant i adaptant a diferents impulsos, però la forma bàsica es manté en la pràctica d'una narrativa basada en la pintura en directe (en forma d'ombres pintades amb terra), projecció d'imatges, poemes (Adonis, Sánchez Ferlosio, Li Po, Pessoa), animació d'objectes i narració de petites històries. Estrena al Festival Grec de Barcelona i més de 150 actuacions (Guggenheim de Nova York, Centre Pompidou de París).

1997. Fa d'actor a *El dia dels morts. Un oratori per a Josep Pla*, de Narcís Comadira, dirigit per Xavier Albertí.

1998, dirigeix *El paseo de Buster Keaton* de F. G. Lorca, amb música de Jordi Sabatés, al Festival Grec de Barcelona i al Teatro de la Abadía de Madrid.

1999, *La música pintada*, espectacle de pintura i música en directe (Debussy i Ravel) per a la Fundació La Caixa; actuacions per tot Espanya, França, Turquia, Anglaterra.

2000, *Adiós siglo xx, Antonio*, amb músiques i textos de diferents autors (Pessoa, L. Goytisolo, Paul Celan), al Teatre Lliure de Barcelona. Representacions a Tolosa, Porto, Lleida i Osa.

El mateix any dirigeix *El teatre de les formes*, sobre les formes d'èxit a la naturalesa, amb guió de Jorge Wagensberg, que es presenta durant diverses temporades al Museu de la Ciència de Barcelona i a Cosmocaixa de Madrid i València.

1997-2015, amb la performance *Mapamundi*, a la Festa de la Terra de Barcelona, inicia un cicle d'accions col·lectives al voltant de la pintura que s'estén al llarg de diversos anys. *Kadavrexqüi-sit*, al Museu d'Olot, en col·laboració amb el Teatre Principal. *Mapamun.2* al CCCB en col·laboració amb el MACBA. I *Maps-of-the-world* a Delhi, l'Havana, Kilkenny, Tallin, Charleville-Mézières, Milà.

2001, direcció escènica de l'espectacle automatitzat de robots i vídeos *Colors*, de Javier Mariscal, instal·lat a Castellaneta Marina, Itàlia.

2002, estrena de l'espectacle *Dopamine Suite* a l'ICA (Institut of Contemporary Arts), London Mime Festival.

2004, estrena del macro-espectacle *Fantòtems* al Fòrum de Barcelona 2004. El major espectacle d'en Joan i el disgust més gran de la seva carrera.

2005, realització del vídeo *Trets –coreografies de les formes de la naturalesa*.

Presentació de l'espectacle *Los locos de la Foglia Bianca*, amb els alumnes de Prima del Teatro, San Miniato, Itàlia.

2006, *Boñigas y discursos*, col·lecció de ceràmiques.

Projectes *Gramàtica per rossinyols* i *Casadelobos*, sobre la veu humana. Paca Rodrigo porta a escena el segon.

2007, *Antoni, el nen que trencava plats*, projecte d'espectacle amb robots i pantalles de vídeo sobre Antoni Gaudí, per a Port Aventura, mai realitzat.

2008, *Brindis for Zoé*, sèrie d'improvisacions amb el compositor Agustí Fernández al programa Radicals Lliures del Teatre Lliure de Barcelona i a Granada i Màlaga.

Realització del vídeo *Mineralvegetalanimal* amb Produccions Benecé. Presentació a la festa dels Premis de Cultura de Catalunya, Reus.

Terra prenyada inaugura l'exposició *Ventana al títere ibérico* a l'Indira Gandhi Arts Center, Nova Delhi (Índia), organitza TOPIC i Ceacex.

2009, estrena de *Zoé, innocència criminal* a la Fira de Titelles de Lleida. L'espectacle inicia el seu camí internacional amb actuacions a Sant Celoni, Valladolid, Granada, Bad Ragaz (Suïssa), Fira de Teatre de Tàrraga, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières (França) i a la inauguració del TOPIC de Tolosa.

2010, inicia la sèrie de petits llibres *Enciclopèdia universal de les formigues*, formada, fins ara, per 78 peces.

2013, disseny i direcció artística de *Colores de Otoño*, instal·lació de jocs, espectacles i tallers al Parque Delicias de Saragossa durant les festes del Pilar.

2014, taller i preestrena de la conferència-espectacle *Oh, la la! la marionnette!*, a Matanzas, Cuba.

2015, *L'ultima cena - mangiarsi l'anima*, instal·lació, taller i espectacle al Teatre Verdi, amb l'Institut Cervantes, Milà (Itàlia).

Master-class a la Pinacoteca de Brera, Milà (Itàlia).

Maniombra-marisombra, instal·lació en l'exposició *Figures del Desdoblament*, que Toni Rumbau presenta a Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona. A la inauguració de l'exposició s'estrena *Oh, la, la! la marionnette!*

2016, *La nave de los locos*, instal·lació al TOPIC de Tolosa. Exposició d'escultures i dibuixos sobre el tema de la marioneta com a metàfora i símbol.

Daurrodó, espectacle visual amb Cildo Meireles, TNC (Teatre Nacional de Catalunya) i Festival Grec, Barcelona. L'espectacle està format per cinc peces de formats absolutament diferents: una instal·lació, una escultura col·lectiva, una desfilada, la narració d'un text de Guimarães Rosa i un joc per al públic. Música d'Orson Meireles.

2017, creació i direcció escènica de l'espectacle *Diablo!*, sobre *Oda marítima* de Fernando Pessoa al Teatr Animacji de Poznan, Polònia.

La nave de los locos, al Festival Mondial de Charleville-Mézières, França.

L'ombra de la por, en la instal·lació *The Maids* de Ramin Herizadeh, Rokni Herizadeh i Hesam Rahmanian. II Premi Fundació Han Nefkens-MACBA.

2018. *Zraniony Jelen –Ciervo vulnerado–*, sobre textos de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Teatr Lalek Aktori, Opole, Polònia.

Col·laboracions

Ha col·laborat en la creació d'espectacles de diverses companyies:

- Albert Vidal, improvisacions per a l'espectacle *Màscares i moviment*.
- Els Joglars, *La Odissea*, sèrie de cinc capítols per a TVE.
- Yago Pericot, *Homenatge a Picasso*. Cova del Drac, Barcelona.
- Circus Oz de Melbourne, col·laboració en la renovació de la companyia.
- Stalker Stilt Theater de Sidney, *Women ex machina*.
- Paca Rodrigo, *Dampa*.
- Companyia Taun-Taun, *Ububabel*.
- Los Los, *Porquoi pas papa?*
- Albert Pla, direcció artística de quatre vídeos del disc *No solo de rumba vive el hombre*; i escenografia de *Ciudad del hombre*, Nova York.
- Nessun Dorma, *Ninotarium*.
- Marcel·lí Antúnez, *Pol*.
- Théâtre de l'Arc en Terre de Marsella, *Le champignon*.
- Indefinite Articles de Londres, *Sand*.
- Cesc Gelabert, coreografia de *Mister Bah!*
- Àngels Margarit, vídeo-coreografia *Carícies*.
- Santi Santamaria, *Les quimeres de can Fabes*.

Ha realitzat algunes experiències en televisió, publicitat i moda (col·laboració en diverses desfilades de Toni Miró).

Actor en les pel·lícules de Frederic Amat *Viaje a la Luna* de Federico García Lorca i *Memorias de tortuga* de Juan Goytisolo, i també en la performance *Homenatge del FAD a Joan Miró i J. V. Foix*.

1991, en una estada de quatre mesos al desert d'Àustràlia, organitza i dirigeix un espectacle amb les comunitats aborígens Adnyamathanha i Arabana a Marree, South Australia, per a la celebració del Naidoc Week.

El mateix any inicia l'Associació per a la creació de la Fundació Zero, projecte d'investigació sobre el teatre visual. L'associació organitza diverses ac-

titivats pilot i redacta, amb Xavier Albertí i Lali Bosch, *El Jardí dels imaginaris del món* per a l'Ajuntament de Barcelona, projecte de reforma del Parc d'Atraccions del Tibidabo i la seva transformació en un equipament cultural dedicat a les arts de l'imaginari, mai dut a terme.

També dissenya i organitza diferents actes multitudinaris:

- *Fiesta del Niño* en el Retiro en les festes de San Isidro de Madrid.
- *Marcha por la Creatividad* per a la SGAE (Societat General d'Autors d'Espanya) a Madrid.
- *El Ball dels Sentits* per a la inauguració de l'Hotel Mardavall a Mallorca.
- *Festa de cloenda* del Museu de la Ciència de Barcelona.
- Disseny i direcció artística de *Colores de otoño*, 2013-2015. Instal·lació de jocs, espectacles i tallers, al Parque Delicias de Saragossa durant les festes del Pilar.
- *Sine*, festa a Bad Ragaz, Suïssa, 2015.
- *La Cuadrilla de los Caminantes de Chillida Leku*, festa-espectacle a Chillida Leku, Donosti. Amb la col·laboració de TOPIC.

176

Filmografia/televisió

- *Caps, mans i mànigues*. La Claca. 1974, realització de Borràs-Colomer-Fina. 16 mm. 30'.
- *Miró-Claca*. 1977, Català Roca. 16 mm. 45'. Fundació Maegh. Documental sobre la fabricació i el pintat dels personatges del Merma al taller de La Claca.
- *El Teatro de La Claca*. 1975, José Luis Vilorio, NO-DO.
- *La Odisea*. 1976. Mercè Vilaret, cinc capítols per a TVE, amb la Companyia Joglars.
- *Mori el Merma!*. 1979, direcció Charles Chabot. BBC-Lively Arts. Produït per RM Productions. 16 mm. 60'. Adaptació de l'espectacle teatral a la pantalla.
- *La flor romania*. Realització de Francesc Bellmunt i producció Germinal Fims-Alpha Video. 40'.
- *Peixos abismals*. Producció del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Vídeo.

- Direcció artística i interpretació dels vídeos de *No solo de rumba vive el hombre* d'Albert Pla. 1992.

Discografia/líibres

- *Les rondalles de Putxinel·lis Claca*. Hogar del Libro, Barcelona.
- *Les cançons de Putxinel·lis Claca*. Discos als 4 vents, Barcelona.
- *De fer i desfer senders de putxinel·li*. Llibres del Mall, Barcelona.
- Diversos articles en les revistes *Punch* de França, *Moin-Moin* del Brasil i en la revista digital *Puppetring*.
- *Laberint La Claca*. García Ferrer-M. Rom. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. 1986.
- *Miró i el teatre*, catàleg de l'exposició de la Fundació Miró de Barcelona.
- *La Nave de los Locos*, catàleg de l'exposició en TOPIC, Tolosa.

177

Joan Baixas ha rebut premis als festivals de Banialuka (Polònia) i Arrivano dal mare (Itàlia) i el Premi d'Honor Sebastià Gasch del FAD 2017 a Barcelona.

Els arxius de Joan Baixas-La Claca són al MAE (Museu de les Arts Escèniques) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Annexos

Persones que han treballat a La Claca o en altres projectes de Joan Baixas

Xavier Albertí	Miquel Dobles
Emili Ametller	Paulo Duarte
Joan Albert Amargós	Beth Escudé
Tomàs Aragay	Piti Español
Santi Arisa	Anna Estrada
Enric Ases	Teresa Estrada (la Xata)
Younes Bachir	Xavi Estrada
Josep Baixas	Jordi Fàbregas
Marina Baixas	Venanci Fàbregas
Miquel Baixas	Jordi Farrés
Nico Baixas	Marta Farrés
Teresa Baixas	Pep Farrés
Rene Baker	Luciano Federico
Jaume Baucis	Agustí Fernández
Montse Baqués	Antoni Fernández
Marta Barceló	Esteve Ferrer
Carles Benavent	Arantza Flores
Roger Bernat	Dani Freixes
Pep Boada	Tomàs Formentí
Quico Bofill	Angel Forné
Jordi Borrell	Bernat Fugaroles
Lali Bosch	Tino di Geraldo
Mercè Calafell	Celia Gore-Booth
Montserrat Calmet	Tina Gray
Laura Calvet	Christofh Jan
Toni Campins	Jordi Jané
Margarida Casamitjana	Carme Jariod
Maria Castillo	Toni Jodar
Ernesto Collado	Biel Jordà
Marta Comas	Steven Kent
Elisa Creuet	Paulette Kodabandeh
Jordi Cullèll (Balua)	Lina Lambert
Marta Cuscuna	Núria Legarda
Lola Davó	Miquel Llivina
Eduard Delgado	Jordi Llop

Pere Lucena
Abdó Martí
Josep Maria Martí
Andreu Martínez
Romà Martínez
Ramuntxo Matta
Orson Meireles
Toni Miró
Pep Montañez
Santi Morató
Antonio Moreno
Amadeu Nualart
Óscar Olavarría
Jaz Olave
Xavier Olivé
Lluís Pasqual
Clea Parcerises
Pep Parés
Antonio Peyra
Quico Pi de la Serra
Antònia Pintat
Isabel Pla
Jorge Puente
Cesc Pujol
Jordi Pujol
Montserrat Puntí
Andreu Rabal
Jorge Raedó
Oriol Regàs
Noèlia Ripollès
Ivan Roca
Paca Rodrigo
Glòria Rognoni
Xavier Romeu
Jordi Sabatés

Pep Salsetes
Mari Sampere
Vicens Sampere
Josep Santacana
Gonzalo Sanz
Jordi Saumell
Clara Segura
Conxita Serra
Marta Serra
Toni Serra
Nicolás Serrano
Pepo Sol
Jaume Sorribas
Piero Steiner
Rafael Subirachs
Ignaci Subirats
Dominique de Tacqueray
Quim Tarrida
Marta Tatjer
Ramon Teixidó
Abdó Terrades
Paxaros na Testa
Montserrat Tintó
Concepció Torras
Javier Ucar
Al Víctor
Salvador Vilà
Roser Vilà
Dolça Vilallonga
Liba Villavecchia
Armand Villena

... i tots aquells el nom dels
quals s'ha esvaït amb el temps,
però els seus rostres resten
a la memòria, somrients.



*Biografia?,
li agradaven els caquis,
la poesia.*

Haiku de Masaoka Shiki, versió Miquel Desclot





Desorden general

Joan Baixas en el 50 aniversario del Teatre de La Claca

Coordinación de la edición:

Glòria Rognoni y Marina Baixas

En memoria de Manel Clausells, sin él La Claca no habría existido nunca.

Dedicado a Roser Vilà, sin ella La Claca habría naufragado varias veces.

En homenaje a los imprescindibles: Mikel, Nico, Marina y Papitu.

La mayoría de los textos que aquí siguen han sido escritos por Joan Baixas y provienen de cuadernos de trabajo, libretas de viaje, artículos o textos teatrales.

Prólogo

La luminosidad de un titiritero convertido en artista polifacético

Glòria Rognoni (*)

Tenéis entre las manos un libro fruto de cincuenta años de experiencia. En él, Joan Baixas no narra su biografía, no son unas memorias ni es un análisis de su trabajo. Se trata de una evocación poética, delicada, potente. Son estallidos de recuerdos, de vivencias, de aprendizajes... tanto del pasado como del presente. De su tenacidad. De su orden y de su desorden. De donde proviene y ha brotado la versatilidad de su extensa obra.

Joan escribió:

Seguramente debería cuidar más mi estilo de escritura, pero no tengo ganas de hacerlo. Estoy rompiendo mi máscara. Estas notas desordenadas se convertirán en material artístico algún día, cuando pueda compartirlas, pero no hay ninguna prisa.

Este día ya ha llegado.

Y ahora dice:

En este libro no lo he contado todo.

Y no, no lo cuenta todo porque todo era mucho, pero yo os aseguro que de él acabaréis sabiendo mucho.

De siempre ha ido plasmando sus vivencias. Libretas y libretas y hojas desordenadas.

Intentar que las palabras muestren algo de la maravilla que los ojos ven, y después cerrar la libreta y perderse en la mirada.

De este cajón de sastre donde también hay fotografías y cartas, carteles y dibujos, con su permiso, he ido extrayendo y tomando prestado lo que me apetece compartir con vosotros: *El arte te deja solo ante lo desconocido, este es el placer, esta es la belleza, es su naturaleza.*

Y es que Joan es polifacético, toca muchas teclas... Quien ha hecho teatro de creación sabe que se tocan muchas teclas... Hay que crear textos, hay que componer y escoger la música, hay que saber recitar, hay que saber improvisar, hay que hacer los decorados, el vestuario...

Y en su caso, hay que construir objetos, artefactos, figuras, que requieren el ingenio y la habilidad del titiritero. Tanto utiliza hierro como madera, como cordel, como ramas de bambú; como un perchero de donde cuelga una camisa que infunde intriga cuando la mueve. A veces los elementos, los objetos con los que juega son tan sencillos, tan inéditos, que no tienen ni cara ni ojos, pueden ser un trozo de madera que expresa sentimientos. Y tanto le da una raíz, como un gran montón de papeles de periódico, como un trocito de papel de celofán, como una piedra. Todos ellos, en sus manos, convertidos en actores de espectáculos que han recorrido medio mundo. A todo le saca jugo, a todo le da vida.

Y, a veces, aquietta estos elementos y ya son una escultura. Y, a veces, cuando nota que le viene una idea, la atrapa en un dibujo para que no se le escape, y ya son dibujos para enmarcar. Así, últimamente ha desplegado otro de sus valiosos oficios: esculturas y dibujos que se exponen en salas de arte y museos.

Cuando he de decir qué profesión tengo, digo que titiritero, aunque mis amigos se molestan un poco porque les parece una profesión demasiado marginal. Soy un titiritero y me gusta serlo y estoy muy contento con mi profesión, en primer lugar, porque no está considerada una profesión seria: eso solo ya es excelente. Con todo lo que se ve en los círculos artísticos, no ser considerado serio es un honor. Pero sobre todo me gusta esta profesión porque me permite desarrollar el diálogo entre varios lenguajes artísticos que me interesan: la pintura, la literatura, la dirección escénica; y puedo hacerlo de forma muy directa y artesanal, divertida.

Hay un teatro que sabe adónde va, un teatro de mapa y brújula, mi teatro es un teatro de caza al acecho de imágenes, sensaciones, ideas. Me gusta el adjetivo «radical» porque significa ir a la raíz; y también me gusta «original», que significa ir al origen.

Un teatro heterogéneo. En *Terra Prenyada (Tierra preñada)*, a base de grandes pinceladas –los pinceles son sus propias manos– se desliza tras el lienzo transparente de 3 × 3 m y lo ensucia y lo pinta a placer, con energía y a envestidas. Y su cuerpo se difumina con sus pinceladas. Y las pinceladas toman tonos distintos: marrones, amarillos, rojizos, según el color del foco que los ilumina. Y la pintura que emplea es tierra... tierra que se mueve y que evoluciona como la vida.

Y esta tierra le fascina, la recoge y la almacena delicadamente en una caja con pequeños compartimentos. Tierras de todo tipo, de todos los colores... Marrón oscuro, marrón claro, negros, rosados, azules, blancos..., colores de tierras de más de cien lugares.

Me gusta el misterio y me gusta la ubicuidad, el movimiento y el vuelo.

Y en su casa, en medio del Montnegre, de los árboles cuelgan libros, como frutas que van madurando con el tiempo. La lluvia y el sol y el viento y las extraordinarias mariposas que allí descansan, y las cacas de los pájaros que las decoran... le dan un aspecto respetuoso... Y es que Joan aprecia los libros, ya sabéis el porqué...

Es posible que no haya arte sin herida. Nunca he apreciado el arte de la herida, pero tampoco he podido imaginar nunca un arte sin herida. Zarpazo. Los primeros dibujos que hice eran pezuñas, garras.

Joan es casi nómada. Nos lo podríamos haber encontrado: en Nueva York, exhibiendo un teatrillo que es una caja de cartón, donde los títeres son dedos y un papel arrugado –los dedos son de Teresa Calafell– fascinando a la audiencia en un rincón de Central Park... o dirigiendo un García Lorca en Polonia... o en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, dando los últimos retoques a la exposición *Les*

criades (Las criadas) que hizo conjuntamente con sus colegas iraníes.

No hace mucho se hablaba de trabajadores del arte, de artesanos e incluso de pensadores, pero ahora se habla de creadores. Detesto esta denominación, me gusta más la de seguidor, fan, continuador, «rimeiquer».

... o en Australia, conviviendo unos meses con los aborígenes.

El horizonte se estira en una llanura como de musgo, que se reseca hacia el norte hasta convertirse en blanco, el lago, el lago salado de orillas como puntas de satén. El lago Eyre.

... o trabajando con niños y jóvenes de las calles de Nueva Delhi.

Lo más desesperante de la miseria es ver cómo la situación empeora cada día, la certeza de que mañana será peor que hoy.

... o en casa de Tàpies, viendo películas de Buster Keaton.

Veo una película cada día, como mínimo, y si un día tengo «muermo» puedo ver dos o tres. Cuesta decir cuáles me gustan más, depende del día. Quizás hoy te diría una tan diferente de la que te diría mañana que no puedo decir ninguna.

... o dando clases en el Institut del Teatre de Barcelona.

En el instituto trabajaba como un maestro de taller, encargaba a los alumnos que hicieran proyectos y los realizábamos.

Eso era todo, sin teorías ni grandes conversaciones con el conductor. Proyecto y realización, eso es lo que sé hacer, el núcleo del trabajo del artista. Por otro lado, mi contacto con los alumnos era totalmente egoísta porque recibía mucho más de lo que daba.

... o en La Habana con su hija Marina, que le hace de técnica de luces, de regidora, de mánager.

El regidor del teatro me pregunta: «¿Con quién tengo que hablar?», «Con ella, se llama Marina».

La mira, como si no pudiera creérselo. Y es que Marina tiene 17 años.

... o inaugurando su exposición de pinturas y esculturas en Tolosa.

Ella dijo, según mi profesor de escultura, tengo las proporciones de una romana clásica. Y después de un pato con ciruelas en la Isla de la Giudecca, le medí las proporciones; eran magníficas.

... o charlando con Joan Brossa.

Joan Brossa era quien apreciaba más, quien elogiaba más y también quien exigía más.

... o recorriendo grandes teatros del mundo con los muñecos inspirados y pintados por Joan Miró.

Cuando Miró reía se producía un incendio en sus ojos.

Con Miró tuvimos el privilegio único de verle pintar. «Estos muñecos tengo que pintarlos en movimiento», dijo. Por tanto, toda la compañía –éramos 14 personas– entrando y saliendo de los muñecos mientras él los pintaba. Y pintó a mano, con escobas, incluso baldeando. Nunca permitía que nadie le viera pintar, solo a Català Roca. Miró decía que le dejaba estar en su estudio de Mallorca porque *ni le veía*. Català Roca tenía el don de la discreción y solo retrataba lo que veía claro, nunca hacía una fotografía de más.

Esta experiencia fue inusual porque Joan, en contra de lo que todos le auguraban, en unos cuatro años consiguió seducir a Miró, que a su vez tuvo que seducir a sus mánager, e incluso a Pilar, su esposa. Y su presencia fue preciosa porque nosotros le veíamos feliz y porque, jóvenes como éramos, pudimos contemplar su sabiduría. Cuando estrenamos en el Liceu de Barcelona, Joan Baixas tenía 28 años; Joan Miró, 82.

Circunstancias indeterminadas me han llevado a ser totalmente ajeno al sistema cultural del país. Para bien o para mal, nunca he formado parte de cofradías, círculos, capillitas o escuderías.

Y dentro de su cajón de sastre tiene una pequeña despensa donde va reuniendo alimentos doctos:

*Lo imaginado es lo cierto:
realidad que se madura
–verdadera–
verso a verso.*

[...]

*Entre las palabras,
agua y fuego se abrazan.
No se apaga el fuego
ni se esfuma el agua.*

Ángel Crespo

Todo arte es memoria de nuestros oscuros orígenes, los fragmentos viven en el artista para siempre.

Paul Klee

Lo que pasa es que los artistas son gente rara e inoportuna: no pueden hacerse populares sin sacrificar o reprimir parte de sí mismos.

Kennet Clark

Estamos hechos de átomos y de historias.

Eduardo Galeano

Como animales hemos fracasado. Hemos salido de la naturaleza y somos una existencia estática, estamos dentro y fuera a la vez... Somos una exageración.

Peter Sloterdijk

Lo que está en movimiento no está en el espacio en que está ni en el espacio en que no está. (Zenon de Elea, citado por John Berger). Esto es lo que dice Cildo Meireles sobre los malabares, ¿metáfora de la vida?

Según se sabe, la verdadera respiración de todo ser viviente se da en la luz.

María Zambrano

Carrière, maestro de los contadores de historias: El relato está para hacernos olvidar la sangrante y extrema fealdad del mundo, o su monótona estupidez. Es la evasión, nos transporta al país del olvido.

*La noche se ha acabado y mi historia no se ha acabado todavía, ¿qué culpa tiene la noche?
No puedes soldar un abismo con aire.*

Emily Dickinson

Y ahora, este enorme cajón de sastre es ordenado con una exquisita profesionalidad por Laura. Joan lo ha donado al MAE (Museu de les Arts Escèniques). Allí permanecerá al alcance de todos. Y he dicho enorme, porque los trabajadores del Institut del Teatre llenaron 87 archivadores de 38 × 25 × 12 cm cada uno. Se podría construir una L de 33,06 m de alto, 21,75 m de base y 12 cm de fondo.

Joan me brindó un momento clave en mi vida que se ha expandido hasta la actualidad, cuando fue a verme al Hospital de la Vall d'Hebron. Fueron él y Teresa Calafell, su compañera. Nos conocíamos, pero nunca habíamos trabajado juntos.

Aunque eran muy jóvenes, ya tenían dos niños pequeños. Miquel, espabilado y valiente, y Nicolau, más pequeño y dulce, muy dulce. Jugaban trepando por la estructura donde ensayábamos *Mori el Merma!* (*¡Muera el Merma!*). Me causaba terror verlos, tenía que apartar la mirada, tenía miedo de que cayesen y se hicieran daño como me había pasado en aquella estructura de *Àlies Serrallonga* (*Àlies Serrallonga*).

Joan, de pie, al lado de mi cama del hospital, me contó que tenía un proyecto interesantísimo, que estaba seguro de que saldría bien, y que les gustaría que yo formara parte del equipo, que estuviera con él en la dirección.

Ahora, cuarenta y tres años después, me explica que me lo propuso porque pensaba que el proyecto requeriría de una compañía amplia y con un estilo de trabajo como el de Els Joglars –llegamos a ser 14 personas– y por casualidad, o causalidad, Jaume Sorribes, también miembro de Els Joglars, y yo estábamos disponibles. Los dos dijimos que sí.

Durante los nueve meses que estuve en el Vall d'Hebron, consciente de que ya no podría hacer teatro, pensaba... «teatro con una silla de ruedas... y con Els Joglars, donde es mucho más potente la interpretación corporal que la hablada... pues... ¡estudiaré medicina!».

La propuesta de Joan me devolvió a mi vida, la vida que yo apreciaba y a la cual ya había aceptado que debía

renunciar. Mi recuerdo es su mirada, la de los dos, la de Joan y la de Teresa. Una mirada que me conmovió, era una mirada de verdad, de quererme. Justo antes de Navidad salí del hospital, y en enero ya estábamos trabajando. El proyecto, interesantísimo, se iba convirtiendo en realidad. Joan Miró aceptaba la propuesta de Joan.

Miquel me pidió que pronunciara unas palabras en la despedida de Teresa, la que se había convertido en mi amiga del alma. Miquel había vivido lo amigas que éramos. Qué prematuro es este traspaso... qué doloroso...

Teresa dejó La Claca pocos años después del estreno de *Mori el Merma!*, y yo me quedé hasta que acabamos la estancia en el Centro Pompidou de París. Enseguida regresé a Els Joglars, también en la dirección, y justo cuando lo dejé, Teresa, casualmente, estaba disponible. Decidimos arriesgarnos y formar compañía juntas. Entonces hicimos dos espectáculos, *El Deliri* (*El Delirio*) y *La Guinda*, yo en la dirección y ella como actriz, una excelente actriz. Las dos desarrollándolos juntas, creándolos a la vez. Estrenamos *El Deliri* en el Teatro Romea, donde sufrí el accidente, porque Hermann Bonnin lo vio en el Festival de Tàrrrega y le gustó mucho. Tuvimos un gran éxito entre las mujeres, en cambio no gustó nada a la mayoría de los hombres. Teresa y yo decíamos: «Este espectáculo solo les gusta a los hombres interesantes, lúcidos y progresistas». Seguro que lo exagerábamos un poco, pero al menos lo queríamos ver así. Los críticos hicieron críticas malas y, en cambio, triunfamos en el Festival Mujeres y Teatro de Gijón. La ciudad estaba llena de carteles que anunciaban el Festival, en muchos de ellos se veían pintadas. En unas ponía «las mujeres a la cocina» y en otras «las mujeres a fregar».

La otra pieza fue *La Guinda*, la obra maestra de Teresa. Un trabajo que solo podía hacer ella, único. Qué expresividad en sus manos, en sus dedos, que movía como nadie podía moverlos, tan expresivos. Las manos eran dinosaurios y bailaban flamenco, y eran una mujer sexi y eran lo que ella quisiera que fuesen, no había límite. Qué toque de distinción. De una hoja de col hacía una máscara. Removiendo con las manos un bol con agua y jabón de fregar platos extraía una pequeña joya en movimiento. En *La Guinda* se atisbaban toques de La Claca, y en la expresividad que la impregnaba estaban sus padres. Ambos sordos. La lengua materna de Teresa era la de los signos.

Nicolau/Nico tiene sus manos, su expresividad. Teresa le dejó en herencia *La Guinda*. Nico le ha dado su propio toque. La ha paseado por diversos países. Ahora, y ya son más de cuatro años, la tiene paseando por el mundo, con el Cirque du Soleil.

Había temporadas en que Teresa y yo íbamos cada una por su lado. Pero cuando a mí se me propuso dirigir las ceremonias Paralímpicas de Barcelona 92, lo primero que deseé fue tener a Teresa a mi lado. Una propuesta de esta envergadura no podía hacerla sin ella. Y lo conseguí. Sin ella, la ceremonia no hubiera sido la misma.

Con Joan y el *Merma* estrené mi primer trabajo de dirección, no me lo hubiera imaginado nunca. Me sentía bien. Yo notaba que Joan acogía muchas de mis propuestas y las probábamos y hablábamos sobre ello y lo discutíamos, y era él quien acababa tomando decisiones. Y es que Joan cuando dirige escucha. Y escucha a todos, a los actores, al músico, al regidor, a Toni Mirò, que diseñó el vestuario de *Daurrodó*, a la chica que está de prácticas, al conserje, –al conserje también le escucha a pesar de que no puede opinar sobre el ensayo porque, obviamente, pasa las horas en la conserjería–, lo escucha cuando le habla de fútbol o cuando le cuenta que a su mujer le gusta mucho el teatro y va muy a menudo, y que él no puede porque tiene que estar en la conserjería, o cuando le habla de política. Y como Joan escucha al conserje, el conserje escucha a Joan. Y allá los tienes charlando mientras los que trabajamos con él estamos haciendo una paradita para desayunar. Y escucha a los amigos que se presentan a ver un ensayo y a quienes él invita a entrar. Escucha y razona, y cuando habla, no habla, dialoga. Dialogar, esta palabra tan bonita que estamos dejando marchar de nuestro vocabulario cotidiano. Y acostumbra a razonar en voz alta y se le nota si está preocupado porque no encuentra la solución de aquel pequeño «clic» que le falta a la escena. Y porque, a veces, se enrolla mucho cuando se explica y porque hace gracia cómo se explica y porque en ocasiones hace, demasiado exagerados, los movimientos que tiene que hacer una actriz. Y alguna vez, muy pocas, dice «chicos, esto no va» y todos nos preocupamos. Y claro, en este ambiente los que trabajamos con él también escuchamos y razonamos y nos preocupamos –yo, en la dirección, más porque, cuando nos encallamos, sé que tengo que intentar encontrar una solución– y nos reímos, y eso, como se diría normalmente, «crea buen rollo».

En el hospital me debatía todo el tiempo entre la oscuridad y la luz. En la oscuridad, la vida se había apagado. En la luz, surgía una nueva con la experiencia de la anterior y sentía la serenidad de los ancianos y la incógnita del nuevo futuro. Y, en aquel momento clave, Joan me abrió la puerta a lo que ha sido una de las grandes satisfacciones de esta segunda vida mía, el poder seguir en el mundo del teatro disfrutando de la dirección. Y el privilegio de haber conocido a las personas con las que he trabajado y he dirigido.

No soy más que un narrador de historias, un contador, y me he pasado la vida contando historias de todo tipo, de todas partes y de todos los tiempos, pero quizás ya es hora de contar la historia de mi propia historia.

Y qué bien que nos haya dejado entrar en su historia, bueno, en una parte de su historia; y no solo porque, de tan poliédrica, toda su historia podría resultar inasequible, sino porque Joan, este hombre transmutado en hombre sabio, podrá continuar contándonos su historia porque seguirá narrando y escribiendo y pintando y esculpiendo y actuando y dirigiendo y asesorando y trabajando exquisitamente con grupos de las nuevas generaciones y al mismo tiempo

nutriéndose y nutriendo a su montón de amigos jóvenes y viejos y sorprendiéndolos.

En definitiva, y por muchos años, continuará encandilándonos.

Hoy he vivido la realidad de que, si verdaderamente se juega al juego de la provocación del inconsciente con energía, se despiertan tormentas. A su vez, si se hace con extrema sinceridad, estas tormentas no llegan a herir, sino que abren puertas al entendimiento.

(*) Glòria Rognoni, actriz, cayó desde una altura considerable mientras se rodaba la versión televisiva del espectáculo Àlies Serrallonga, de la compañía Els Joglars. A consecuencia de este accidente perdió la movilidad de las piernas y su carrera de actriz quedó de repente truncada. Actualmente, se dedica a la dirección escénica y ha colaborado con Joan Baixas en diversos espectáculos.

La jaula

A mi hermano Josep, compañero de infortunios y alegrías.

1956

Mientras los demás alumnos comen, yo estoy subido en una tarima pequeña y alta en el comedor comunitario, leyendo ante un micro. Mi público incluye a unos centenares de gamberros de entre ocho y dieciocho años, mis compañeros, para los que he conseguido ser el lector del internado.

El nombre oficial del internado es Seminario-Colegio de Santa María de Collell y es también un santuario religioso popular de la comarca. Está formado por un inmenso laberinto kaffiano de edificios que se han ido agregando a lo largo del tiempo: aulas, dormitorios, comedores, capillas, cocina, lavandería, viviendas de los curas, las de los «fámulos» (que son alumnos de familias sin recursos que se pagan los estudios realizando trabajos de limpieza), la *hospedería* para familiares y visitantes, instalaciones de agua, de calefacción, almacenes, garaje y los campos de juego y de deportes al aire libre, huertos, campos, prados. Este dédalo inmenso es constantemente atravesado por filas de niños, como hormigas que recorren las paredes, que se mueven con ligereza, pero eso sí, en silencio y con las manos a la espalda. Siempre en fila, en silencio y con las manos a la espalda, la disciplina es la disciplina, y eso que aquellos centenares de alumnos solo piensan en hacer trastadas y en pelearse.

La vida del colegio viene pautaada por la liturgia: misa matinal; bendiciones en las comidas, en las aulas, en el sueño; rosario por la tarde. El rosario, aburrido y frío, consigue apaciguarnos como a un rebaño, vencidos por el sueño y la salmodia piadosa. Después están los oficios dominicales con órgano, procesiones con cantos e incienso y desfile cantando y deambulando por la plaza, novenas, ayunos, ceremonias cuaresmales, pascuales y navideñas, ejercicios espirituales, rogativas y todo tipo de celebraciones parroquiales, obispaes o papales. Vivimos dentro de una alucinación de ceremonias alrededor de personajes bíblicos que muestran su fuerza, su dolor, su abnegación, su obediencia, su rebeldía y su crueldad, una borrachera mitológica interminable, repleta de milagros, martirios y hechos extraordinarios.

Aquí se aprenden cosas que en el ámbito familiar ni siquiera existen: la resistencia a la absurdidad y la añoranza, la amistad y la autodefensa, la picaresca del superviviente y la alegría de la camaradería.

En este clima, el delito más grande es salirse de la fila, caminar solo y sin poner las manos a la espalda.

Y lo conseguí cuando me designaron lector.

Para mí, ser lector era la distinción máxima que se podía tener en el internado. La cosa consistía en leer los evangelios y otras partes de la liturgia en la misa diaria y una variedad de libros durante las comidas y cenas de los alumnos. El objetivo estratégico de la lectura era conseguir que los

centenares de estudiantes no hablaran ni hicieran ruido mientras comían. Y la demostración de la eficacia lectora se demostraba cada noche cuando todo el mundo se zampaba la sopa de pan. Cuando no se oía ni el más ligero golpe de las más de trescientas cucharas ávidas de hacer desaparecer aquel pobre y exquisito caldo, entonces las cosas iban bien.

Y yo fui aprendiendo a controlar la voz, a hacer pausas y crescendos, entonaciones, murmullos, ritmos; y a hacer pequeños cambios de tono que sorprendían y amansaban en silencio a aquellas fieras. Era teatro en estado puro: una voz, una historia y los que escuchan; me complacía y aprendí a hacerlo muy bien, me gustaba. La lectura era una muy buena manera de escaparse durante un rato de toda aquella mierda de internado de curas en la posguerra franquista.

Cuando empecé solo se leían vidas de santos rebosantes de sangre y de martirio, piadosas y crueles, pero como al parecer lo hacía bastante bien, el prefecto me permitió escoger las lecturas, me confió la llave de la biblioteca y me dejó escoger. Eso suponía un privilegio inesperado.

La biblioteca consistía en un armario donde los alumnos guardaban tebeos y libros. Y aquella llave se convirtió en mi perdición. Nunca más volví a leer un libro de texto. Arrancaba las cubiertas y sustituía los libros de estudio por novelas de aventuras: Salgari, Blyton, London, Verne, Karl May, y también Cervantes y Baroja, Ruyra y Hemingway.

Lo que pasaba en las aulas no me había interesado nunca, pero ahora ya no le prestaba ni la más mínima atención, leía novelas todo el día. Lo hice durante los dos últimos años de escuela; lo suspendí todo, pero salí de allí fascinado por la musicalidad y los misterios de la voz y embrujado por las historias.

Así, la primera raíz de este árbol de cincuenta años de trabajo la encontró aquel chiquillo con un micrófono, un libro y un público atento.

1963

Saliendo de la sala de calefacción, bajo unas encinas, te encuentras frente a la jaula de la zorra. Las primeras veces que la ví, la zorra me fascinaba, pero cuando me fui dando cuenta de que era un animal enloquecido y desesperado, me entró una extraña melancolía y no podía mirarla. La zorra es un animal salvaje que alguien recogió de pequeña, y no se les ocurrió otra cosa que construirle una jaula estrecha, de la altura de una persona. El animal ha crecido en este pequeño espacio y da vueltas sin parar repitiendo el mismo recorrido miles de veces; del suelo a la pared izquierda, después al techo, a la pared de la derecha y vuelta a comenzar, a toda velocidad, como hacen los zorros en el bosque; vueltas y vueltas, interminablemente. Cuando alguien se acerca para mirarla, se detiene un momento, mira fijamente al visitante y cambia de dirección, ahora a la derecha, ahora a la izquierda. El cambio de dirección provoca una risa o algún comentario y esta es la única relación que tiene el animal con el mundo, eso y el intenso olor que desprende. No puedo mirar a la zorra, es un espectáculo penoso que,

de algún modo, simboliza la crueldad de nuestra propia reclusión. Los alumnos del Collell lo llamamos la Jaula.

Cuando la zorra está en celo, atrae a los machos del bosque hacia la jaula y, para evitarlo, alguien ata un perro a los barrotes durante la noche, un perro grande. A veces, desde la cama, oigo lejanos los ladridos del perro y los chillidos y los jadeos de los zorros, como en una novela.

Manos

27 de enero de 1962

Mi padre me ha enseñado los colores de Velázquez. Dice que es la combinación más elegante y completa que se ha hecho nunca: negro marfil, ocre amarillo, blanco de plomo, cochinilla roja, tierra ocre roja, esmalte de azurita, lapislázuli, siena natural quemado, bermellón y plomo amarillo.

Los ha ido preparando sobre la paleta y hemos probado las mezclas envueltos por el olor del aguarrás. Dice que estos colores son para ser vistos a la luz de las velas.

Me gustaría saber de colores tanto como él.

Es como si estos colores, por sí solos, ya fuesen una escenografía, crean espacio, intensidad, misterio, colores de teatro, colores de contar historias.

Con ojos de niño, admiro las manos de mi padre, morenas, finas, fuertes, secas; herramientas de precisión. Las manos de mi padre me enseñaron, desde muy pequeño, qué es la elegancia.

Año 2000

Le acerco una caja de fotos, pero ella no levanta la vista de las agujas de punto, no le interesan las fotos. Las miro solo, le enseño una.

— *Aquí estabas muy guapa.*

En la fotografía se la ve vestida de enfermera, con bata blanca pero las medias negras, las manos detrás del cuerpo, un pie bien apoyado en el suelo y el otro cruzado por detrás. La típica foto de enfermera. Parece que la hubieran parado en medio de algún trabajo, solo el momento del retrato, y se la ve decidida y de buen humor, una enfermera de cine, los cabellos muy negros bajo el gorrito y sus ojos como dos bolas negras, quizás un poco melancólicos.

— *¿Te gustaba ser enfermera?*

— *Sí, me gustaba mucho. Todos aquellos chicos tan jóvenes que venían del frente hechos una desgracia.*

La voz se vuelve dulce, muy fina; y relata casos concretos de combatientes de todas partes de España. Veo como llegan los cuerpos sucios, andrajosos, llenos de piojos y pulgas, con costras y pus, lacerados, sobre sacos en la caja de un camión; veo que son descargados en el hospital y que los tienden en una cama blanca, con la mirada de niño aterrorizado y el mal olor a guerra y a podrido, y que unas manos limpias les quitan la ropa y las vendas terrosas y los lavan con una toalla sucia y fresca mientras les hablan dulcemente. Y cuando están limpios entre las sábanas ya solo se ve la llaga en los rutilantes cuerpos masculinos. La enfermera jovencita no se asusta de nada, ha visto tantos destripados, amputados y mutilados de todo tipo. Evalúa las heridas y trata de imaginar cómo quedarán el día que por fin salgan del hospital; y sus gestos precisos y maternos parecen estar diciendo: «adelante, adelante, que estás vivo, una vida te espera todavía».

- *¿Y qué es lo peor que recuerdas del hospital?*
- *El bedor de las beridas.*
- *¿Y lo mejor?*
- *La cara que ponían cuando volvían a casa sabiendo que no tendrían que regresar al frente.*

La tarde se ha ido oscureciendo, sombras moradas envuelven las flores del jardín. Hace un rato que las agujas se han quedado quietas en su regazo. Su mano, cruelmente deformada por la vejez, parece un pequeño pájaro desplumado entre las mías.

Enciendo una luz tenue.

- *¿Quieres que prepare una infusión, madre?*

Viejos titiriteros

A Josep Maria Carbonell, el Carbó

Cuando salí del ascensor en el quinto piso, la puerta de la vivienda se abrió antes de que yo pulsara el timbre y una señora mayor, en voz muy baja y con la cabeza gacha, me dijo «Pase, pase», mientras hacía un gesto de invitación cordial con la mano. En lo que tardé en quitarme el abrigo, ella cerró la puerta, fue a sentarse en un sillón pequeño y bajo, se cubrió las piernas con una manta desgastada y, sin decir nada, me miró directamente a los ojos, esperando. Mirada acogedora e interrogante: usted dirá.

Teresina, la viuda del titiritero Didó, es una mujer menuda, próxima a la setentena, con la mirada de una niña de quince años, viva, cálida. Se dedica a repintar muñecas de porcelana para la «Clínica de las muñecas», la tienda de la calle del Pi. Se sienta al lado de una mesita con pinceles finos de diferentes medidas y botecitos de pintura en todos los tonos del rosa. Es un piso minúsculo, en una barriada popular, con las paredes llenas de fotografías, de acuarelas, de telas bordadas y de pequeños objetos recordatorios de cosas olvidadas, un piso de abuela. Pero Teresina no es una abuela. Humilde, silenciosa, discreta, Teresina tiene una fuerza en la mirada que sorprende.

Cuenta cómo se enamoró de aquel empleado municipal elegante, hablador, encantador, mayor que ella, Ezequiel Vigués, que hacía representaciones de títeres los fines de semana. Teresina le ayudaba. Dejaron cualquier otra ocupación y compartieron veinticinco años de espectáculos, y ella siempre fue su ayudante.

Él venía de vivir en París unos años, de hacer negocios, de viajar, de tener un cabaret flamenco en Pigalle, de representar a una estrella del espectáculo internacional y de arruinarse; y de quedarse solo. Y cuando estaba más hundido que nunca y se iba a las américas para comenzar una nueva vida, tuvo un arrebato y decidió volver a Europa y hacerse titiritero. Y se convirtió en un excelente titiritero. Entre los dos sacaron adelante una de las compañías de espectáculos de más calidad e ingenio de los años de la posguerra española, primero en un local en la ciudad, después con una barraca que llevaban por los pueblos durante los veranos.

Conocí a Teresina cuando Didó –ella siempre lo llamaba así, como todo el mundo– hacía siete u ocho años que había muerto. Ella había seguido haciendo el espectáculo en la barraca, pero en temporadas cada vez más cortas y con una acogida decreciente; no debía de ser nada fácil para una mujer sola arrastrar una barraca de títeres por ferias y fiestas mayores en los años sesenta, ayudada por transeúntes y feriantes.

En aquella década se agotó una generación de titiriteros con estilo de posguerra y apareció una nueva, más joven, nosotros. Teresina conoció un poco esta nueva época y de hecho simpatizaba con ella, pero ya era muy mayor.

La última vez que la fui a ver para invitarla a un estreno me dijo que había decidido donar los títeres al Museu del

Teatre y que había hecho quemar la barraca. Fue una gran pérdida histórica la de esa barraca.

3 de febrero

Le he comentado a Teresina que, en el festival de Charleville, más de un marionetista de todo el mundo me han preguntado por un maestro de marionetas inglés que vive en Barcelona, se llama Tozer. Antes escribía cartas y colaboraba en revistas especializadas para compartir conocimientos con otros profesionales, pero es como si de repente hubiese desaparecido, nadie tiene ningún contacto ni sabe qué ha sido de él. Por lo que cuentan, debe de ser un señor mayor, aunque nadie sabe nada de él. Teresina me dice que le conoce, pero no tiene ningún contacto con él ni sabe dónde está. Después ha recordado que aquel señor vivía en Sarrià porque, en la Guerra Civil, hacía pequeños números con sus marionetas en el balcón de abajo de su casa para entretener a los niños aquellos días de miedo por los bombardeos.

20 de febrero

He ido a Sarrià y no he tenido que preguntar mucho para encontrar la casa. Me han orientado hacia una torre con jardín con aire modernista.

He llamado y me ha abierto una señora morena con un ligero acento extranjero. Es una mujer guapa, muy cordial. Le digo quién soy y qué busco y me contesta que el señor Tozer no quiere ni oír hablar de marionetas, que hace más de diez años tuvo un disgusto muy grande con su teatro y decidió que no quería saber nunca nada más del tema. Ella es su mujer, polonesa, agregada cultural del consulado de su país.

A continuación, la señora Tozer, después de salir a la acera de la calle y ajustar un poco la puerta, me coge del brazo, me mira a los ojos y, con voz confidencial, me dice que siga hablando, que él me oye, que le cuente lo que quiero.

Hacía frío esa mañana y por las calles de Sarrià subía un aire que congelaba las orejas; y yo intentando explicar a un señor al que no veo que somos una nueva generación de títeres catalanes, que el Institut del Teatre nos acoge y nosotros estamos organizando exposiciones y muestras de espectáculos y que queremos conocerle a él y sus marionetas y aprender, y así sigo un buen rato, decidido a demostrar que aquello que hemos llamado con total ingenuidad «Primavera de títeres» es un embrión que necesita gente experimentada como él. Hablo un buen rato respondiendo a las preguntas de la señora Tozer, hasta que se oye una voz que dice «Pase, pase, señor Baixas».

Y he conocido a Harry Vernon Tozer. Muy alto y muy delgado, un poco despeinado, la camisa almidonada, la pajarita roja, las gafas en la punta de la nariz, unas manos de artesano, grandes y sólidas, y una mirada limpia y clara. Lleva un delantal que le llega casi a los pies, está reparando algo de un tren eléctrico.

Se le nota cohibido, los ojos húmedos, resopla un poco.

Me dispongo a repetirle las explicaciones que le he dado a su mujer y me dice que no es necesario, que lo ha oído todo desde detrás de la puerta. Entonces me cuenta su inquietud. Siempre se ha ganado la vida empleado en una compañía de gas, pero lo que realmente en su vida le ha interesado son las marionetas. Trabajó durante muchos años con una compañía de aficionados, Marionetas de Barcelona, ampliando el repertorio y la colección de figuras, hasta que el Ayuntamiento le reconoció su valía y le prometió la construcción de un teatro especializado de marionetas. Tozer hizo los planos con mucho rigor, introduciendo avances técnicos de su propia invención. El teatro se construyó, la maquinaria técnica se instaló con precisión y se preparó un espectáculo especial para la inauguración, pero unas semanas antes del debut, el Ayuntamiento cambió de opinión y postergó la apertura para un futuro indeterminado. La compañía dejó el material en el teatro, entregaron las llaves al vigilante y se fueron.

Pasaron meses y años y no se volvió a hablar nunca más del asunto. Tozer se deprimió tanto que nunca fue a recoger el material. Para él, las marionetas ya pertenecían a aquel teatro que habían construido a su medida, y a la vez, aquel teatro pertenecía a las marionetas. Pensaba que, si no renunciaba, el teatro acabaría por abrirse.

Ha ido oscureciendo muy pronto, él se ha quitado el delantal y se ha ido relajando contando historias. Hemos tomado un té, después un whisky. Hace cuatro horas que charlamos.

Y ahora viene la gran pregunta —«¿Dónde están ahora las marionetas?»— y él dice que no lo sabe, que nunca ha intentado averiguarlo ni ha recibido ninguna información referente a ello.

Cuando ya me despedía, a la puerta, insiste en que quiere mantener su decisión de no tratar nunca más del tema, no quiere saber nada, las marionetas no le interesan a nadie.

12 de junio

Estos últimos meses, un pequeño equipo del Museu del Teatre ha removido permisos, recomendaciones e influencias y ha conseguido la llave del teatro no-nato del señor Tozer. El edificio, en el Poble Espanyol, está en malas condiciones, no hay butacas, hay restos de escombros y material de construcción, pero las cajas de la compañía Marionetas de Barcelona están en el escenario. Las ratas se han paseado por encima de ellas; en los sitios donde ha caído agua del tejado, en algunas cajas, la madera está teñida de humedad, pero las marionetas se encuentran ahí.

Las cajas son trasladadas al museo y, cuando se abren, la sensación es de tumba. Hay muchos hilos y vestidos podridos que se deshacen al tocarlos, algunas marionetas se desmontan y caen a trozos al sacarlas. La imagen es desoladora. Llevo la cámara de fotos en el bolsillo, pero no me atrevo a sacarla, me sentiría como si fotografiara un accidente. Impresiona mucho ver aquellas figuras tan sofisticadas, tan exquisitas, convertidas en despojos.

Los meses siguientes, unas cuantas personas del museo se dedicaron a ir recomponiendo parcialmente las marionetas. Las limpiaron y colgaron en perchas y montaron una exposición con mucho cuidado de que la iluminación no desvelara las partes más dañadas. El señor Tozer no se enteró hasta que estuvo montada. Cuando las vio, se quedó paralizado, no se lo podía creer. No decía nada. Yo le miraba y me preguntaba qué sentiría, si alegría de volverlas a ver o tristeza de verlas tan destartadas.

Le pedimos permiso para exponerlas al público y accedió. La exposición se presentó en una sala gaudiniana del Museu del Teatre. Al cabo de los años, el señor Tozer dispuso de un aula en el Institut del Teatre, donde restauró toda su colección y enseñó la nobleza y la dignidad de un oficio tradicional a una generación de excelentes marionetistas.

De fer i desfer senders de putxinel·li. ***Diari de Putxinel·lis Claca. 1968-1973***

Para la Nena, Tere

Llibres del Mall fue una colección de libros de poesía en catalán, autóctona y traducida, de los años setenta del siglo pasado. Como yo hacía recitales de poesía y participaba en algunas tertulias poéticas, me ofrecieron publicar un libro; pero no me atreví a incluir en él mis versos y les entregué el *Diari de Putxinel·lis Claca (Diario de Polichinelas Claca)*, breves anotaciones que iba escribiendo en cuadernos. En 1974 se publicaron estas notas con el título de *De fer i desfer senders de putxinel·li (De hacer y deshacer sendas de polichinelas)*. Glòria Rognoni ha hecho una selección de las mismas que aquí se ofrecen, leve testimonio de mis primeros cinco años de vida profesional.

2 de agosto de 1968

Fiesta mayor de Santa Oliva

Es nuestra primera actuación profesional. La carpa está llena de niños y de adultos.

Hemos pasado tanto miedo que apenas sabemos cómo ha ido la actuación.

Hoy ha sido la primera vez que he conducido por carretera, hemos tardado tres horas para recorrer setenta kilómetros.

28 de agosto de 1968

Masllorenç del Penedès

El alcalde nos ha dejado el local del Sindicato de Labradores; el aguacil ha hecho un pregón por el pueblo anunciando la actuación.

Tenemos que bajar el volumen del micrófono porque molesta a los hombres que, en el otro extremo de la sala, separados por una vidriera, están viendo un partido de fútbol en la tele.

Todo el mundo prefiere ir a ver el partido y no sacamos ni para pagar la gasolina.

8 de octubre de 1968

Escoles Pies de Manlleu

Tal como habíamos acordado, ayer fuimos a actuar a la escuela, pero nos dijeron que no era posible porque llovía y muchos niños habían faltado.

A los niños les gusta la sesión y participan, pero los hermanos se inquietan porque gritan demasiado. Les mandan callar a toques de silbato dentro del teatro.

Hemos salido a las siete de la mañana de Barcelona y hemos regresado a las ocho de la tarde.

Teresa está de ocho meses.

Hace frío.

10 de octubre de 1968

Col·legi de Santa Nosequé. Manlleu

Teníamos que hacer la sesión en el local de los escolapios, pero cuando las niñas han llegado, cruzando el pueblo en

fila y en silencio, los escolapios han recordado que hoy no les iba bien dejar el local y las han mandado de vuelta.

El local de las monjas está en construcción, no tiene ventanas ni mosaico. Mandan a las niñas sentarse en el suelo, muy juntas para que no tengan frío.

Las niñas se han puesto tan nerviosas que cuando aparece la primera marioneta se ponen a gritar, y no consiguen hacer que callen hasta pasados diez minutos.

Teresa ha hecho que Pinocho se espante de una monja llamándola fantasma, risotada general; la monja se ha callado.

Nos detenemos para andar entre la niebla de la Plana de Vic. Tenemos que aprender a hacer cosas como estas sobre el escenario.

17 de octubre de 1968

Escola Doctor Moragues, Barcelona

Es la primera vez que actuamos para niños cuyas capacidades mentales son distintas de la mayoría.

Una niña, que habitualmente no habla mucho en la escuela, charla ahora con los polichinelas y, cuando terminamos el espectáculo, coge los muñecos y ella sola repite toda la función.

20 de noviembre de 1968

Casal Parroquial de Tona

Durante el viaje llueve y el coche se para en tres ocasiones. Llegamos con una hora de retraso.

La función de polichinelas dura cincuenta minutos y, cuando anunciamos que ya ha terminado, sube el cura al escenario y, furioso, nos dice que el público está habituado al cine de los domingos que dura tres horas, y que no podemos terminar tan pronto. Nos picamos y, durante dos horas, improvisamos encima del escenario todo lo que se nos ocurre: cuentos, canciones, juegos de manos, bailes, acertijos...

Para nuestra sorpresa, la sesión es un éxito.

1 de diciembre de 1968

Orfeó Popular d'Olot

Hace mucho frío. Nuestro hijo Miquel, que todavía no ha cumplido un mes, está dentro de la cuna al lado de una estufa, detrás del escenario; una anciana se ha ofrecido a cuidarlo.

Por primera vez han impreso un programa anunciando nuestra actuación.

Actuar en un sitio con el sobrenombre de popular es un honor, y la sesión es un éxito.

Estamos cabreados por tener que actuar demasiado en colegios religiosos y Conxita, que hace de mánager, está cansada de llamar a ayuntamientos, escuelas y centros sociales. Los maestros y mucha otra gente de la cultura nos han visto en Rosa Sensat y, aunque se interesan por nuestra representación, como la mayoría no tiene dinero, no pueden pagar y no podemos ir. En cambio, los colegios religiosos sí que tienen dinero y nos contratan. Qué le vamos a hacer, al fin y al cabo ya cambiará, con el fin del franquismo. Si los

curas supieran que la mujer que les llama es militante de Bandera Roja y que los titiriteros que los entretendrán son unos ingenuos libertarios, nos quedaríamos sin trabajo.

A causa de los nervios, le he cortado en la nariz a Teresa, de un golpe de polichinela.

Febrero de 1969

La Cova del Drac, Barcelona

Tras tres semanas de preparación, teníamos que estrenar mañana en el cabaret literario de la Cova, pero hoy la censura nos lo ha prohibido.

10 de agosto de 1969

Sant Esteve d'en Bas

Antes del espectáculo salimos por las calles anunciándolo, disfrazados, cantando y tocando música. Una mujer nos sigue diciéndole a los niños: «no vayáis, son gitanos y os quitarán los cuartos».

Los adultos se niegan a pagar la entrada porque se trata de una sesión infantil. Ganamos trescientas cincuenta pesetas.

Al terminar, vamos a Les Presses, Amer y Sant Privat para anular las actuaciones que teníamos proyectadas allí y abandonamos la idea de hacer nosotros mismos de empresarios.

7 de noviembre de 1969

Esta noche hemos dormido en el coche, cerca de la carretera. Por la mañana hemos actuado en Espluga de Francolí, en un teatro inmenso; por la tarde hemos actuado en Castellar del Vallès, en la pista de tenis de una urbanización y, por la noche, en un patio de la parroquia de Santa María de Badalona.

Hemos recorrido 257 kilómetros. Cansancio y soledad. Esto no puede ser, acabaremos reventados o ganándonos la vida.

Ignacio ha dormido envuelto con la cortina del teatrillo y el polvo le ha provocado un ataque de asma que hemos paseado por todo Cataluña.

15 de diciembre de 1969

Teatre Romea, Barcelona

Albert Vidal y Cee Booth nos propusieron hacer un número en su espectáculo *Màscares i moviment* (*Máscaras y movimiento*).

Durante una semana, los cuatro hacemos improvisaciones en el local de Els Joglars. Han surgido ideas para montar un espectáculo completo.

A Teresa y a mí nos sabe mal no poder centrar nuestro trabajo en experiencias como esta, pero no nos es posible todavía con los títeres. Con dificultad conseguimos actuar en teatros de pueblo, escuelas, etc. En general, todo el mundo cree aún que los títeres son para las fiestas mayores o para las fiestecitas de primera comunión de los niños ricos.

23 de enero de 1971

Fiesta mayor de Sant Vicenç de Montalt

La sesión funciona muy bien. En mitad del escenario hay una columna.

15 de febrero de 1971

Galeria d'Art Aquitània, Barcelona

Estrena de *Calaix de Sastre (Cajón de sastre)*, espectáculo para adultos, el primero que hacemos fuera de los sitios comunes del teatro popular de títeres.

Ha organizado la sesión el pintor Niebla, que expone sus cuadros en la sala.

Todo el mundo se sienta en el suelo; no cabe ni una aguja.

Entre el público se encuentran muchos artistas, amigos a los que nunca nos habíamos atrevido a invitar. Nos sentimos muertos de miedo, como si estuviéramos en un juicio. Al terminar, muchos abrazos, hablan de «teatro experimental», «teatro político», «nuevo lenguaje».

Este éxito es muy importante para nosotros.

Joan Brossa asistió a esta función y, años después, escribió un texto para nosotros, *Besamans als Putxinel·lis Claca (Besamos a los Polichinelas Claca)*, para celebrar el quinto aniversario de la compañía; Antoni Tàpies le añadió un dibujo.

8 de marzo de 1971

Sanatori Mental de Santa Coloma de Gramenet

A propuesta de un médico amigo, el club de los enfermos organiza la función. El ambiente es muy agradable y tranquilo.

En el descanso actúan los enfermos: cantan, bailan y recitan poemas. Una mujer quiere hacer un stripteis, pero los enfermeros se lo impiden. Es el espectáculo más turbador que he visto nunca.

20 de abril de 1971

Sala Picasso del Col·legi d'Arquitectes, Barcelona

Por primera vez hemos colaborado con un amigo pintor, Joan-Pere Viladecans, en la pieza *La Caixa de Sorpreses - homenatge a Georges Méliès (Caja de sorpresas - homenaje a Georges Méliès)*.

Hasta el último momento nos han negado el permiso de Información y Turismo; finalmente nos han enviado a un inspector para que viera un ensayo. Le hemos representado algunos números. El hombre no entendía el doble sentido de muchas cosas que hacemos y repetía «¿eso es todo?, ¿seguro que no me están engañando?», y nos lo ha dejado pasar. Lo decía en catalán, porque es de Gerona, y me ha estado hablando de los títeres que había visto de niño en la Devesa, debía de tratarse de Didó.

Ha venido mucha gente y no ha podido entrar todo el mundo. Nos han aplaudido mucho, incluso en medio de los números. Estamos contentos.

6 de mayo de 1971

Cercle Catòlic de Badalona

Durante siete sábados seguidos hemos actuado en el mismo

local, dos funciones diarias, a las que han asistido varias escuelas.

El ciclo es un éxito de los maestros que lo han organizado, la prueba está en que, en lugar de las tres sesiones que teníamos que hacer, hemos hecho siete.

En mitad de una sesión, una avería nos ha dejado a oscuras y los niños han empezado a gritar. Teresa ha encontrado una caja de cerillas y me ha iluminado la cara mientras contaba un cuento para calmar al auditorio.

No sé por qué nuestro amplificador capta la onda de la radio de la policía municipal y se oyen sus conversaciones por nuestros altavoces.

28 de mayo de 1971

Escola Massana, Barcelona

Actuar por primera vez en una escuela de arte nos impone mucho respeto.

Los espectáculos para adultos empiezan a funcionar.

En primera fila hay una pareja de policías nacionales que han venido a controlar el espectáculo y lo siguen atentamente. Terminada la función, hablo con ellos y me dicen que les ha gustado; sobre todo el número de *Les Botes (Las botas)*, que les recuerda cuando hacían «instrucción». No han sabido captar la ironía antimilitarista, mejor.

8 de septiembre de 1971

Fiesta mayor de las Borges Blanques

Hemos actuado cuatro días seguidos en una plaza reservada para nosotros. Hemos hecho cuatro programas distintos y cada día ha venido más gente a vernos. Todo el mundo nos conoce en el pueblo y nos saluda por la calle.

Nos han pagado con una bolsa llena de monedas.

12 de marzo de 1972

París

Le presentamos a la directora del Festival de Charleville dos números de muestra (*Pintura*, en el que dos títeres se pintan la cara el uno al otro, y el stripteis de *Les Mans*).

Lo hemos hecho en su despacho de arquitecto sin teatrillo, detrás de una mesa y sin música, silbando. No termino de entenderlo, pero le gusta y nos invita a participar en el festival mundial.

Salimos más contentos que un niño con zapatos nuevos.

16 de marzo de 1972

Summerhill School, Leiston, Inglaterra

Nos emociona actuar en esta famosa escuela de educación antiautoritaria donde los alumnos gestionan su vida en libertad.

Quico Bofill hace las introducciones en inglés y nosotros actuamos sin palabras.

Los niños mayores nos proponen que regresemos a la escuela en otra ocasión, para dirigir un taller de títeres.

A. S. Neil nos felicita y muestra mucho interés en la participación de los niños en el espectáculo.

Algunos comentarios divertidos de la prensa:

No es fácil, hoy en día, el espectáculo infantil, porque la chiquillería son como los adultos, quieren variedad; si no, no les gusta. (Forja, Castellar del Valles).

...esta obra antes había sido representada por una compañía «normal» (Diario de Barcelona).

Con las aplaudidas atracciones P. Claca, con el siguiente programa... (Programa de la Fiesta Mayor de Tordera).

Nosotros creemos que este espectáculo os tiene que gustar, porque les ha gustado a los niños de muchos pueblos... (Centro Social Siglo xx).

20 de abril de 1973

Simat de Valldigna, Valencia

Nueva gira por el País Valenciano y la de Simat es una de las mejores funciones.

Un niño le dice a Espardenyeta (Esparteñita): «¡Chiqueta, ten cuidado, que el Rey te quiere joder!».

Viajamos lentamente entre cerezos en flor. Miquel se frota las manos con las flores y huele, recoge naranjas para su hermano Nicolau, que se ha quedado en casa.

Nos paramos a mirar los espantajos rellenos de paja que están en todos los campos. En los arrozales hay largas rístras de botellas de plástico puestas del revés para espantar a los pájaros. Si lo viesen los del *Arte Povera*...

10 de junio de 1973

Dan, Mediterráneo

Actuamos en el barco de camino hacia Israel. Se trata de un crucero de lujo para judíos americanos que quieren visitar la Ciudad Santa. La presentación se hace en francés, inglés y castellano; la actuación, sin palabras.

Los espectadores esperan impacientes que empiece el bingo y terminamos la función antes de lo previsto. El capitán dice que, como lo único en lo que piensa su público es en beber y jugar, no hace falta que nos esforcemos, y nos ofrece una cena de lujo en su camarote. Pese a todo, parece que les ha gustado, sobre todo a los emigrantes, que se aburren sentados en cubierta todo el día.

Se sospecha que pueda haber un atentado y perdemos dos días en Nápoles mientras los agentes del Mossad registran el barco. Con largas agujas perforan las cabezas de los títeres por si esconden explosivos.

30 de agosto de 1973

Sant Esteve de Palautordera

De regreso a casa después de tantos meses de ausencia, los recuerdos se encabalgan como olas:

Las sesiones en la hierba de la Universidad de Jerusalén. Los rusos que hacían huelga de hambre nos pidieron que por respeto a su causa no actuásemos y, nosotros, por respeto a su causa, les dedicamos la actuación.

El cálido recibimiento de los kibutz y la invitación a quedarnos en ellos.

La tormenta cerca del mar, no muy lejos de Salónica. Sin ser conscientes de donde estábamos, habíamos plantado

la tienda en el cauce de un río y, cuando empezó a bajar la crecida, abandonamos el coche, la tienda y el material del espectáculo y corrimos con los niños, de noche, empapados, hacia la carretera. Y al día siguiente lucía un sol...

El mercado de frutas en Skopje con los labradores y sus burros.

Y luego, todo lo de Viena, tan limpio y ordenado que entran ganas de irse.

Venecia, como un solemne tronco pudriéndose en la laguna.

Y, sobre todo, las caras de mucha gente de idiomas que no entendemos, pero que entienden el espectáculo, se ríen donde causa risa y se callan donde se ha de callar. Las caras de los espectadores permanecen como imágenes fijas en la memoria.

17 de octubre de 1973

Nos han preguntado si queremos hacer un espectáculo de títeres por la radio (¡?!).

4 de marzo de 1974. C.I.E.E.

Louvain, Bélgica

Ayer por la noche nos enteramos por la radio de la ejecución de Salvador. Anduvimos todo el día por Bruselas sin saber qué hacer ni a dónde ir. Por la noche telefoneamos a nuestros amigos para oír su voz. ¿Cómo puede ser tan bruto este país? No solo aplica la pena de muerte, sino que además lo hace con un método medieval.

La neblina acomodada del centro de Europa nos aflige y sentimos ganas de volver a casa.

15 de marzo de 1974

École de Beaux-Arts, París

Jaume Xifra nos ha organizado esta sesión para presentarnos a gente de París que puede ayudarnos.

Aunque lo hemos pasado mal porque el público tenía un aspecto muy *gauchiste* y parecía que nada les extraña porque ya lo han visto todo, ha ido muy bien y, una vez terminada la sesión, una buena parte del público no se iba. Nos han propuesto muchos sitios en los que podíamos actuar cuando volvámos.

21 de abril de 1974

Teatre Joventut de la Farándula, Sabadell

Poco a poco voy aprendiendo a comunicarme con el público, y lo aprendo sobre todo en actuaciones tan cotidianas como la de hoy, cuando se produce un clima en que cada gesto desvela una emoción, cada palabra sugiere una imagen. El público se va transformando en un solo ser compacto llevado por el ritmo del juego escénico y se unifican las respiraciones, las risas, las pausas. Es como bailar, como dejarse llevar por las olas cuando nadas.

Algo extraordinario: en el teatro había focos, un buen micrófono y tramoyas que nos han ayudado a montar y que hacían subir y bajar el telón.

6 de mayo de 1974

Saló del Tinell, Barcelona

Hemos clausurado el festival de marionetas catalanas y no nos sentíamos muy tranquilos de cómo iría: demasiada gente estaba pendiente de nuestro espectáculo.

Por suerte, hemos salido airosos, más de lo que esperábamos, y ha sido emocionante cómo el público ha acogido el espectáculo.

Hoy tenemos la sensación de que hemos cerrado una etapa que se inició en 1968. Ahora toca espabilarse.

Besamans als putxinel·lis Claca

Joan Brossa, 1973

En memoria de Didó

¿Quién es capaz de darle la vuelta a una montaña solo pinchándose un zapato? ¿Qué instrumento aplasta las preguntas numeradas y juzgadas? Se me escapa el pensamiento a media voz, y debéis respetar mi emoción. Llevados por el sol, allende los pueblos, saltar obstáculos y vencer negativas ha sido la resolución del poeta Joan Baixas y de Teresa Calafell, gran manejadora de sugerencias. Saben discutir con el mar y luchar contra las ratas. El juego primitivo de los espectáculos que montan es como la fuerza natural que mueve la tierra. Desde aquí, de un cubo, hace una bola el menos avezado a la metamorfosis. Una barba sirve para todos. Los pequeños no renuncian a los mayores y, juntos, quedan embelesados en el giro de un zigzag. Porque, peces ancestrales, los muñecos nunca envejecen. Todas las impresiones se convierten en poemas. Y la palabra no pierde la devoción. ¡Qué sarta de hallazgos nos liga a la infancia, al caparazón! La humanidad se sumerge en su memoria. Ninguna mesa negra camina hacia la libertad. Pero más allá de las apariencias, la afirmación es el efecto de un esfuerzo que no para. Diríais que el árbol de la vida está en el origen de este arte. Los guantes son los polichinelas. Los mismos autores modelan y pintan los muñecos, y el teatro es una ventana que mira al bosque y a las banderas. Nadie se siente forastero en esta casa. El hierro al rojo vivo chirría dentro del agua. Del tesoro que traen los frutos, participa todo el gozo del mundo. En el punto donde la carta de navegar señala un abismo, Joan y Teresa hacen ver que son caballos, y el círculo de la simpatía que se establece tiene una rama musical. El espacio parece una escuela cómica. Allá donde actúen, Pierrot y Colombina echan a perder las mentiras, y la comedia se inflama aunque los ojos de los títeres sean botones. El papel se deshace dentro de un cubo de agua y, si lo mezcláis con harina, obtendréis una pasta suave. El amor subvenciona este teatro de polichinelas. Pero también deja vía libre a los castigos que impone el pueblo. Si la sociedad tropieza, y los principios no se equilibran, escuchad bien este entusiasmo que lleva a entender que, a los juguetes, no hemos de maltratarlos. La función que han inventado debe rasgar todas las gasas o equivocará su misión verdadera y asentará los cimientos de una conciencia carcomida.

La máscara del niño

Lempad está tumbado en el porche del taller, delante del jardín, en un catre de bambú, inmóvil, silencioso, ensimismado. En sus manos secas y fuertes sostiene una pequeña máscara de madera blanca y blanda que acaricia con la mano plana, se estremece y la máscara tiembla, la columpia lentamente. La sombra del techo de palma deja pasar algunos rayos de la potente luz del mediodía, como pequeños focos y, cuando la máscara recoge estas rayas de claridad, el blanco de la madera se llena de iridiscencias. Como en un cuadro impresionista, me parece ver reflejados en la blancura de la máscara, suavemente, los colores de las flores tropicales, las plumas abigarradas de los pájaros, las ondulaciones de las carpas en la balsa, el cimbreo suave de las palmeras, las banderas de oración de los templetes pintadas con símbolos complicados y el cielo, el azul inmenso de la isla.

La careta sugiere un rostro de niño de rasgos suaves, esbozados, sutiles, casi inexistentes, sin expresión, con un vacío sereno pero vivo. Parece un pequeño animal en las manos finas y secas del maestro artesano, respira con él, reptar por sus palmas como un gato perezoso. Nadie sabe qué piensa el viejo medio ausente reclinado en el camastro, pero todo el mudo le reconoce como el maestro más sublime, el mejor tallador y pintor, y le reconoce una elegancia incomparable en el trazo.

Observo fascinado la vida latente de la máscara, pero a lo que parece nadie más le hace mucho caso. Relajados en el jardín que rodea el porche hay tres generaciones de artistas, descendientes del viejo maestro. Toman el té de la tarde, comentando novedades del pueblo y del mundo, de aquel mundo que parece haber entrado en un remolino que todo lo trastorna. Es gente tranquila, no dramatizan, observan los cambios y se adaptan a ellos, con más o menos dificultad, se adaptan.

Estoy sentado con el segundo hijo, Budiana, el actual maestro, que mira a su padre con respeto y cuenta que el viejo ya no se levanta desde hace meses y no habla con nadie, su mundo se reduce a un camastro de madera y una mesita con los pocos objetos que necesita: las gafas, un bol de arroz, la taza de té y un platillo para las ofrendas a los dioses. Tiene la máscara de niño todo el día entre las manos y la pule con las duricias de sus palmas, poco a poco, durante todas las horas del día. Solamente toma sorbos de té y puñados de arroz, y espera. El artista que más ha influido en la modernización del arte de la isla se va muriendo poco a poco, en silencio.

Budiana acaricia la cabeza y la espalda del viejo, que, por un momento, parece volver de un lugar lejano y se encuentra con la mirada de su hijo. Se sonríen con suavidad, son dos gatos.

Habla Budiana:

Cuando empecé a aprender el oficio con mi padre, solo trabajábamos para las ceremonias, tal como habían hecho siempre nuestros antepasados. La familia había ido

acumulando en el taller centenares de figuras talladas, doradas según la tradición antigua; objetos hechos para perdurar, tan sólidos como la vida de nuestro pueblo, representaban dioses, magnates, pillastres, artesanos, policías y también diablos, genios, muertos, monstruos. Los personajes del teatro de máscaras eran nuestros vecinos, nuestros héroes, los amigos y los enemigos. Nada quedaba fuera, todo el universo estaba encarnado en aquellos muñecos, eran la totalidad del mundo que se aprendía desde la infancia. Todo el mundo conocía todas las historias, los nombres, las canciones, los bailes, las armas y guarniciones, los amores, traiciones, desafíos y desgracias de nuestros héroes. En el teatro de máscaras y de muñecos venían a tomar vida los dioses y también los payasos, porque los payasos eran muy importantes, eran los improvisadores de la función –ingeniosos, sarcásticos, burlones–, los dioses no podían existir sin ellos.

Mi familia hacía sus funciones en los templos y los palacios, por los pueblos, en los cruces de caminos y en las nuevas edificaciones, en bodas, bautizos y cremaciones de muertos, y siempre era bien recibida, el público de todas las edades contemplaba el espectáculo con gran concentración, se reía, se acercaba a mostrar sus respetos, nos invitaba a sus casas, a las ceremonias familiares. Nuestra vida giraba alrededor de los templos y todo lo regulaban los sacerdotes, los bramanes, que forman la casta más alta en nuestra sociedad. No había electricidad, ni coches, ni teléfonos; encerrados en nuestros pueblos durante siglos, vivíamos un presente continuo que parecía inamovible, idéntico al pasado y previsiblemente igual como debía ser en el futuro.

Budiana sorbe el té y repasa un folletín de propaganda turística que tiene una foto de su espectáculo en la portada. Lo observa frunciendo un poco las cejas.

Pero un día el gobierno del país empezó a hablar de modernidad y se propuso modificar el futuro, fomentando el turismo, el crecimiento económico y la cultura internacional. Construyeron aeropuertos, bancos y hoteles y comenzaron a llegar extranjeros, primero artistas y hippies, después negociantes y especuladores; al final, los turistas low cost. Nuestro mundo antiguo se empezó a difuminar, las costumbres se fueron perdiendo, los tabúes se esfumaron. En pocos años hubo una gran convulsión en toda la isla, la gente hablaba de libertad y salía a la calle reclamando cosas que poco tiempo antes no sabía ni que existieran, se sentían sobre una ola que los arrastraba a la modernidad.

Nuestro mundo cambió, entramos en la globalización, la vida se hizo elástica y fluida y aprendimos a desarrollarnos con destreza en el nuevo caos. El teatro de máscaras se convirtió en programas populares en la televisión, se ofrecía en las guías turísticas, se convertía en un atractivo pintoresco, en souvenir, motivo de millones de fotografías digitales. Por un buen precio se fueron vendiendo las colecciones de máscaras antiguas de las familias a museos de Europa y América. Se organizaron espectáculos en restaurantes, y los autobuses te llevaban a los templos, donde las ceremonias se convertían también en espectáculos. Las funciones se adaptaron al nuevo público,

se eliminó la violencia y la escatología; y la venganza, que siempre había sido un importante atributo de los héroes, se convirtió en un amable perdón. Y desaparecieron los payasos, su humor campesino ya no llegaba a los extranjeros ni a las nuevas generaciones de nuestro pueblo. Los dioses dejaron de asistir a las funciones y la tradición se convirtió en una parodia de nosotros mismos.

Los artesanos pasábamos muchas horas hablando de los cambios que se iban produciendo, nos daban miedo, nos parecía que nos harían perder el sentido de nuestra existencia, las ceremonias, la vida tranquila, el retiro de los pueblos. Pero Lempad nos hizo ver las cosas de otra manera, no trabajamos para las ceremonias, decía, trabajamos para la gente, y si la gente cambia, nosotros cambiaremos. Comenzó a pintar sobre telas y papeles para vender; sus esculturas pasaron a ser obras personales, no reproducciones de los motivos tradicionales. Sus líneas se hicieron más elegantes, más desnudas, lejos del abigarramiento que caracterizaba nuestro arte tradicional. Empezó a vender a marchantes extranjeros, a hacer exposiciones por todo el mundo y le inventaron el sobrenombre de «Picasso indonesio» debido a la perfección de su trazo. Esta transformación trastornó a todo el mundo, muchos se escandalizaron, pero unos cuantos le seguimos. Y en eso estamos, intentando encontrar nuestro lugar en esta creciente mundialización del arte; nuestros hijos ya se lo encontrarán hecho y serán habitantes de otra galaxia.

Hace unos meses, Lempad nos dijo que ya no le quedaba nada por hacer, tiene más de noventa años. Se quedó en esta cama del jardín y ya no se levantará. Ya sabes cómo son aquí los jardines, siempre llenos con la gente de la familia, sitios de vida y no solamente de paso. Espera la muerte con esta máscara de niño en las manos, la última. No sirve para bailar, solo la pule, acariciándola. Mira, ¿le ves? Ahora ya no anima este objeto, ahora él y el objeto y la vida que sugiere cuando se mueve son el mismo aliento.

Estuve tres semanas en casa de Budiana, aprendiendo a tallar las máscaras. Cada tarde tomábamos el té cerca de Lempad. Nos miraba, pero no habló nunca.

Cuando volví al cabo de cinco años, el viejo hacía tiempo que había muerto, pero en el porche del jardín todavía estaba su cama de bambú, la mesita con las gafas y la navaja y, colgando de un clavo en la pared, la máscara de niño cubierta de polvo al lado de una fotografía de Lempad.

Un día, mi padre nos dijo «Ahora se ha acabado mi tiempo, ahora me dispongo a morir». Colgó la máscara en la pared, se tendió y se durmió. Unas pocas horas más tarde había muerto.

Nos quedamos en silencio Budiana y yo; el jardín está solitario, todos andan atareados y ya no se paran a tomar el té en el porche. La máscara de niño pulida con las manos y colgada en un clavo de la pared es el monumento funerario más emocionante que he visto nunca, por su simplicidad contrasta con el abigarramiento de esta cultura que necesita tantos adjetivos para ser descrita. Creo que aquel objeto es la cosa más simple y de más valor que existe en la isla.

Nueva York

Charles Ludlam se mueve deprisa, todo lo hace con gran determinación. Para preparar el ensayo, donde él dirige sin decir nada y actúa con gran energía, coloca sillas en varios sitios del escenario, deja textos con anotaciones encima de ellas, recoge objetos curiosos y raros y se dirige hacia un terrario metálico, muy grande, que hay detrás del escenario. Lo abre y saca una serpiente de casi tres metros, gruesa, con una gran cabeza.

Es el sexto actor de la compañía. Sale en todas las obras, ha hecho tragedias de Shakespeare y también mucha comedia.

Durante el ensayo, la serpiente va pasando por las manos de los actores, por sus espaldas, se arrastra por el suelo o se enrosca en una silla. Se mueve con un ritmo lento pero pese a todo constante, no para ni un momento, pero marca un tempo lento a todo lo que se hace a su alrededor. La presencia de la serpiente muestra toda la escena como si fuera un sueño o un mundo desconocido.

Desde el principio, los actores ensayan con una intensidad altísima, con un ritmo muy rápido, a veces confuso. En un momento dado, se produce una situación violenta en torno a un personaje que se droga, se hace el caos, todos gesticulan y gritan a la vez, Charles les provoca y los demás van entrando en un clima de rabia. Ya no entiendo las palabras, todo son gritos y argot y exclamaciones. La escena dura tanto que parece que se les haya escapado de las manos, me siento un intruso y salgo de la sala de ensayo.

Media hora más tarde, al lado de la máquina de café del vestíbulo. Los actores salen a fumar y a descansar un rato a la calle. Risas de complicidad, se están cachondeando de mí.

El Ridiculous Theatrical Company es el grupo de Charles Ludlam, uno de los más conocidos y respetados de la vanguardia teatral de Nueva York. Charles escribe sus obras basadas en lo grotesco, la exageración, el ridículo y la sorpresa; y también explica muy bien el porqué hace las cosas como las hace.

Al atardecer, cuando alguien está apagando las luces del escenario, Charles saca un minúsculo castillito de Punch and Judy, una barraquita de tela con un marco de madera encima. Hay un foco de ensayo que es un tablón vertical con una pantalla sujetada con una grapa, el teatrillo camina hasta el lado de la luz. El resto está a oscuras. Los actores y otros amigos se sientan de forma dispersa, como si estuvieran yéndose.

En la boca del castillito de títeres aparece una manita de madera, muy pequeña, golpea, se hace el silencio. Aparece un títere pequeño, justo de la medida de la mano, como los muñecos tradicionales de calle chinos, es Punch. Saluda al reducido público haciendo comentarios personales, se ríe de lo que han hecho en el ensayo, ridiculiza a los personajes, inventa situaciones y finales de locura, escarnece, blasfema, maldice, llora. Charles Ludlam es un gran maestro de un arte difícil. No ha hecho nunca su espectáculo en un escenario,

lo hace en fiestas y ensayos, para su gente, cuando tiene ganas y siempre improvisando. Su Punch es una máquina de ingenio, un artefacto fluido y rápido, que bajo su aparente ingenuidad esconde toda la mala leche del mundo. Inicia la escena con ternura y la lleva al sarcasmo y al humor más negro, y la estira como un chicle mientras el público gruñe, hace algún comentario y sobre todo ríe. Mientras habla y canta con imaginación desbocada, el muñeco baila por el escenario, hace contorsiones, se para y mira a alguien, le increpa y va repitiendo de vez en cuando el gesto de frotarse, dando resoplidos eróticos, con un palo del escenario. Aquel maldito muñeco se arrima y se frota con todo el cuerpo, con la barriga, con el culo, con la espalda, con la nariz.

Cuando Charles se cansa, pliega el teatrillo y nos vamos a la calle.

Hace una semana que estamos en Nueva York, ha sido un bolo inesperado. En un principio, solo debíamos actuar en el festival de Saint Louis, que se celebraba en el campus de una universidad, pero Jim Henson nos vio y nos invitó a Nueva York.

Por las mañanas vamos a actuar a Central Park. Hemos hecho un pequeño escenario con una caja de cartón y dentro llevamos unos cuantos objetos: guantes, plumas, maquillaje. Le hemos puesto un letrero pintado con lápiz donde pone *Minimum Theater. The best in the galaxy*. Teresa improvisa con las manos, convirtiéndolas en personajes, en animales, en formas abstractas, en coreografías; divierte, yo la acompaño. Es maravilloso (y eso que me gusta poco utilizar esta palabra), es maravilloso ver a todo el público concentrado en los movimientos de un dedo meñique que acaricia el pulgar de la otra mano con una lentitud pasional.

Teresa tenía este don, podía hipnotizar a todo un público con el dedo meñique de una mano. Todo lo que se pueda hacer con las manos, Teresa lo hacía bien. Las manos eran su idioma materno. Sus padres, ambos sordomudos, se comunicaban con Teresa y su hermana Mercè con las manos desde el momento de nacer. Con las manos y con aquellos sonidos guturales, muy expresivos, que hacen a veces los que no oyen. Manos y sonidos guturales han estado siempre presentes en nuestros trabajos escénicos.

Nos fue bien en Saint Louis. Como no había bastante dinero, no pudimos transportar la mayor parte del material del espectáculo con la confianza de rehacerlo en América. Y así fue, fabricamos de nuevo los personajes de *El conte de les aigües* (*El cuento de las aguas*) con materiales que recogimos de una casa quemada. Vernos fabricar los muñecos allí mismo resultó ser la mitad de nuestro buen pie de entrada en América.

Jim Henson nos organizó el bolo en Nueva York en el Evergreen Theatre, sede del Ridiculous, e hicimos una sola representación con amigos y amigos de los amigos, y después nos hizo un discurso muy lucido, que concluyó imponiéndonos una medalla.

A continuación, actuamos nosotros, con *Calaix de sastre* y *El conte de les aigües*. Al acabar, charlamos con los amigos el tiempo de beber un vaso de vino y salimos corriendo hacia el aeropuerto. Los muñecos se quedaron en el escenario y las semanas siguientes fuimos recibiendo cartas de agradecimiento de los compañeros que se los habían llevado a su casa.

Hoy, veinte años más tarde, es como si una parte del público que estuvo en el Evergreen se encontrara en Saint Marc Church y nos recuerdan aquella actuación, pero también nos notifican la gran cantidad de desaparecidos. La comunidad teatral de Nueva York ha sido diezmada por el virus del sida.

Saint Marc Church, sede de la poesía y de la danza, de Richard Foreman, admirado inventor del teatro abstracto, donde los sábados por la noche hay que desmontar el escenario y los accesorios del teatro para dejar libre el templo y pudiera celebrarse la misa del domingo.

Buen público y buena actuación, *Terra prenyada*. Al acabar, algunos músicos se han acercado a felicitar a Paca. Los profesionales admiran lo que hace y a su vez no acaban de saber dónde situarla musicalmente; se preguntan si lo que hace es flamenco o jazz o algo que no tiene nombre. Creo que lo que hace Paca es zambullirse en sus propias aguas, de donde extrae una música única de luces y sombras; como decía Federico, «el duende se despierta en las últimas habitaciones de la sangre».

Merma

For David Gotbard, master of the Arts

Mori el Merma! (*¡Muera Merma!*) es el espectáculo que hice con Joan Miró. Partiendo de sus dibujos y pinturas, la compañía fabricó grandes personajes; algunos eran cuerpos enteros, altos como una persona, e incluso más, y los actores íbamos dentro de ellos, y otros eran grandes máscaras. Miró vino a nuestro estudio a pintarlos. Iniciamos los trabajos en 1975, al final del franquismo, y el tema del espectáculo fue: libertad. Inspirado en *Ubu roi* de Alfred Jarry, representa el absurdo y la mala leche del poder, de todos los dictadores.

En 1978 lo estrenamos en el teatro del Liceu y comenzó un largo recorrido que nos llevó por el mundo y duró tres años. El espectáculo se hizo y se rehízo y fue variando a lo largo del tiempo, algo habitual de la compañía; pasaron tres grupos de actores diferentes.

Este personaje, como algún otro, me ha acompañado durante muchos años. Desde su estreno hasta la actualidad ha habido muchos otros capítulos en su vida en intervenciones dentro y fuera de los escenarios: *Estrena del tren RER*, París 1979; *Arc de Triomf*, París 1979; *Passeig per la Barceloneta* (*Paseo por la Barceloneta*), Barcelona 1979; *Matx de Mermes* (*Encuentro de Mermas*), Barcelona 1990; *Merma rides again*, Nueva York 1981; *Mermanomormai* (*Mermanomuerenunca*), Londres 2006; *Al foc el Merma!!!* (*¡¡¡Al fuego Merma!!!*), Palma de Mallorca 2008; *El retorn de la Vidua* (*El regreso de la Viuda*), Alicante 2015.

Además de estas aventuras que pertenecen a la vida artística, el personaje y su tropa también han provocado o sufrido otros incidentes extraartísticos, por ejemplo: el ataque de un grupo fascista chileno en Adelaide (Australia) con gritos de ¡Francofrancofranco!, también la prohibición de una escena en Taiwán por pornográfica, una denuncia por escándalo público en Parma (Italia), un juicio por tráfico de drogas en Melbourne (Australia) y otras cosas parecidas. Espectáculo polémico, diversión asegurada.

La Xata enamora a Miró, lo enamora por payesa y lo enamora porque le provoca.

Si empiezo diciendo «La Xata se lo follaba todo», no podría decir que tengo un inicio muy elegante, pero seguro que ella estaría contenta. «Sí, sí», diría, «ya lo puedes poner así, directa a la vena: Xata se folla todo lo que le gusta, ¡y tanto!» Y se reiría, «ja ja ja», con la boca bien abierta y sus ojos de reina mora; y alargaría la risa mucho rato, porque a ella le gustaba reírse, y acabaría con aquel gesto tan suyo de estirar los brazos hacia delante abriendo las manos y doblándose por la cintura, mostrando el canalillo profundo entre sus grandes pechos, echando el culo hacia atrás. La Xata podría haber sido la modelo del cuadro de Courbet *L'origine du monde*; y con la risa seducía a quien ella quisiera, era un fenómeno de la naturaleza. Le gustaban los hombres fuertes, viriles, cargados de feromonas. A su lado, los demás debíamos de parecer una pandilla de seminaristas. Aparte del tema artístico que nos unía, divertirse era lo más importante, éramos jóvenes, estábamos en los años setenta

del amor libre y todo eso, teníamos dinero en el bolsillo y nos encontrábamos en la Barcelona que se limpiaba las legañas del franquismo.

Ahora estamos almorzando sentados en corro, sobre un taburete hay una coca de piñones de Can Lari cortada en trozos. Hablamos de escatologías y contamos chistes verdes. «Y tú, Miró, ¿te lo follabas todo cuando tenías mi edad?», pregunta la Xata. A Miró le gustan los chistes y los cuenta, pero nunca habla de su vida.

Hoy ya no pintamos, pero todos nos hemos puesto los monos blancos de pintor, manchados de colores, que hemos utilizado estos días para el trabajo. Miró está muy contento con este mono. Cuando lo llevamos puesto es como si formáramos parte de una banda.

Una llamada desde Barcelona nos ha avisado de que la comitiva de visitantes ya está en camino. Mientras llegan almorzamos, tomamos carajillos, fumamos algún porrito, pasamos el rato.

Veo a Miró muy atento a nuestras conversaciones escatológicas y ácratas y trato de imaginarme lo que deberían de ser las conversaciones en París, cuando él tenía la edad que nosotros tenemos ahora, menos de treinta, y se reunían en torno a una mesa los surrealistas o los cubistas con la gente del espectáculo y aprendices de todo tipo. Muchas veces le he preguntado por gente de aquella época que él conoció bien: incluso había trabajado con muchos de ellos compartiendo estudio, ilustrando libros, participando en polémicas y campañas contra la guerra, contra la dictadura... Y él siempre contesta con delicadeza, comentarios ligeros, escuetos.

— Joan, ¿cómo era Tzara?

— Era un hombre muy sensible y tenía una gran autoridad. Cuando decía una cosa nadie se lo discutía.

— Y ¿cómo era Jarry?

— Jarry era mayor que todos nosotros y, cuando se acercaba a una mesa, siempre le hacíamos sitio. Decía palabrotas y cantaba himnos, se arremangaba un tabardo militar que llevaba para el frío, así hacia arriba, y sacaba un revolver del bolsillo y lo dejaba sobre la mesa.

Del revolver de Jarry habíamos hablado varias veces. Más allá de la finura de Miró, de maneras educadas y un poco campesinas, de corbata bien anudada y trajes impecables, aparece su fascinación por la rudeza, incluso por la violencia, el boxeo, el sumo, los órganos sexuales agrandados y bien visibles, las herramientas de corte y el revolver de Jarry.

Mariona ha comprado un revolver de fogeo que utilizaremos de alguna manera en el espectáculo y ronda por aquí, entre otros utensilios que empleamos en las improvisaciones: frutas, herramientas de campo, sombreros de copa alta, guantes de colores, plumas exóticas, grandes panes de payés, horcas, un cuchillo de carnicero, un violín, piedras, raíces. Objetos heterogéneos y dispares que van creando un mundo en manos de los personajes, sin orden

ni concierto, pequeñas bombas de sugerencias. Miró es un hombre de objetos y este debía de ser uno de los motivos de su acercamiento a los surrealistas: la algarroba de Montrouge que siempre llevaba en el bolsillo durante sus estancias parisinas y americanas, los objetos irrisorios que convertía en esculturas fundiéndolos en bronce, los que le acompañaban en sus estudios.

Aún seguimos esperando. Ahora les cuento la historia del local donde hemos trabajado estos días. Esta historia me la contó Emilio el panadero, aquel viejo republicano de la gorra que trafica con burros, dueño de la panadería donde compramos la coca y donde regalaron a Miró un pan de payés que tiene siempre cerca y que llevará a su estudio de Palma.

Contaba Emili que el pueblo de Sant Esteve se constituyó en comuna anarquista unos años antes de la guerra, con el nombre de Vallflorida. Hicieron una moneda propia del pueblo e intercambiaban los productos del campo con las comunas de Andalucía y otros lugares de España. La comuna era muy activa y organizaba todo tipo de actividades educativas, culturales y políticas con el objetivo de modernizar el pueblo, de transformarlo en una sociedad del siglo XX. Los comuneros construyeron las instalaciones que el pueblo necesitaba para dar el gran salto. El espacio donde hemos estado trabajando estos días, pintando los muñecos, formaba parte del centro cultural y debía servir de sala de baile y de teatro. Los de la parroquia ya tenían sala de baile, y también el teatro del patronato; y los anarquistas querían hacerles la competencia. Cuando ya tenían listo el edificio y empezaban a trabajar en el escenario, estalló la guerra. La asamblea de jóvenes decidió tomar las pocas armas de que disponían y marcharon al frente, a detener a los fascistas. Esta comarca ya tenía un pasado guerrero, recuerda Emili, dicen que aquí comenzó la guerra dels Segadors (de los segadores).

Emili no recuerda a qué frente fueron a parar, lo que sí sabe es que no volvieron nunca más, los unos porque murieron, los otros porque marcharon al exilio. Cuando acabó la guerra, la gente influyente del bando ganador se repartió las propiedades de la comuna, y esta sala de teatro, convertida en almacén de pienso, se ha mantenido durante cuarenta años tal como la habían dejado los anarquistas, inacabada y cerrada.

Cuando termino de contar la historia, se hace un silencio largo y todos miramos el edificio inacabado, los materiales de construcción amontonados en un rincón, la boca del escenario con los muñecos pintados. Los monstruos de Miró se enorgullecen feroces de haber sido creados en este espacio. Compartimos el deseo de que nuestra obra sea el epitafio del franquismo y este gesto simbólico homenajee el deseo de los jóvenes anarquistas del Montseny, que pagaron con su vida el intento de frenar el franquismo. La fuerza del país que empieza a surgir de la derrota después de cuarenta años de dictadura es un punto de partida que coge impulso en este teatro inacabado.

Inacabado, esta es la palabra, una obra no está nunca acabada del todo, dice Miró.

El primer día que pintamos, antes de ponernos a trabajar, Miró estaba muy nervioso por la presión de empezar a rociar aquellos enormes personajes todos blancos; después, durante las largas sesiones de improvisaciones y de pintura, tenía la tensión propia del trabajo; pero ahora estaba relajado y risueño, muy convencido de la fuerza que había imprimido en aquel mundo de títeres. Ahora esperaba ver la cara de sorpresa de sus amigos delante de la obra. *La sorpresa es importante, dice, una obra tiene que ser como un puñetazo.* Miró ha llevado en secreto la preparación de esta obra, no ha dejado que nadie de su entorno la viera ni siquiera en fotografía, es un pícaro y quiere saborear la sorpresa. También es sabio y no acepta opiniones hasta que no haya terminado su trabajo.

Cuando Miró reía, se producía un incendio en sus ojos de águila. Yo creo que se pasó más horas observando que pintando, que ya es decir, porque lo único que hizo durante toda la vida fue pintar. Pero tenía la mirada del hombre observador, concentrado, que mira sin pensar, solo viendo; como Cinto, el pastor, miraba las ovejas por los márgenes pedregosos del Gurugú, o como Emili el panadero miraba un burro cuando lo quería comprar, o como el abuelo Fàbregues miraba el plantel del huerto. Cuatro miradas que permanecen muy claras en mi corazón, de hombres que miran y basta, no especulan, no piensan, solo miran, como una rapaz mira cazando, buscando la presa. Lo llaman concentración, pero concentración parece un trabajo, una tensión y yo hablo de miradas quietas, inactivas, miradas que parecen un agujero que se traga el agua.

Pues Miró tenía esta mirada, desde dentro, y cuando reía le salían chispas del rostro, el cuerpo se le iba hacia arriba y hacia atrás, sacudido por la risa, en la boca se le formaba un agujero redondo que respiraba hacia adentro, los brazos se le levantaban y golpeaban el aire y miraba el objeto de su risa como si nunca hubiera visto nada parecido. Era muy bonito ver reír a Miró, un regalo.

Cuando le vi reír de aquel modo, mirando los personajes que habíamos hecho juntos, sentí que todos nuestros esfuerzos habían merecido la pena.

La cosa había empezado hacía más de dos años y, a pesar de que no resultó fácil, habíamos superado todos los obstáculos gracias a una voluntad y a una energía bovinas.

Cuando hablo con alguien sobre Merma, indefectiblemente aparece de una manera u otra el «tema», el tema del valor crematístico de estos muñecos. Es insoslayable y despierta la curiosidad, lo entiendo y, de hecho, si hubiéramos valorado el conjunto de la obra, la más grande de los últimos años de Miró, el número de ceros que hubiéramos obtenido nos habría hecho caer de culo.

Pero este nunca fue nuestro tema. Desde el primer día, nuestra estrategia estaba muy clara. Ya habíamos viajado mucho por el mundo rodando espectáculos y lo hacíamos a la manera de los grupos de teatro independiente de la época, de modo totalmente autónomo y autosuficiente. No

podíamos caer en la necesidad de los seguros millonarios, los embalajes sofisticados, las documentaciones de importación y exportación, los transportes especiales. Nuestras furgonetas dormían en párquines de hotelitos de autopista, se quedaban en la calle delante de teatros en cualquier ciudad y tenían seguros de material de uso, no de obras artísticas. El cuaderno ATA decía que transportábamos títeres y este material siempre les caía bien a los aduaneros.

Aimé Maeght quiso comprar los muñecos y ofrecernos copias impecables, pero Miró y yo nos negamos rotundamente. Ya lo habíamos hablado. Nunca firmamos ningún papel entre nosotros, pero lo habíamos hablado todo previamente en su estudio. Máscaras y títeres son seres para ser vistos en movimiento, con la persona humana dentro, con iluminación y atmósfera teatral. No tiene ningún sentido tratarlos como esculturas inmóviles, sería como mostrar cadáveres.

Además, teníamos otra razón tan importante o más para rechazar la sacralización excesiva del trabajo conjunto con Miró; y es que la manera de trabajar de La Claca pasaba por hacer y rehacer el material constantemente, muñecos y textos y guiones y músicas, adaptándolo a nuevos actores, nuevas escenas, nuevos efectos. Algunas de las figuras las llegamos a hacer seis o siete veces; ahora duermen en cajas en almacenes de diversas instituciones del país.

Esta manera de trabajar obliga a desarrollar una cierta confianza en los propios recursos y el ingenio, porque hay que habituarse a estar envuelto de un desorden general. Un desorden caótico y muy fértil.

Peixos abismals

Después de celebrar el final del franquismo, quise celebrar las culturas de la España que conozco y quiero. Eran los principios del autonomismo y empezaba una nueva época, de democracia, respeto y amistad.

Peixos abismals (*Peces abismales*) es una trilogía formada por:

L'espasa blava (*La espada azul*) –*Peixos Abismals 1*–, que compartimos con Antonio Saura sobre la adaptación de un cuento del escritor chino Lou Sin. La estrenamos en el Centre Dramàtic de la Generalitat.

En Joan de l'os (*Juan del hueso*) –*Peixos Abismals 2*–, que compartimos con Antoni Tàpies adaptando una rondalla catalana. La estrenamos en Riverside Studios de Londres.

Mari Lamiña –*Peixos Abismals 3*–, que preparamos con Eduardo Chillida pero nunca la terminamos por cuestiones de salud.

Sir Run Run Shaw

En la habitación del hotel hemos encontrado un sobre con una cartulina dorada, en un lado hay un paisaje chino y, en el otro, una invitación: Sir Run Run Shaw nos invita a una recepción en sus estudios de cine. Misterio, ¿quién será este señor con nombre de tebeo de los años cincuenta que nos invita tan generosamente sin que le conozcamos?

Cuando salimos a la puerta del hotel nos esperan varias limusinas. Hay una compañía holandesa de danza, un grupo inglés de jazz y nosotros. Nos subimos a los vehículos y, una vez en el puerto, nos embarcamos en un junco de madera con la vela dorada; luego navegamos un rato entre las islas de la bahía de Hong Kong.

Durante el viaje, una chica de relaciones públicas de la organización nos explica que Sir Run Run es el presidente del festival y que, cada día, organiza recepciones para los artistas participantes. Somos la expedición de invitados del día y estamos expectantes. Llegamos a la isla y desembarcamos en un pequeño muelle; y un nuevo despliegue de vehículos nos lleva hasta el punto más alto del islote, ocupado por un salón de fiestas palaciego. El techo es de cerámica esmaltada y retorcida, las vidrieras son plomadas, hay jarrones de proporciones enormes, sedas adamsacadas, muebles policromados, una fuente de piedras descomunales en forma de paisaje, todo tipo de bebidas internacionales, un bufet asiático inacabable, ¿estamos en la corte de Fumanchú? No, estamos en la recepción del mayor productor de cine de Asia.

Harry, un ejecutivo de Ohio que trabaja para varias empresas internacionales y colabora como voluntario en el festival, se encarga de nosotros y nos explica peculiaridades y rarezas de la enorme ciudad de Hong Kong y de algunos de sus habitantes. Ahora nos descubre que Sir Run Run es realmente un hombre extraordinario, apreciado por todo el mundo. Tiene más de ochenta años y ha dedicado su vida al cine, a la televisión y a las obras sociales. Ha sido el introductor del cine de artes marciales; en los buenos tiempos producía una cincuentena de películas al año, «los llamados “mandarin films”», historias pasionales. También ha producido otro tipo de películas, *Blade Runner*, por ejemplo; y ha compartido su inmensa fortuna con escuelas, hospitales, universidades e investigación científica; centenares de estas instituciones agradecen su ayuda.

En torno al cerro, la bahía de Hong Kong parece una maqueta de paisaje oriental moderno, una explosión de edificios hacia el cielo. En la isla hay algunas edificaciones de su productora de cine, barracones, maquinaria y decorados al aire libre.

Media hora más tarde, entra en el puerto una nueva flota de coches de lujo, Sir Run Run llega rodeado de chicas chinas vestidas de todos los estilos: del clásico chino al diseño de vanguardia, pasando por escalofrantes minifaldas. Son sus secretarías y nos las presenta una a una. Sir Run Run nos coge del brazo a los tres directores de las compañías y nos conduce a una mesa en el centro del

banquete. Aunque es un hombre delgado, desprende una energía fuerte y suave, sus ojos son de halcón y es de una amabilidad exquisita, nos explica el menú, tan sofisticado, hace comentarios sobre nuestros espectáculos, cita poemas con un humor suave y refinado; y en ningún momento se deja arrastrar a hablar de sus inmensos negocios o sus fabulosas obras filantrópicas.

Brinda con nosotros muy suavemente y asegura que allí no se hacen discursos de ningún tipo porque todos somos trabajadores del arte, todos trabajamos para hacer feliz a la gente y no necesitamos palabras ceremoniosas.

Afirma que, de toda la vida, ve ocho o nueve películas al día. Se tiene que ver todo, las malas también deben verse para saber lo que no se puede hacer; y las buenas, para aprender. Y, con cara de pícaro, dice que lo que más le gusta es Mister Bean. Mister Bean y las limusinas; y se le llena la cara con una sonrisa de niño malo.

Come como un pajarito y desaparece muy pronto, dejando en el aire la sensación de que acabamos de toparnos con un ser legendario. Parte acompañado solo de su mujer, una viejecita marchita y encorvada que camina lentamente arrastrando un pie tras el otro con la parsimonia de un film mudo.

La fiesta se acaba tarde, bailando.

Matta: «Tal vez el ser humano no quiere ser humano»

Roberto Sebastián Matta Echaurren, el pintor chileno, es la bomba, un volcán, un seísmo permanente, el más jovencito de los surrealistas, residente del Black Mountain College, ayudante de Le Corbusier, compañero de ajedrez de Marcel Duchamp; y conversar con él es ver la selva tropical creciendo en todas direcciones, es exultante, ardiente. Su mente es exactamente como lo que pinta, una explosión de miles de líneas de colores vibrantes que huyen en todas direcciones, perspectivas infinitas pobladas por personajes primitivos o futuristas, mutantes y aliens. Constantemente se inventa ingeniosas palabras: «los destacagados», «conjugación del verbo américa», «ojo-con-los-desarrolladores», que él explica con una elaborada filosofía, introduciendo en la conversación destellos de ciencia, de literatura, de observaciones de calle, de recuerdos eróticos, materiales vitales y excitantes. Y sus casas, repletas de objetos raros como si fueran extensiones de lo que le pasa por la cabeza... yo bromeo diciéndole que parecen los almacenes de una casa de subastas. Y a fe mía que tiene las mejores casas que he visto habitadas por un artista; conozco tres: en Londres, en París y en la Toscana. Cada año pasa una temporada en cada una.

Desde que nos conocimos, coincidimos en el gusto de caminar, que para él era una práctica diaria necesaria. Matta me enseñó aquello que decía Nietzsche, el caminador: *Estar sentado el menor tiempo posible; no creer en ningún pensamiento que no haya nacido al aire libre y en el cual no celebren una fiesta también los músculos.*

Lo conocí en Londres, en el estreno en Riverside Studios. Al día siguiente del estreno, nos ofreció una cena de bienvenida, extraordinaria, como todo lo que él hacía. Había un sudafricano propietario de una mina de diamantes, el cónsul de la China, un joven indio que pintaba postales eróticas y un escritor inglés que tenía una rara enfermedad que le provocaba cada cierto tiempo una especie de explosión nerviosa por la que profería un fuerte grito gutural, tiraba al aire lo que tenía en las manos, ya fuera una taza de té o un trozo de pollo, sacudía todo el cuerpo y, un minuto después, continuaba tan tranquilo como si no hubiera pasado nada; y Matta, con total discreción, no interrumpía la conversación, como si aquello fuera lo más normal del mundo.

Estuvimos en Riverside tres semanas y con frecuencia paseamos juntos. Él con el sombrero arrugado como Laszlo Carreidas en *Vuelo 714 para Sydney*, viejo, achaparrado y cojeando ligeramente; caminaba a grandes zancadas, golpeando el suelo con un bastón grueso. A lo largo de los años, compartimos caminatas por cuatro o cinco ciudades diferentes y siempre era la misma conversación *patafísica*, profunda, creativa y muy divertida. Era un humorista profesional, burlón y sonriente.

Matta asistió a tres espectáculos nuestros y le parecía que habíamos inventado un género diferente, que se podría

denominar algo así como «pintura viva», y nos propuso montar un espectáculo juntos. Charlábamos paseando mientras buscábamos un punto de partida y era imposible amarrarlo; su cabeza funcionaba a mil revoluciones y cada día se entusiasmaba con una idea diferente. Las conversaciones con un pintor en la preparación de una obra suele ser un proceso muy largo, con Matta fueron cinco años. Finalmente, decidí que el único espacio capaz de contener las alucinaciones de Matta era un laberinto.

Nos fabricaron una carpa, la Amanita Circus, y construimos el laberinto en su interior. Cuando Matta tenía una gran exposición en el Centro Pompidou, montamos la carpa en la explanada que hay delante del centro, e hicimos improvisaciones y dibujos y conversaciones y espectáculos inventados de un día para otro. Vivíamos en las caravanas y camiones, en medio de la plaza, y por la mañana íbamos a tomar el café en bata. Matta pintaba corbatas un día y, al siguiente, hacía maquetas con paquetes de tabaco y, al siguiente, pintaba caretas con pinturas de cera, y cada propuesta iba acompañada de una densa y humorística conversación en la que él mezclaba con ligereza conocimientos científicos, experiencias artísticas y cavilaciones filosóficas.

El espectáculo se llamó *El quid de don Qui?*, y el título ya era una muestra de su ingenio y de sus meditaciones porque *Don Qui* era don Quijote, y Matta hablaba del Quijote como otras personas hablan de Dios Nuestro Señor. Él consideraba que la Novela era un tratado de humor, ingenio y sabiduría, y estas eran las tres cualidades del ser humano que Matta más apreciaba. A la vez, *Don Qui?* era también una pregunta, ¿quién es hoy este Quijote?, ¿a qué se dedicará ahora?, ¿por dónde pasa su peregrinaje alucinado?

Casas donde he vivido

1. La casa de nacimiento, un piso en el Eixample de Barcelona, es actualmente un hotel. Solo recuerdo que en el patio del parvulario donde íbamos salió una rata como un conejo. Se me quedó la frase que repetía a todo el mundo «una rata como un conejo», podría ser el título de algo.
2. La casa de los abuelos en Sitges, en la calle Sant Gaudenci esquina Isla de Cuba. Una casona indiana de tres plantas, un patio con cisterna en la que vivía una anguila y donde se enfriaban las sandías sumergiéndolas dentro de un cubo metálico, el limonero y la sombra del porche cerrado con grandes persianas verdes. Miles de imágenes de los veranos hasta la adolescencia.
3. En casa de Àngel, en la calle mayor de Sant Esteve de Palautordera, cuando íbamos a las monjas a aprender a leer. Pelideu, el vagabundo del pueblo, entra un mediodía mientras comemos, arranca un muslo de pollo y sale corriendo, dejando el aire impregnado de un tufo de suciedad.
4. La casa de los tíos Concepció y Manuel, con césped y piscina y olor de café con leche por las mañanas, en can Garbeller. Casa de señores de Barcelona, donde cada tarde le riego las hortensias a la tía y observo cómo se reavivan después de la calorina.
5. La casa de la calle del Pi, en el barrio viejo de Barcelona, delante, puerta con puerta, de la Academia de mi padre. La Academia Baixas, una casona misteriosa, resto de un palacio aristocrático, la cueva de los tesoros, lleno de estatuas de escayola, con olor de pintura al óleo y objetos raros colgados en las paredes, armas, animales disecados, piezas de maquinaria...
6. La torre del tío Joan, en Sant Josep de la Muntanya, al lado del Park Güell, con los mandarinos rebosantes de fruta y los restos de figuritas del pesebre que mi hermano y yo tirábamos desde el balcón haciendo puntería en un cubo.
7. El Seminario-Colegio de Santa Maria del Collell, La Jaula donde pasé cinco años.
8. La casa de la calle Mallorca donde dormía en la misma habitación que el Abuelo y le veía como se quitaba el braguero cada noche y después se tumbaba en la cama dando un resoplido. Seguramente, en aquella hora de recogimiento, era cuando más añoraba su vida en Cuba y, cuando los dos estábamos acostados, en la penumbra, contaba historias de esfuerzos y de luchas donde aparecen con naturalidad negras y mulatas, caballos y barcos, naufragios y grandes negocios de transporte de mercancías de un continente al otro.
9. Mi primer estudio, en la buhardilla de la Academia, donde leíamos poesía y hablábamos de política. Donde echamos el primer polvo y bebíamos vino tinto del Priorat que comprábamos en la bodega de la calle de la Palla con el

dinero que gané con mi primer trabajo. Allí nació La Claca, el Grupo de Folk y algunas cosas ilegales.

10. Nuestra primera casa, en la que fundé una familia junto con Teresa y de donde salimos corriendo en un taxi hacia el hospital por el nacimiento de Miquel. La primera casa que construí con mi suegro, en el garaje de la residencia de estudiantes de la señora Bofill, más abajo del Cotelengo.
11. Un piso en el Guinardó, en una calle de la que no recuerdo ni el nombre. Una jaula donde estuvimos pocos meses porque no conseguimos acostumbrarnos a tener a los niños encerrados, al ruido de los vecinos y los olores de la escalera.
12. La carpintería de Jaume Manel, en la calle Major de Sant Esteve, mi primer taller, con decenas de títeres colgados y el loro Lorenzo al lado de la puerta. Casa fría que calentábamos, Teresa y yo, con la alegría de una familia joven. La casa, tan pobre, a la que volvíamos después de las primeras giras internacionales, al abrigo del Montseny. Casa de amigos y de cavilaciones, de inventos constantes para abrirnos camino en el mundo del arte. La casa donde nos vinieron a ver Tàpies, Maria Aurèlia y Brossa y titiriteros de todo el mundo que estaban de paso, Mer Contractor, Ives Joly, Michael Meschke, Peter Schumann, Dadi Pudumjee. La casa donde Joan Miró echaba la siesta en el balancín de la Abuela, acabado el trabajo, y donde nació nuestro hijo Nicolau.
13. A solas en la calle Mallorca otra vez, tras la muerte del Abuelo y el retiro de mis padres a Sant Esteve. La antigüedad oscura del piso y la presencia de los muertos impregnadas en los muebles y cortinas, en los santos del pasillo y en los papeles oscuros de las paredes asustaban a nuestros hijos y les llenaban de tristeza. Nos fuimos pronto.
14. La casa de la calle Gaudí, en Sant Esteve, la primera de propiedad, hecha de bloques, donde construí una bañera gaudiniana al lado de la chimenea.
15. La casa de la calle William King, en el barrio de Fitzroy, en Melbourne, donde vivimos ocho meses mientras yo dirigía los ensayos de Circus Oz. El jardincito más escaso que nunca hemos tenido, al lado del pub donde hacían la mejor barbacoa de la ciudad los domingos por la tarde, cerca del parque en el que Miquel y Nico perseguían zarigüeyas.
16. La casa de madera y bambú en Ubud, Bali, que nos dejó un amigo, y en la que vivimos unos cuantos meses mientras aprendíamos a tallar máscaras de madera y seguía al *dalang* con sus espectáculos de sombras por toda la región. La casa donde vivía una serpiente de tres metros entre las vigas del techo, una invitada imprescindible que alejaba ratones y serpientes venenosas y que un día cayó sobre la cama y la rompió por la mitad, por suerte cuando no estábamos.
17. El estudio de la calle Major de Sant Esteve, que había sido La Sala del pueblo, adonde íbamos de pequeños a espiar los bailes y las fiestas de los payeses endomingados

con olor a colonia y aquellas chicas con vestidos rosa y azul cielo cosidos en casa, llenos de puntillas, que pintándose y repintándose imitaban a las actrices del cine americano de los años cincuenta. Aquellas chicas de payés que llevaban chirucas entre semana y en las fiestas atravesaban la calle enfangada pasando por encima de las piedras con zapatos de tacón. La Sala fue mi primer estudio de pintor y la primera sala de ensayo con espejos en la pared y vestuario para los actores.

18. El piso de la calle Comtal, en medio del barullo comercial del centro de Barcelona, donde nos refugiamos Nicolau y yo cuando nuestra familia se deshizo. Miquel no vivió nunca allí, estaba en París aprendiendo teatro en la escuela de Lecoq; Teresa alquiló un piso en la calle del Call. La casa de un nuevo inicio. Miquel volvió de París con un espectáculo que se hacía en una piscina y recibió premios por su trabajo; después, en un nuevo espectáculo donde utilizaba la tecnología de forma innovadora, su colega profesional murió en un accidente y él se retiró definitivamente del espectáculo.

19. El piso de Enric Granados, donde formé una nueva familia con Paca, y donde nacieron Marina y Josep.

20. La casa del Montnegre, la casa de mis hijos y mía, que nos encontró cuando no la buscábamos y donde tenemos intención de quedarnos; ya era hora.

Cabreo

Dedicado a la doctora Maria Immaculada Teixidó

Europa es una vieja demasiado gorda, una piltrafa, fofa, desdentada, que simula ataques de asma y heridas mientras quiere aprender yoga y otras curas que le quiten las bolsas de los ojos que le provoca el insomnio, las noches rebosantes de derrotas y grandezas que ya no tienen vida. La cultura que ha dado tantas buenas ideas al mundo contemporáneo ahora está cansada. Eso pensaba mientras Vidal, incansable francotirador, me cuenta su viaje a Mongolia, su canto con los presos de una cárcel de asesinos y ladrones, y me habla de su amigo lama, que le enseña melodías y cosas de la vida y se rien juntos y cantan.

Esta mañana ha habido claustro de profesores y el director ha explicado muy contento los acuerdos que tenemos con otras escuelas, que permitirán que cuatro o cinco chavales hagan erasmus en ciudades que están a unas horas en autobús. Eso está muy bien, claro; pero es posible que sea un poco desproporcionado y me trae a la memoria que, con las ganancias de titiritero, cuando era joven, fuimos a Bali a aprender a tallar máscaras con Anom, y a Sicilia, donde el Cavaliere Maccri me enseñó cómo hacer crecer la voz para representar a los paladines y sarracenos más aterradores, y otros viajes de aprendizaje.

¿Por qué los europeos hemos caído en este pozo sin fondo de burocracias y papeleo que ahoga toda espontaneidad y todo riesgo, cuando es tan fácil ir aquí y allá con una mochila y cuatro reales en el bolsillo? No lo entiendo. La única explicación que encuentro es que los europeos tenemos tanto miedo de nosotros mismos, nos sabemos capaces de tanto salvajismo, que aplicamos el control a diestro y siniestro, no para evitar los males que puedan suceder, sino para evitar mirarlos frente a frente.

Mapamundi

De la página web del Centro Dramático Nacional.
Madrid 2017

La creación e investigación en el campo de teatro de títeres y de objetos está marcando el rumbo de la escena de nuestros días. Por este motivo, y tras la gran experiencia y buena acogida de los talleres con la compañía de Philippe Genty y con Stephen Mottram que hicimos en años anteriores, el Laboratorio Rivas Cherif os propone un nuevo taller realizado en coordinación con el TOPIC (Centro Internacional de Títeres de Tolosa), con el maestro Joan Baixas. Artista plástico, director y titiritero, es uno de los creadores más polifacéticos e internacionales de nuestra escena. *Mapamundi – Somriure (Mapamundi – Sonrisa)* es una obra abierta que Joan Baixas ha venido presentando desde el año 1999 en diversas ciudades del mundo: Barcelona, Delhi, Habana, Tallin, Charleville, Olot, Kylkenny, San Petersburgo y otras.

La animación está presente en numerosos ámbitos contemporáneos del arte: en las artes escénicas, las artes plásticas y la danza. En este contexto no se trata de la animación cinematográfica con técnicas digitales o analógicas sino de la animación en vivo de objetos, figuras, materiales, títeres, formas, imágenes pintadas o proyectadas. «Animación» en oposición a «manipulación». Animar es dar ánima, dar vida a un objeto artístico, es reconocer en él su memoria y sus sugerencias, sus resonancias y su simbolismo.

Desarrollo del taller:

En esta propuesta se invita a los participantes a crear pequeñas animaciones con los materiales más simples, sin apenas elaboración. Los objetos o las figuras se animan con el movimiento, la respiración y la palabra, con la fusión del intérprete y el objeto. En el curso se llevan a cabo numerosos ejercicios con distintos puntos de partida: la poesía, la música y la improvisación. En este curso no se imparten técnicas ni se plantean aspectos estéticos ni se persiguen resultados concretos calificables, el trabajo se centra en la creación y la dramaturgia o, en otras palabras, en la retórica y la poética de la animación. En este sentido los ejercicios y las propuestas giran alrededor de un eje temático general, abierto e incontrolable, y se apuesta por la aceptación del caos creativo. El tema central del curso se anuncia como *Mapamundi – Sonrisa*. Existen infinitos mapas del mundo: geográficos, económicos, meteorológicos, de población, de recursos naturales, de creencias religiosas, de conflictos sociales. Cada mapa expresa una visión del mundo, en cierto sentido una ideología. Todo mapa es provisional, inexacto y caduco. Proponemos a los participantes que, a través de ejercicios y animaciones, manifiesten su visión personal del mundo. Proponemos un mapamundi de poesía, de humor y de amistad que poco a poco vamos dibujando alrededor del mundo.

El curso se cierra con una presentación en público a modo de espectáculo en la que se realiza una pintura en movimiento sobre una gran tela en la que colaboran todos los participantes.

Lugar: Sala de ensayos del CDN Almendrales (Sala Bingo).

Fechas: Del 20 al 24 de noviembre de 2017.

Horario: De 10 a 14 h.

Participantes: Miembros del Laboratorio Rivas Cherif.

Plazas: Máximo 15 personas.

Precio: 40 euros.

Plazo de inscripción: Del 17 al 29 de octubre de 2017.

Cómo inscribirse: Si eres miembro del Laboratorio Rivas Cherif, escribe un e-mail con tu petición al correo electrónico laboratorio.cdn@inaem.mecc.es poniendo en el asunto: Taller animación contemporánea Joan Baixas.

Condiciones de participación: Los participantes han de vestir ropa de trabajo o de ensayo cómoda y calzado ligero, susceptibles de ensuciarse. Así mismo, deberán aportar sus propios aparatos para gestionar imágenes como ordenadores, cámaras, altavoces portátiles, mini proyectores...

Terra prenyada

En el jardín de las cenizas nace la antigua rosa de la alquimia.
Adonis

A veces, hay espectáculos que salen solos, que no tienen un proyecto inicial ni un objetivo, sino que, a través de improvisaciones y pequeñas presentaciones en diferentes sitios, se va formando un grueso de material escénico que, al final, solo hay que pulir para presentarlo al público. Esto es lo que pasó con *Terra prenyada*, el espectáculo que seguramente he hecho más veces en todo el mundo.

Tiene un formato especial porque todo el espectáculo consiste en pintar, borrar y pintar de nuevo sobre una pantalla translúcida; como un gran cuadro transformándose en escena, que el público ve por transparencia. Desde el primer día que me puse a trabajar con esta técnica, tuve la sensación de que era un regalo de los dioses. Pintura y escena, gesto y voz, es un placer practicarlos a la vez, y creo que el placer es un elemento esencial del arte. El placer puede tener muchas luces, desde la explosiva luz solar hasta la oscuridad de la luna negra y a menudo, en el arte, vienen mezcladas. Aparte de las historias que se cuentan o de las acciones que se realizan, *Terra prenyada* tiene para mí una base muy primitiva, muy rústica, que es el placer de ver pintar, de ver pintar con barro sobre una superficie resbaladiza, la pantalla. Observar a una persona cuando pinta siempre es fascinante; el movimiento del color, la pincelada, la salpicadura, el reguero, el grafiti hecho con el dedo, el baile de la mano sobre la superficie, el borrado, la superposición de dibujos son juegos e imágenes que piden atención, juegan con el tiempo, se teatralizan.

Y la cosa empezó cuando decidimos cerrar La Claca por unos años. Pese a todos los esfuerzos de Roser Vilà para mantener abierta la barraca, *Amanita Circus* nos dejó exhaustos y arruinados, y era necesario desconectar y recomenzar. Yo entré de profesor en el Institut del Teatre y me dediqué a enseñar, a aprender y a pintar. Pintaba cada día, todo el día.

Y empecé a seguir las «revistas» que organizaban Carles Hac Mor y Ester Xargay, la revista hablada, la revista paseada. Estas eran las manifestaciones artísticas más creativas de la ciudad en aquel momento, y ponían en evidencia, en el tono más incorrecto intelectualmente y con una alegría ácrata y expansiva, las debilidades de una Barcelona que se proclamaba la sede mundial del diseño y del buen entendimiento. Aquellos «polipoetas» me invitaron a participar en algunas ocasiones en los actos que organizaban, y fui haciendo algún número y pintando con tierras.

La tierra era mi material de trabajo en la pintura, y me había ido haciendo con una buena colección de pigmentos y arcillas de colores de diferentes lugares del planeta; las más interesantes eran las del desierto de Australia, donde se encuentran algunos de los pigmentos más raros e intensos del mundo.

Después fuimos a Sarajevo con Tortell Poltrona y Carlus de La Fura, plantamos mi pantalla de pintar en la biblioteca quemada e hicimos una actuación con luces de butano y pintando con las cenizas, después enseñamos a los niños de los hospitales a hacer sombras con los plásticos que la ONU había puesto en todas las ventanas sin cristales de la ciudad.

En una entrevista, Carlus lo recordaba así:

Yo siempre pongo el ejemplo de cuando estuve en Sarajevo con Tortell Poltrona y Joan Baixas. En un taller donde enseñábamos a hacer títeres, había un niño que no dejaba de llorar, y cuando acabaron le dijeron: «Toma, quédatelo tú y calla de una vez». El niño no solo calló, sino que empezó a hablar con el títere. Entonces los profesores nos dijeron: «Este niño no hablaba, hacía tres años que no hablaba, sus padres murieron en un bombardeo». Por primera vez empezó a hablar. Espero que este niño esté muy bien. Quizás habría empezado a hablar igualmente cualquier día, pero el teatro le ayudó.

Más tarde fui a San Petersburgo a ver un festival. Michel Houssid, un disidente político, artístico y disidente de todo, había organizado una escuela de teatro visual y presentaban trabajos en un festival en Pushkin, la ciudad de verano de los zares; un gran jardín con riachuelos y cascadas que esconde palacios de una sofisticación increíble, la mayor parte abandonados durante más de cincuenta años. El festival se celebraba en uno de estos palacios destartados y parecía una operación de okupas, donde todo era improvisado con rapidez: talleres, escenarios, comedores, dormitorios, despachos. Los jóvenes artistas rusos vivían enfervorizados, pensando solo en el futuro, embelesados por las riquezas culturales que empezaban a descubrir después de la caída del régimen soviético. El mundo se les abría lleno de posibilidades que sus padres no habían siquiera sospechado. La preparación física, técnica e intelectual de aquellos artistas jóvenes era incomparable y el nivel de su trabajo excelente; el resto estaba todo por reconstruir.

Fui a Pushkin a ver el festival, pero acabé sacando la pantalla y haciendo tres improvisaciones con los lodos del río Nevá.

Siguieron improvisaciones en una capilla de monjas en Tàrrega y en la playa de Sant Sebastià de Sitges, en el rompeolas; en un bosque de encinas del Montseny, un campo de manzanos del Pirineo, bajo los eucaliptos gigantes del desierto de Australia y en un marco de bambú hecho en casa de Budiana, en Singaraja. Poco a poco, todo aquello iba tomando forma y cada pequeña presentación que hacía dejaba algún hallazgo para la siguiente ocasión.

En medio del proceso de trabajo de una obra es bueno recordar que el riesgo está en la forma. Es posible que llamarlo riesgo sea un poco cursi, sería mejor llamarlo apuesta. La apuesta está en la forma, no en los discursos ni en las coartadas retóricas. En el proceso de *Terra prenyada*, el hecho de que la forma fuera surgiendo de pequeñas entregas e improvisaciones fue muy rico, una experiencia de confianza y de libertad. Influyó la música de Paca Rodrigo,

su capacidad de improvisación, de crear atmósferas solo con la voz o de mantener una línea precisa, pero introduciendo variaciones constantemente; fue un buen apoyo para el espectáculo.

Lola Flores

Cuando recibí la invitación para asistir a la recepción que los reyes ofrecían a la gente de la cultura pensé que, como confesado ácrata y reconocido libertario de andar por casa, quizás no era un honor la tal invitación, pero como aprendiz de cómico consideré que resultaría una fiesta memorable, y fui a la tienda de Toni Miró a comprarme una corbata. Una corbata de seda verde como una poza del Montseny, con relieves de agua en el tejido y salpicada de verde pálido, como gotas de rocío en el lomo de una rana, era una rana muy bonita, ¡ay!, una corbata.

Después de hacer la cola de saludos ceremoniosos y obligados a la pareja coronada, entré en el salón del palacio y me di cuenta de que éramos una multitud, más de mil personas. Rosario, con quien había coincidido en una marcha nocturna meses antes, me reconoció y me llevó hacia el grupo de los Flores, y allá vi a quien tenía realmente sangre azul en aquel velatorio. La Lola era la reina, no la reina, la faraona, que es mucho más; y reía y saludaba y se giraba con un golpe de bata de cola; a uno le guiñaba el ojo mientras a otro le abrazaba con pasión, gritaba, suspiraba, honraba y lamía según su criterio, era la reina. Naturalmente, la juerga acabó en su casa, con casi la totalidad de las mil personas que había en la recepción.

Yo ya conocía a esta familia borbónica. Cuando hicieron el primer viaje oficial a Barcelona, la reina se interesó por conocer el movimiento de títeres de Cataluña, del que había oído hablar. Ella era una admiradora de este teatro, que conocía por las marionetas de Salzburgo y sus espectáculos de música clásica. Hermann Bonnin, director del Institut de Teatre, nos pidió que actuáramos para ella y sus hijos, aunque actuar para la realeza no entraba dentro de nuestras aspiraciones. Decidimos hacerlo porque, al fin y al cabo, se trataba de una señora amante de los títeres y tres niños, el oficio que realizaban no era de nuestra incumbencia. Actuamos, reímos, charlamos un buen rato y aquel Felipito y sus hermanitas se fueron con un títere en la mano. Cuando la reina oyó decir a alguien «Los niños que se sienten aquí», se giró en redondo y dijo: «Aquí no hay niños, aquí hay infantes», pero después, a nosotros nos tuteó y nosotros hicimos lo mismo con ella, todavía hay clases.

Una breve visita al otro lado del río.

El entusiasmo viaja en autocar

Caballos que no necesitan pienso porque se alimentan del sonido de su galope.
Carlos Fuentes

Un autocar destartado, con más de treinta años de experiencia, cruza Europa lentamente, sin entrar en las autopistas. El chófer ha pensado que en las carreteras generales habrá menos controles de policía y no quiere ningún control. Total, a la velocidad que van, no tienen ninguna necesidad de autopista y, además, así ven Europa, ¡qué caray! Piensan hacer en cinco días los tres mil quinientos kilómetros que hay de San Petersburgo a Barcelona. Dentro del autocar va un grupo de alumnos de teatro y su director, el radical Michel Houssid. Van al festival de títeres de Barcelona a presentar un espectáculo basado en el caos de Babel, con música de rock y de Mozart. Su escenografía está hecha de plásticos viejos, maderas encontradas, cajas de cartón.

Han desmontado la mitad de los asientos del vehículo y, en la parte trasera, llevan una cocina, cajas de comida y bidones de diésel; se trata de reducir costes. Dentro del coche hay una nube de humo de tabaco barato mezclado con el olor de la comida y el tufo del diésel. Cuando no duermen, cantan para entretenerse, están felices de cruzar Europa, es la primera vez que salen de Rusia. Cantan interminables poemas tristes y Rolling Stones. Hablan de yoga, de religión, de ecología, nunca de política, este tema es tabú. Son la nueva generación, punk, desgarrada, libertaria, que inicia su tiempo como caballos desbocados que se lanzan al mar.

Me recuerda cuando cruzábamos Europa en aquellas furgonetas escacharradas. A veces, nos encontrábamos en las estaciones de servicio con otros nómadas como nosotros, Victoria y Baptiste del Cirque Imaginaire, con sus búhos y conejos en la caravana, los Perillosos, la Fanfarra. Una vez nos encontramos con Els Joglars, que volvían de Polonia sin calefacción y dentro iban tapados con mantas y del techo de la furgoneta goteaban carambanos de hielo.

Una vez más, Australia

A Paca Rodrigo, de un admirador

1/9/89

Sexto viaje a Australia, pero esta vez es diferente, esta vez voy al desierto.

Era de noche en el avión y, después de tantas horas de inconvenientes y esperas, intentaba hacer callar a mi cabeza, que iba a cien, no quería que las tonterías pasaran a su bola. Pero un sentimiento se iba haciendo sitio: el miedo. Miedo de lo que me espera si llego a ir yo solo al desierto. Miedo del miedo. De repente, por las ventanillas de la izquierda he visto que ya salía el sol, un agujero de luz roja en la pared del jumbo. Nubes que se doran, la tierra negra a oscuras, el río blanco de sal. Y, cuando menos me lo esperaba, el cielo se ha convertido en un arco iris sin fin, aplanado: el rojo del sol, el naranja de las nubes, el amarillo de la luz que se esparce por el cielo, el verde, azul, índigo, morado y negro de la noche.

La avidez y la prisa me afectan mucho, hay un caballo negro y rojo dentro de mí que se desboca fácilmente.

Intentar que las palabras muestren algo de la maravilla que los ojos ven, después cerrar la libreta y perderse en la mirada.

23/9/91

Querida Úrsula,

Entregué la memoria del proyecto *Naidoc in Marree* en la oficina de Aboriginal Affairs, tal y como me dijiste: «breve y preciso». Ahora te envío mis comentarios más personales, anotaciones de libreta, cosas para los amigos, por no tener que explicarlo muchas veces.

Antes de nada, tengo que decirte con toda confianza que vuestra coordinación con las autoridades y las comunidades ha sido impecable y una ayuda indispensable para la realización del proyecto.

El inicio del viaje fue divertido porque el oficial de los rangers que nos entregó el vehículo nos indicó un Holden, perfecto coche de ciudad con el depósito lleno. Cuando le dijimos adónde íbamos, por cuánto tiempo y lo que queríamos hacer, dejó el sombrero sobre la mesa, se rascó el cogote y dijo: «¿Así que vais al desierto por tres meses?, ¿y queréis hacer teatro con una comunidad aborígen?» «No, con dos comunidades aborígenes». Sacó unas llaves del cajón y nos dio un Mitsubishi cuatro por cuatro y una tarjeta *free petrol*. «Más vale que vayáis bien equipados y ¡que tengáis suerte!». Y a continuación estuvo una hora dando todo tipo de consejos sobre caminos y arenales, serpientes, medicinas, agua, radio, rebaños de merinos, averías, etc.

Hicimos el viaje a Marree en tres días. Subimos a Saint Mary's Peak, allá donde se acaba Flinders Rangers y empieza el desierto.

4/6/91

El año pasado dormí una noche en una cueva arriba del todo de esta montaña. Fui con un par de compañeros que iban a sacar fotografías de una central nuclear

secreta. Por la mañana, cuando el sol tocó las rocas de la cima de Saint Mary's, descubrimos que la cueva estaba cubierta de centenares de dibujos aborígenes y la luz los iba descubriendo como si se tratara de un efecto cinematográfico.

Rocas como cerebros estrujados y secos, como pieles de serpiente tostada, colmillos de monstruo, escombros.

Grandes árboles secos, grises, tendidos en la hierba como viejos guerreros que duermen.

Caballos tapados con mantas que se sacuden el agua del rocío con un abanico de gotas brillantes.

Pájaros blancos peleándose sobre el suelo negro.

Un gran macho de canguro rojo observa el coche, erguido, solemne.

Bandadas de cacatúas chillonas pasan rasantes por encima de nuestras cabezas.

Caminos de polvo y más polvo, cubiertos de polvo. Por fin el baño en el río.

7/6/91

Hemos comprado comida en el supermercado de los mineros y hemos llegado a Marree tarde, ya de noche.

Regg nos espera delante de su casa con un fuego encendido. Nos recibe su mujer, Gladys, con una gran sonrisa blanca sobre su piel oscura. Sus ojos de color aceite desprenden una dulzura acogedora y franca, el rostro se mueve y se transforma y todo el cuerpo, de proporciones *extra-large*, baila por una cocina minúscula. Comemos juntos de lo que ellos tienen y de lo que nosotros llevamos y, antes de que salgan corriendo al pub a comprar cervezas, les decimos que estamos muy cansados y nos acompañan a nuestro alojamiento. Han aseado la antigua escuela, han improvisado una ducha en el patio con un bidón y han limpiado la cocina económica. Todo el edificio es de madera vieja, buena y gastada. Se nota el frío de la noche del desierto, encendemos el fuego con leños partidos de madera roja y nos ponemos a dormir en los sacos, junto al fuego. Nos sentimos raros de estar por fin con los Arabana y cuesta dormir.

Los primeros días nos dedicamos a conocer el sitio y a la gente y a escuchar mil historias de trenes y minas y de *cowboy-stations* donde los chicos pastorean con motos de trial; historias de rebaños de centenares de miles de ovejas, de caravanas de camellos y de marcas mundiales de velocidad en coche sobre el lago de sal, de armas y camiones-tren y de herramientas para buscar piedras preciosas, historias del *outback*.

12/6/91

Cuando ya conocíamos a todo el mundo, Regg convocó una reunión de toda la comunidad y les explicó que estábamos de vacaciones y les proponíamos montar un espectáculo para la fiesta del día nacional de afirmación aborigen, durante el Naidoc Week (National Aborigines and Islanders Day Observance Committee).

Hace muy pocos años que la comunidad Arabana se ha constituido. En realidad, *full-blood* Arabana solo hay dos

personas. Una es una señora de más de ochenta años, Anny, que enseña su idioma a los niños y conoce la mayor parte de plantas y remedios y de sistemas antiguos de caza; y el otro es su hermano, que es el único iniciado en los conocimientos y las ceremonias de la tribu, pero no los quiere enseñar a nadie porque dice que los Arabana ya no existen, cuando él muera todo se habrá acabado y será otra época. Expone su convencimiento sin inmutarse, la muerte le parece la cosa más natural del mundo, su muerte o la muerte de su tribu. Son cosas que pasan, dice, no se puede hacer nada. Aparte de estos dos, el resto de la comunidad es descendiente de arabanes mezclados con todo tipo de gente de paso, invasores, violadores o incluso, en algunos casos, amantes gentiles. El centro del territorio Arabana se llama Marree, el nombre del pueblo actual, que en su idioma significa «agua». O sea, que Marree, como era un lugar de aguas freáticas único en el desierto, se convirtió en un centro logístico. Primero, al principio de la colonización británica, fue un centro de caravanas de camellos que cruzaban el desierto, dirigidas por expertos afganos. Después las caravanas fueron sustituidas por el tren que atravesaba el continente, «el transiberiano del desierto» como lo llamaban ellos, y más tarde el tren fue desplazado por una carretera de tierra donde cortan el desierto los *road-trains* de cuatro remolques y más de cincuenta ruedas. Toda esta historia está presente en el Marree actual, en forma de escombros, restos de vehículos, maquinaria oxidada; el desierto lo conserva todo.

Al desierto no se llega el día que llegas, se va llegando poco a poco, y no lo ves hasta que olvidas lo que ves. Tardas semanas en verlo de verdad.

Eso que un extranjero les considere una comunidad establecida y, a su vez, les proponga mejorar su fiesta de Naidoc es algo tan raro que interesa a todos y la reunión está llena a rebosar. Decenas de ojos negros y almendrados observan los gestos de este forastero, a ver de qué va. Regg les recuerda que, el año pasado, su Naidoc consistió en pasear la bandera aborigen arriba y abajo por la carretera polvorienta bajo el sol y que el tercer viaje acabó alrededor de unas cajas de birras.

Por azar pasé por Marree pocos días después de esta celebración y, cuando Regg supo que hago espectáculos, me propuso montar uno al año siguiente con los jóvenes del pueblo y me ofreció la ayuda de toda la comunidad. Quedamos en que yo buscaría el modo de pagar el viaje y la manutención y ellos me buscarían una vivienda con agua y un vehículo. Y así lo hicimos. Fue muy sencillo, cada uno se espabiló por su lado. Fui durante los meses de mis vacaciones con una beca e invité a Paca. La organización de Port Augusta, que nos ayudaba, nos propuso trabajar también con otra comunidad cercana, Adnyamathanha Peoples Committee, en las montañas de Flinders Ranges, una comunidad muy consolidada y unida, excelentes criadores de caballos en el *bush*.

Tomo la palabra en la reunión y les propongo fabricar instrumentos de percusión y máscaras con los jóvenes y que

Paca haga canciones y bailes con los pequeños. Todo bien explicado. Gran silencio. No hay preguntas. ¿Comentarios? Nadie afirma ni niega. Al rato, se levantan y se van.

Le pregunto a Regg el porqué de aquel silencio, si es que no les ha gustado la propuesta, y él asegura que no hay ninguna oposición al proyecto, pero que costará mucho que alguien tome la decisión de ser el primero en mojarse. Se trata de esperar a ver qué pasa. Nos observarán y después decidirán si juegan, o no, con nosotros.

15/6/91

Los días siguientes improviso un taller bajo el porche. No viene nadie. Empiezo a recoger materiales en las excursiones que hacemos por los alrededores y hago lo mismo que en casa, personajes, pequeñas esculturas, dibujos. Tengo un público que me mira como si fuera idiota. Su estética es la de la tele y la de la sección infantil del supermercado de los mineros; su música, el country; y sus héroes, los indios americanos de las películas; o sea que mis «creaciones» escultóricas con raíces y piedras y latas no les dicen nada de nada.

— Y, hablando de apaches, ¿por qué no hacemos un tam-tam? Podríamos hacer música y bailar.

— ¿Tú sabrías hacer un tam-tam?

— No tiene que ser difícil: un bidón, una piel y unas cuerdas.

— ¿Has hecho alguna vez uno?

— He hecho cosas más difíciles.

— Bidones hay muchos aquí. ¿Y qué tipo de piel pondríamos? —ríe— ¿De canguro?

— De la piel de canguro no sé si podemos fiarnos, pero una piel de cabra seguro que iría bien, y he visto cabras salvajes en Cooper Creek.

— Tenemos permiso para cazar lo que necesitemos, pero no tenemos cómo hacerlo. ¿Cómo cazaremos las cabras?

— Tenemos el Mitsubishi y le pediremos al policía que nos ayude con las armas, que venga.

— ¿Aquel?

— Yo le digo.

Jack, el policía, es un personaje fantástico. Él también es mestizo, pero no debe hacerle ninguna gracia serlo porque da a entender al forastero que es blanco; y lo parece, podría serlo. Su aspecto es de *sheriff* duro del *far-west*. Lo lleva todo impecable: el coche, el uniforme, las gafas y sobre todo su ronda a diez por hora por las calles polvorientas del pueblo, sin asfaltar. No habla, no se sabe adónde mira, no se sabe por qué para. Pero, cuando se le conoce, es un tipo afable y tímido, buen bailarín de rock y ganador del concurso de panes tradicionales hecho a la brasa, los *dempas*, donde superó a ancianas de muchas comunidades que han cocido estos panes toda la vida. Jack dice que es preferible que él no vaya, pero que nos dejará una escopeta

y que no hagamos tonterías, y que el tema de los permisos de armas de caza de los aborígenes no es un asunto de la policía municipal, si no hay conflictos entre personas.

Hemos salido de cacería muy temprano esta mañana y regresamos por la tarde, reventados. Todo el día dando tumbos por el pedregal con el coche, que parece indestructible. Hemos traído seis pieles de cabras. De las tres cabras más jóvenes han cortado carne para la gente de la comunidad, de este modo no tendrán que comer pollo congelado por unos días. La carne de las más viejas se queda en el desierto, para todo tipo de carroñeros voladores o reptadores. Dicen que así estos animales no molestan a los rebaños. Los *cleaners del outback* los llaman.

Telefono a Jordi Borrell, del Circ Perillós, la persona que conozco con más habilidades artesanas. El trabajo con la piel es una de sus especialidades. En tres llamadas me da un curso de preparación del cuero.

Limpiamos las pieles bien limpias, las extendemos y las cubrimos con sal que recogemos de la orilla del lago. La sal aleja a las moscas. En algunos momentos, las moscas pueden ser la preocupación principal del hombre blanco en el *outback*, sobre todo cuando hay sangre alrededor, porque se ponen muy pesadas.

9/7/91

A lo largo de las semanas que duraba el curtido de las pieles, preparamos tres bidones y fuimos a buscar todo tipo de materiales entre los escombros y en los bosques y ríos secos, y lo hicimos como se hace en el *outback*, acampando, encendiendo hogueras, cazando, riendo y, a veces, discutiendo hasta extremos inimaginables. Se ha de decir que a la gente del *outback*, siempre tan reservada, gente de todos los colores, a veces le gusta gritar, gritar muy fuerte.

El desierto absorbe, te succiona, parece que no hay nada, pero está lleno de cosas. En realidad, no es que esté lleno de cosas, sino que las cosas tienen una presencia diferente, específica, cada cosa es cada cosa y se hace mirar.

El pub es el complemento necesario del desierto, como el yin lo es del yang o el huevo de la gallina. Son los dos lugares más opuestos que uno pueda imaginar. El pub es fresco, oscuro, húmedo, un poco apestado; el desierto es polvoriento, hirviente, abierto, lleno de moscas, oloroso.

El desierto no lo ves cuando llegas, no lo ves hasta al cabo de unas semanas de estar en él, cuando va entrando, entonces es cuando aprecias el pub, cuando lo buscas.

El viento levanta columnas de aire con arena, remolinos altos como una casa que bailan haciendo curvas unos centenares de metros y desaparecen en un estallido pirotécnico de arena.

23/8/91

Los adolescentes Arabana, con los tres grandes tambores y otros instrumentos de palos y bidones y las pieles restantes, se encargaron de la música, y lo hicieron con pasión. La dirección musical consistía básicamente en tratar de evitar que destrozaran los timbales, apasionados por hacer ruido

lo más fuerte posible. *Fast and lought* es la idea musical generalizada y no se puede hacer nada para cambiarla. Superado eso, su sentido del ritmo es impecable y Paca se divierte dirigiéndolos. Sus ritmos servirán para hacer bailar las máscaras que están preparando en la otra comunidad, los Adnyamathanha.

Los niños y jóvenes de esta comunidad han hecho máscaras y muñecos con personajes que presentan como bisontes, osos, ciervos, supermanes, Gran Cabeza Águila Roja y una larga serpiente china hecha con cajas de embalaje.

En un momento dado, cuando empezaron a tomar forma las máscaras y los bailes y las canciones, y conseguimos un ritmo constante de ensayo y de participación, algunas personas de la comunidad comenzaron a temer que, sin saberlo, estuviéramos infringiendo algún tabú de su cultura. En realidad, nadie conoce con exactitud las creencias de la tribu, que han ido desapareciendo, pero hay un temor extendido para con las supersticiones. Todo da miedo porque todo se desconoce, y si se infringe una norma, aunque sea desconocida, los malos espíritus difuntos se despertarán por la noche para atemorizar al personal. Eso nadie lo duda. En consecuencia, decidimos ir Regg y yo a Coober Pedy, a pedir permiso a los ancianos de la comunidad, que viven en aquel lugar.

El viaje ha durado cuatro días y hemos pasado dos con los ancianos. Yo no entendía sus palabras y todo lo ha dicho Regg, yo les iba ofreciendo las cervezas que me reclamaban de la nevera de camping. Algún día, en el *outback*, alguien levantará un monumento a la nevera de camping. Los ancianos no han puesto ningún obstáculo a los bailes y máscaras y canciones que estamos preparando con los niños. Dicen que nosotros somos invisibles a los espíritus de su gente.

Los ancianos son cinco o seis hombres muy pobres que viven muy miserablemente en barracas de chapa, hornos de lata, con minúsculos subsidios sociales y mucha cerveza.

El viento peina el suelo y separa todos los materiales según el tamaño y el peso de cada uno; el polvo va a parar en los torrentes secos y se compacta con la humedad del suelo; los granitos de arena se juntan en dunas que se desplazan por el desierto transportados sutilmente por el aire suave; las piedras más grandes permanecen quietas, pulidas por la arena, brillantes, bruñidas. Todo da la sensación de limpio, todo menos el camino y los arcenes cubiertos de polvo. El polvo del desierto viene de los caminos y lo levantan los coches. O sea que, cuando lo detienes, el coche está totalmente polvoriento, pero cuando te alejas andando ya no hay polvo. El viento silba en las minúsculas piedras.

En el pub, alguien dice, gritando, que en aquella tierra no hay ley ni policía, solo hombres blancos armados.

¡Qué falacia!, pronto llegarán los turistas y todo esto se convertirá en un decorado para sus *selfies*.

Tuvimos una fiesta de Naidoc espléndida. Al principio, las dos comunidades se habían distribuido en lados opuestos

de la calle. Se suponía que estaban enemistadas y no se hablaban, pero cuando acabamos el pasacalles y llegamos al gimnasio y vieron a sus hijas e hijos respectivos bailando y cantando juntos, dejaron caer alguna lagrimilla y acabaron con una barbacoa general y fraternal y bien empapada de Coopers.

23/9/91

Gracias, Úrsula.

Zoé, inocencia criminal

O diabo na encruzilhada, no meio da estrada (el Diablo en la encrucijada, en medio del camino).
(João Guimarães Rosa)

A Marta Cuscunã

El Titiritero: *Conocí a Zoé en el Hospital Psiquiátrico de Santa Maria do Perpetu Martírio, en la ciudad de São Paulo, adonde yo había ido a presentar un espectáculo para los internos. La chica estaba muy atenta, sentada en primera fila. Durante todo el espectáculo estuvo hablando con los muñecos, imitando voces de pájaro. Me contaron que la policía la había recogido por la calle, donde vivía bajo una pila de papeles de periódico, desnuda, sucia de sangre y de maquillaje, y que nunca hablaba.*

Pedro Daniel Joca Ramiro, *garimpeiro*, es decir, buscador de piedras preciosas, o lo que es lo mismo, Tristan Pazos: *Conocí a Zoé en un tren de mercancías, donde subíamos todos los que buíamos del hambre y de la miseria. Ella me contó que había nacido en la selva donde había aprendido a imitar el canto de todos los pájaros, como hacen los niños de allá, la pomba, la amarela, el abutre, el não-me-vê. Un incendio expulsó a su familia de la selva y tuvieron que huir hacia la ciudad. Juntos atravesamos Manaus, Roraima, Mato Grosso, São Xosé do Rio Preto, Goiânia. Al amanecer, cuando el tren se paraba, Zoé saltaba al suelo y trepaba a un árbol para recoger frutas, y cantaba, y yo la miraba como un regalo de la noche.*

Bernardo Zé Bebelo, alias Maravilhas, mercenario: *Conocí a Zoé por las calles de São Paulo, donde hacía la vida, y la convertí en la princesa de las esquinas. Cuando hacíamos el amor en los túneles del metro, los cantos de pájaro de Zoé resonaban por las bóvedas como si fuera una catedral, nunca habría dicho que en una noche habían tantas risas.*

Saloio, traficante. Le gustaban las películas de romanos y vestía un traje blanco, camisa dorada y corbata roja, *os colores do Imperio*, decía él, y era conocido con el nombre de El César de la Favela: *Conocí a Zoé en el burdel de Maria Grácia, donde todos los hombres la reclamaban. Me la llevé para mí solo, me compré un descapotable para que todo el mundo viera a mi emperatriz y le puse una casa con jardín con estatuas doradas y una puerta que se abría gritando «¡Ave, César!».*

Zoé: *Todo comenzó... por culpa de la capota.*

Era verano, mediodía y hacía mucho calor, pero Saloio se había empecinado en circular con la capota del coche abierta «pra que todo o mundo admira a mia rabiná», dijo. Íbamos descapotados y muertos de calor y, para compensarlo, puso el aire acondicionado.

Se obstinó, ¡ya ves! Toda la solana encima y el aire acondicionado a tope... que no servía para nada, claro.

Habían ido al centro de la ciudad a comprar cosas para la casa, cosas que Zoé no había visto nunca: vasos de cristal tallado, una batidora, una coctelera, un calentador de platos electrónico, un cuchillo eléctrico.

¡Ay, el cuchillo eléctrico! Yo nunca había visto uno. «Para preparar carpaccio», dijo Saloio cuando lo compró. A Saloio le gustaba la carne cruda pero ahora, que estaba conmigo y quería hacerse el finolis, solo comía carpaccio.

Saloio era un hombre grande, fuerte, el emperador de la favela. Todo el mundo le respetaba. Le puso a Zoé una casa con jardín y aire acondicionado, y compró un coche para presumir de novia por la calle, un coche dorado, con unos asientos rojos y unas ruedas blancas, descapotable.

Total, que íbamos descapotados y, después de recorrer la avenida Bolívar de arriba abajo con el tráfico a paso de tortuga, llegamos a casa a mil.

El calor pone de mala leche, ¿sabes? Yo, en aquel momento, quería vivir en un mundo de aire acondicionado, ¿sabes? Queríairme de las casas calientes, de las camas calientes, de las calles birviendo.

El calor es cosa de pobres...

... ¡y de pringados! Sudaba y estaba cabreada. Y él también, Saloio también estaba cabreado, pero disimulaba y se hacía el simpático, como si lo de la capota fuera una broma.

Bueno, pues la cosa es que llegan a casa y ¡Ave, César!, la puerta del jardín se abre sola.

Subimos desde Pinheiros, atravesamos Jardins y toda Vila Mariana, y llegamos a casa bañados en un vapo húmedo, y cuando levanto las piernas por encima del respaldo y me dispongo a ponerme de pie, la minifalda se engancha con el pasador de la puerta y me quemo los muslos con la plancha metálica. No una quemadita, no, una buena chamusquina que me dejó una marca bien roja en el culo. Di un grito, levanté las piernas, perdí el equilibrio y con los tacones de aguja: ¡ñiic! Le hice un par de rayas a la carrocería. Dos buenos rayones... ñiic, ñiic. En la puerta dorada del descapotable. Enseguida percibí el olor de su cólera, mientras daba la vuelta por delante del coche. Mira los rayones y no dice nada...

Pensé, ¡ya está, ya la be cagado! Se puso dos dedos en la boca y los pasó, lentamente, por los rayones, y... yo no sé por qué, bueno, sí que lo sé, para quitarle la mala leche al momento, le digo «você pois ficar um autocolante» y solté una carcajada... pequeñita. Y veo aquella mano gruesa, hinchada, con pelos negros, que se levanta a cámara lenta y ¡paf!, ¡un tortazo! El anillo me reventó el labio y tres gotas de sangre le salpicaron la americana. Formaban un trofeo bien bonito en aquel traje todo blanco, tan de seda y oro.

Da igual, Zoé recogió las bolsas de los regalos y se marchó corriendo hacia la piscina y se tiró vestida, pensando que el vestido mojado pondría caliente a Saloio y así olvidaría los rayones del coche. Él fue a buscar una botella de whisky e iba bebiendo de ella a sorbos y la miraba, sorbiendo: ¡shhht! ¡shhht!

Ya te puedes imaginar cómo salí del agua... como un animal salvaje, con el vestido pistacho todo pegado al cuerpo, a punto de explotar como una fruta y la cabellera tapándome la cara.

Recogí una gota de sangre de mi labio con la punta de la lengua y le hacía la serpiente mirándole a los ojos, ¡zip, zip, zip! Y ¡toma! Otro tortazo...

Pero esta vez consiguió esquivarlo con un gesto. Cuando se giró, Saloio la cogía por las caderas y la quiso encolar.

Pero no le dejé, no sé por qué, tanto que me gustaba, pero... no sé, ahora parecía que Saloio ya no me gustaba, me había gustado hasta un instante antes, pero ahora me daba una especie de asco, no sé, las cosas cambian de repente. La vida es muy extraña, y yo no pienso mucho, o sí que pienso, pienso mucho, pero en otras cosas... No sé, ahora no sé lo que estaba diciendo. O quizás... quizás es que quería ponerse más caliente, no lo sé. Le dije «Esfírate, meu amor, ¡que ficas ardente!», le empujé a la piscina y salí corriendo hacia la casa.

En la cocina, Zoé abrió las bolsas y lo puso todo en fila sobre la mesa: los vasos de cristal, la coctelera, la batidora, el calefactor, el cuchillo eléctrico...

... ¡ay, el cuchillo eléctrico!... quise probarlo.

Lo acababa de enchufar, lo tenía en la mano y lo miraba cuando entonces entra Saloio resoplando. Está desnudo, la coge por detrás, la pone sobre la mesa, hace que se de la vuelta, la abre de piernas y empieza a magrearla balseando.

Me ciega una sensación que creía olvidada, de mi cuerpo como un papel estrujado que se arrastra por las aceras, como un trapo. Me viene a la boca una arcada que no había vuelto a sentir desde que había dejado la calle, peste de ropa húmeda, de asiento de coche, de uniforme, de traje perfumado y desinfectante, de crema dulce de frutas, de plástico con talco afresado, de esperma, de chicle.

Sobre la mesa hay una confusión de pies y zarpas, abogós, reniegos, de dientes que muerden con rabia y me aboga el peso de un animal musculoso que chilla como un niño, a cuatro patas encima de mí, como un perro que quiere inmovilizar a la hembra. Y se rompió una copa y un trozo de cristal se me clavó en la espalda y...

Yo no tenía ninguna intención de hacerle daño, lo juro, solo quería quitármelo de encima... En aquel momento me parecía que el asco pasaría y que todo volvería a ser como antes, con risas y placer.

Pero aquel cristal clavado en la espalda me hacía mucho daño... mi mano encontró el cuchillo eléctrico y le di unos golpes en las piernas, unos golpes muy flojitos, me cago en diez, riendo, con suavidad, como jugando, maldito Satanás, esperando siempre a la vuelta de la esquina... Pero aquella cosa cortaba tanto... Es que no parecía que cortara, parecía que se hundiera dulcemente en mantequilla.

Le dio unos golpes en las piernas con el cuchillo eléctrico y Saloio salió despedido hacia atrás como tirado con una palanca, arriba y atrás. Y antes de que llegara a caer al suelo, Zoé ya se había ido.

Ahora no recuerdo ni cómo fui, pero me encontré en el dormitorio, sentada frente al tocador, maquillándome la

cara de blanco con el rice-dust para relajarme, para parecer una geisha, como las que había visto en una película, que tienen aquel ademán tan sereno y calmado, como las niñas ricas. Toda muy blanca. A Saloio le gustaba que me pintara y jugábamos en la cama con los maquillajes, nos pintábamos el uno al otro. Pensé «Ponte guapa y hagamos el amor y todo quedará olvidado».

Se estaba maquillando cuando oyó un chillido extraño, el aullido de una rata, agudo, sin pausas, un animal que no respira bien.

Era un ruido insoportable, un ruido que nunca ha emitido persona humana, dulce, interminable, como aquella guitarrita que tocan los chinos en el restaurante ¡Felicidade, ñiii-ñiii-ñiii!

Estaba trastornada, desde que habían quitado la capota del coche nada parecía normal, pensaba que todo era un sueño de mal rollo que se acabaría pronto y seguía pintándose la cara y todo el cuerpo, bien blanca... y entonces se abrió la puerta del dormitorio y vio que aquel chillido tan extraño lo profería Saloio, que venía arrastrándose por el suelo y, al final de las piernas, tenía un boquete muy grande, unos cortes que parecían hechos con un hacha.

Creo que aquello se llama el talón de Aquiles y que sin él no se puede andar y la verdad es que las piernas de Saloio estaban pálidas, sin sangre, entumecidas como si fueran de madera, piernas de paralítico. Y yo me lo quedé mirando sin saber qué veía, aquel hombretón peludo y grande, mi novio rico y valiente...

Con las manos se arrastraba desnudo por la moqueta y profería un ruido sin aire como una bolsa de plástico desgarrada. Tirándole de la pierna la hizo caer al suelo, la inmovilizó con todo el peso de un buey muerto, le cogió el cuello con las dos manos y empezó a apretar con fuerza.

Madre de dios, estoy segura de que en aquel momento Saloio era el hombre más fuerte de todo São Paulo. ¿Qué podía hacer yo, eh? ¿Qué podía hacer?

Yo creo que Saloio me quería matar...

Puede que no, quizás solo quería continuar el juego...

Sí... pero... ¿en aquellas condiciones...?

Le apretaba el cuello con mucha fuerza, y Zoé se acordó de Aniamaria, a la que encontraron en el camerino toda azul, estrangulada, y mientras pensaba que tenía que hacer algo se encontró con el cuchillo eléctrico otra vez en la mano... y ahora ya sabía cómo utilizarlo y se lo pasó por el cuello, zip, zip, por un lado y por el otro y aquellas venas tan hinchadas...

... que a mí me gustaban tanto.

Eso, aquellas venas tan hinchadas que a ella le gustaban tanto estallaron en una cascada de sangre que embadurnaron cama, mesilla, estera, cortinas...

... y todo el follón de cosas que había en la habitación, todo, todo rojo, el color de los emperadores romanos.

Cuánta sangre que hay dentro del cuerpo de un hombre, dios mío, no lo habría pensado nunca. Saloio cerró los ojos, apretando los párpados con tanta fuerza que se le pusieron morados,

*... tu lengua en mi boca, flor agonizando,
... resopló
... soltó un fuerte pedo, largo
... y se quedó quieto.*

La peste a mierda inundó el dormitorio y después... silencio.

¿Así es como muere un hombre, con aquella pestilencia?

Entonces me estalló un relámpago en la cabeza y me traspasó todo el cuerpo, «um relampago da pura claridade da alma». ¡Ahora sí que la has jodido bien! Ahora la vida y el destino se han puesto de acuerdo en tu contra y ya no serás más amantes-que-se-quieren-y-se-muerden, serás para siempre una-mujer-sola-con-un-cuchillo-clavado-en-el-corazón.

Y me quedé tranquila, qué queréis que os diga, algún día tenía que pasar algo así..., todo está escrito, ya sé quién soy y conozco el precio de las cosas. Me sentía muy lejos de casa y muy cerca de la selva, me acordé de las palabras de mi abuela «o diabo na encruzilhada, no meio da estrada».

Salió a la terraza. En la plaza Guimarães, por encima de San Caetano do Sul, una nube de pájaros bailaba como un banco de peces, una oleada de estorninos acariciaba el cielo, dibujaba el aire, se abría, se replegaba, como un puñado de lluvia jugueteón. En la plaza Guimarães las personas parecían también bandadas de pájaros, hormigas que dibujaban la tierra.

Bajé a la calle y me perdí entre las hormigas, no quería andar, ni hablar con nadie.

La policía la recogió al cabo de muchos días, arrastrándose por el suelo, viviendo bajo una pila de papeles de diario, desnuda, sucia de sangre y maquillaje. Como no hablaba con nadie, no sabían ni quién era y nunca la relacionaron con el caso del cuchillo eléctrico. Para ellos era una pobre loca, la dejaron en el hospital.

Ay amor, qué folletín, la vida cambia en un instante, el instante del Diablo. La Princesa de las Esquinas perdió al Emperador de la Favela.

Conocí al Titiritero en el Hospital Psiquiátrico de Santa Maria do Perpetuo Martirio, en la ciudad de São Paulo, donde él había ido a presentar un espectáculo para los internos. Viendo su espectáculo me di cuenta de que él era el único que podía encerrar al Diablo en un saco. Me vestí de guapa y me fui con él. Ahora viajo por el mundo... y soy feliz.

Cildo

Para mi hermanito Toni Miró

El espectáculo que he hecho con Cildo Meireles es el desafío artístico más fuerte que he tenido en mi vida profesional. Extraer unos personajes interesantes de la obra de Miró o de Saura, por ejemplo, es evidente, están allí esperando que alguien les dé vida. Algo que no tiene nada de fácil, obviamente, pero es evidente, es trabajo.

Sin embargo, extraer un espectáculo que quiere ser de animaciones y de imágenes en movimiento a partir de las sugerencias de la obra de un artista considerado académicamente «conceptual» o en ocasiones «minimalista», un artista que en la actualidad solo hace instalaciones que él proyecta y dirige pero que no ejecuta personalmente con sus manos, eso podía parecer muy complicado. Por suerte, la obra de Cildo es mucho más que cualquier etiqueta. Y creo que el gran talento que él manifiesta en su trabajo, como artista y como pensador, gira alrededor de la narración de historias. Cildo es un contador de historias excepcional. Y encontrarlo en este territorio y conocer sus historias, vividas, extraordinarias y frescas que se esconden detrás de su obra fue un viaje al corazón del arte y al corazón de otra cultura tan potente como es la brasileña, que me enseñó a pensar de una manera nueva, de una manera más intensa. La cristalización de ideas nuevas o de nuevas formas de mirar lo que él hace en su obra, convirtiéndolas en artefactos en los que invita al público a moverse, a tocar, a jugar, a espiar, es como adentrarse en la biblioteca de Borges, que se extiende infinitamente y atrae también infinitamente, haciendo que el curioso se pierda en ella.

En el título del espectáculo se condensa todo, *Daurrodó* (*Dadorredondo*). El aspecto que más me seduce del trabajo de Cildo es su habilidad poética para mostrar las paradojas del mundo y del pensamiento. Aunque provenientes de culturas muy diferentes, coincido con Cildo en el tiempo, hemos vivido las mismas cosas desde ángulos muy diferentes. A nuestra generación, nuestros hermanos mayores nos enseñaron a confiar en la teoría marxista del juego de tesis-antítesis-síntesis, todo tenía un dislocador, todo miraba hacia adelante, era una cuestión de tiempo que todas las contradicciones entre tesis y antítesis encontrasen solución. Cildo lo ve diferente, sus instalaciones proponen paradojas irresolubles, no hay síntesis posible, hay que vivir con la paradoja, con enigmas indescifrables, con preguntas que no tienen respuesta. Este es el terreno de juego. *Daurrodó* me ha dejado el regusto de un espectáculo redondo, azaroso y paradójico, como su nombre indica. No tengo más palabras para explicarlo, todo estaba en el espectáculo.

Ficha artística del espectáculo *Daurrodó*

Concepción del espectáculo de Joan Baixas y Cildo Meireles
Interpretación: Al Víctor, Andreu Martínez, Isabel Pla, Laura Calvet y Xavi Estrada

Dirección: Joan Baixas
Colaboración en la dramaturgia: Glòria Rognoni
Responsable del material escénico: Marina Baixas
Producción ejecutiva: Lola Davó (Bitò Produccions SL)
Música: Piezas sonoras de Cildo Meireles (*Sal sem carne*, *Rio oir*, *Mebs/caraxia*, *Pietro Bo*). *Mascaras*, composición de Orson Meireles. *La Chacona*, de J.S. Bach. *Oración del remanso*, de Jorge Fandermole
Escenografía: Joan Baixas y Cildo Meireles
Vestuario: Antoni Miró (Groc)
Diseño de las joyas: Chelo Sastre
Diseño de la iluminación: Álex Aviñoa
Diseño del sonido: Óscar Villar
Confección del material escénico: Teatre del Bosc y Óscar Jover
Voz en off: Paca Rodrigo
Vídeos: Joan Baixas y Marina Baixas
Trabajos en hierro: Serralleria Casacuberta
Modelado de las máscaras: Álex Alonso (Jaleo Volums)
Confección del vestuario: Goretti Puente
Confección de la peluca: Montse Morella
Alumna en prácticas de la UPF: Rita Molina

Coproducción del Teatre Nacional de Catalunya y del Grec 2016 Festival de Barcelona, Sala Pequeña, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, del 30 de junio al 10 de julio de 2016

Aire fresco de artistas de larga trayectoria

Jordi Bordes
Revista digital *Recomana.cat*, 2016

¿Cuáles son las zonas de confort de Joan Baixas? Sean las que sean, es evidente que este artista (ahora con la mirada revolucionada de Cildo Meireles) huye de ellas tanto como puede. Necesita encontrarse en una especie de abismo; exponerse al público con la incertidumbre del texto, procurando construir la forma en el mismo momento que la presenta en escena. Necesita que todo fluya. Pero su mirada adulta, reflexiva, viajada y consensuada, aporta un contenido de fondo sugerente y excitante. Hoy es posible encontrar aún el prado bajo los adoquines, por más asfalto que haya sobre las calles.

El surrealismo sirve para hacer de espejo de las actitudes rutinarias, absurdas, de la civilización occidental, de hoy. Él, contemplándolo desde la otra orilla, se da cuenta y lo retrata. Los trajes de Antoni Miró sirven para construir unos personajes oscuros, que caminan con la corbata y la chaqueta puesta del revés. No hay un sentido común que hermane. Pero, ante este cuadro que podría resultar frustrante (hoy la dramaturgia de los jóvenes autores remarca un desencanto lúcido poco usual en las generaciones que deberían insuflar ilusión), Meireles y Baixas explotan en un mundo fantástico, onírico, de duendes capaces de encarcelar la sirena del consumo y la superficialidad, y reivindicar la fealdad si hay bastante libertad.

Baixas es un abuelo con un espíritu irreverente, que construye almas arrugando un papel de embalar y casas con un papel doblando una esquina y un plástico transparente, en continua expansión. Es un contador de historias de debajo de un baobab, al que le gusta generar imágenes con productos de baja calidad que sirve continuamente, hoy, la sociedad de consumo. Pero no se trata solamente de un gesto ingenioso, en realidad revela un modo de vivir, de confrontar las contradicciones vitales y salir con un espíritu indemne. El arte, el poder, el dinero, el egoísmo, el misterio se dan cita en un espectáculo muy abierto que invita, finalmente, a retratar la grada frontal (en realidad, una especie de espejo de uno mismo) con unas máscaras esperpénticas que demuestran la perversidad de la imagen que ya intuía en Valle-Inclán. Dejaos empapar, sin empecinaros en encontrar los finales de todos los caminos. Los senderos son para dejarlos a medias, para poder disfrutar de la libertad y aprender de las experiencias de los demás. Escuchar y dejar que la canoa lleve a la tercera orilla del río, la que no existe de forma racional.

Iranian Brothers

Ayer me llamó un señor mejicano diciendo que era el director de la fundación de un holandés que promueve el arte contemporáneo y que conoce a unos artistas iraníes que quieren conocerme. Parece un anuncio. Con la curiosidad afilada, los invito a mi estudio.

Cuando llegan, resulta que el mejicano es Felipe Rodríguez, la persona más amable del mundo, presidente de la Han Nefkens Foundation, y los iraníes son Hesam Rahmiani, Rokni Haerizadeh y Ramin Haerizadeh, tres artistas internacionales bien formados y bien informados. Los iraníes me cuentan que me han estado buscando y que, en la Fundación Miró, una persona les ha dicho que no sabía si yo aún estaba vivo o muerto y si sigo trabajando o no. Me ha gustado esta entrada... la figura del desaparecido siempre me despierta una especie de sentimiento como de privacidad, de proximidad. El desaparecido, el escondido, el invisible son amigos míos.

Pasamos el día juntos en mi estudio de Montnegre enseñándonos nuestros respectivos trabajos.

La Fundación Han Nefkens, excelente promotora del arte contemporáneo, les ha otorgado un premio que consiste en producir una instalación en el MACBA con un artista invitado, y me lo han propuesto a mí. Dos años y muchos encuentros más tarde, presentamos en el Macba *Les criades*, con algunos trabajos suyos, otros míos y una pieza conjunta: *L'ombra de la por (La sombra del miedo)*.

Me fascina su lirismo punk, grotesco, kitsch según y cómo, pero elegante, refinado. Los siento como unos artistas de crecimiento vegetal y eso me acerca mucho a ellos. Crecimiento hacia la luz y la oscuridad en la misma marea, sístole y diástole, el horror y la risa. Desatados, abigarrados: la opulencia de la imaginación y la ausencia de solemnidad me los hace hermanos. Conocerlos es un regalo para mí; artistas de otra generación y de otra cultura, supervivientes de la dictadura del Shah y de la radicalización islámica, propulsados y enardecidos por la globalización y críticos conocedores de una cultura milenaria propia.

Rokni, Hesam y Ramin trabajan y viven juntos. Comenzaron su obra en Teherán hasta que tuvieron que exiliarse por culpa de unas pinturas demasiado atrevidas, *Men of Allah*, y se quedaron lo más cerca posible de su casa, en Dubai.

Su manera de trabajar se fundamenta en dos constantes: la disciplina y su casa. La disciplina consiste en que cada uno de ellos, cada mañana, dedica un buen rato a pintar unas series que tienen abiertas. De esta actividad, que se va enriqueciendo y creciendo con constancia de hormiga, salen libros, colecciones de dibujos, animaciones de vídeo y otros materiales para exponer. ¿Y la casa? La casa no es solamente el lugar donde viven o donde trabajan, es su obra artística principal. Su actividad pictórica y objetual se extiende como una pátina sobre todas las superficies y rincones, por encima de muebles y paredes, de techos y suelos y va cambiando constantemente. Después, cuando tienen que hacer una instalación en un espacio expositivo,

cogen algunas de las cosas que llenan la casa, obras suyas o de otros artistas, no tienen límites de autoría, el suyo es siempre un trabajo compartido.

Esta casa es una especie de Cuerno de la Abundancia o de cueva de Alí Babá, imposible de explicar con palabras, se tienen que ver las fotos.

Les criades

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmanian, 2017.

Hoja de sala de la exposición

Conocemos a una criada capaz de transformarse en señora. Esta criada solo viste ropa de señora, pero cuando entramos en un taxi o en una tienda o cuando paseamos por algún vecindario, la gente nos cuenta cómo les llega a disgustar el flujo de criadas que entran en el país.

Como una cadena humana sin final, llegan a toda Europa. A veces siguiendo las colinas verdes, los bosques esmeralda y los prados llenos de hierba, y siempre por carreteras y autopistas de cemento.

Cada una de nosotras, las criadas, donamos un miembro o un órgano para formar un cuerpo unificado, para que la marcha nunca se detenga.

Nadie le pregunta a un ave de paso adónde se dirige, ni en la tierra ni en el cielo, ni se le pregunta a un niño o a la Parca.

«Vuelvo a mi cocina. En ella encontraré mis guantes y el olor de mis dientes. El eructo silencioso del fregadero. Usted tiene sus flores, yo tengo mi fregadero. Soy la criada. Al menos, no puede usted mancharme.» (Jean Genet, *Les criades*).

Conocemos a un titiritero que, al recordar su propia vida, define nuestra época con la palabra miedo. Además, como alquimista, también desafía al miedo pescando en el mar una medusa Nomura –un gigante de las profundidades sin cerebro ni esqueleto, pero que brilla en la oscuridad– y mutándola en un paracaídas que se puede utilizar en un rescate pero que pertenece a la esfera de la guerra.

Joan Baixas ha trabajado de cerca con figuras como Cildo Meireles y Joan Miró, penetrándolas como vapor y extrayendo algo para animar. Sus obras recientes expresan el conflicto entre el controlador y el controlado. ¿Nosotros controlamos la marioneta o bien es ella la que nos controla a nosotros?

¿Y qué hay en el espacio entre controlador y controlado?

Un sistema que denominamos comportamiento.

Este comportamiento lo codifica John Cole, ingeniero de IA y creador de acertijos, que establece los misteriosos patrones de los movimientos de la marioneta que el público ve.

Joan Baixas coreografiará estos movimientos en función de la densidad de los presentes en el espacio performativo: cuando haya pocas personas, el títere revelará qué tiene en su interior; cuando haya muchas, se cerrará sobre sí mismo.

Los órganos de la marioneta provienen de cuerpos diferentes y están cosidos entre sí, como los del monstruo de Frankenstein.

Cada órgano de este cuerpo representa el miedo de una persona. El temor experimentado por cada una de las 15

mujeres vulnerables y desfavorecidas que han aprendido confección, costura y bordado en los talleres de la artista y maestra Niyaz Azadikhah.

Ella puso por escrito los relatos de estos temores. Como el de Fardina, inmigrante afgana de dieciséis años con miedo de ir al baño, porque una vez alguien le estiró de los cabellos desde atrás. O el de Roya, embarazada de su tercer hijo pero con miedo a perderlo como le pasó con los otros dos y, por tanto, de perder la última oportunidad de vivir con su marido. Niyaz narró estas historias mediante unos dibujos que después inspiraron los bordados de las mujeres.

¿Pueden estos cuerpos convertirse en uno solo? Teniendo en cuenta la fragilidad de la vida, es posible que sean los siguientes en lanzar botes inflables al mar. O los siguientes en cortarse los cabellos y hacer muñecas de vudú con la esperanza de un futuro mejor. O los siguientes en dirigirse al sur, el este o el nordeste.

Nos filtramos como vapor en «la sangre y el barro» de la señora, y de las manos bondadosas de esta llueven bendiciones: zapatos, camisas, alimentos, fruta, impermeables y dátiles.

El sol no sale por el este y se pone por el oeste para nosotros. En la negra oscuridad, nuestros cuerpos son la fuente de luz. El resplandor de las pieles allá en lo alto nos guía a través de la tiniebla.

¿Somos capaces de observarnos a nosotros mismos desde atrás, en ese espacio oscuro y sin fuerza? ¿Ajenos a las concepciones normativas de valor, podemos experimentar el hecho de no ser un yo?

3 acuarelas

Al doctor Amadeu Nualart i Felip, catedrático de la buena vida

1. Una tarde a última hora, después de un día gris sin tormenta, con algún rayo perdido más allá del Pirineo, por el lado de Francia. Un día largo y gris, de lluvia anunciada pero no caída, de comienzo de agosto bochornoso. Pero ahora, a última hora, se ha abierto una luz que viene de todas partes con la mitad del cielo de nubes de cera y la otra mitad de un plano azul, vertical, que va de arriba abajo, hasta el mar, un mar reluciente, bruñido, plastificado. Y este efecto de luz tan especial y delicado separa los planos de las montañas al otro lado de la bahía, morado el primero, terroso el segundo, y el resto de azules diferentes. Escenografía geográfica, las montañas se disfrazan de decorado desde esta roca. Las luces de las terrazas y del puerto van subiendo de intensidad amarillenta, empujando el resto de colores hacia el negro de la noche ampurdanesa. Afuera, entre los rastros, ya deben de oírse grillos, lechuzas y musarañas, y los murciélagos ya deben de estar abanicando el aire en círculos borrachos. Pocos minutos más tarde ya es noche cerrada y el puerto solo son lucecitas, una imagen un poco ridícula, o quizás triste.

2. Lo primero que se oyen son los gritos de los chicos bajo la cascada y el chapoteo del agua. La caída del agua les invita a tirarse desde las rocas más altas. Cuando llegas al oasis, entre los árboles se ve una especie de acantilado de piedra gris redondeado, como si tuviese forma de cazuela. Por encima del gris, manchas de líquen negro, raíces colgando en líneas ondulantes de rojo intenso, como fajos de venas movidas por el aire, cabellera de carne. Grandes manchas esponjosas de musgo oscuro, grueso; y por encima, ramas de helechos tiernos separándose de la pared para recoger las salpicaduras del agua que cae con fuerza formando un núcleo de bruma que se extiende en círculos de pequeñas oleadas sobre la superficie verde del agua. Verde blanquinoso, como las panzas de los centenares de lagartijas que tomaban el sol sobre las piedras. Allá donde se acaban las olas, el agua ha ido depositando un barro rosado, muy fino, que blanquea al secarse. Hombres y mujeres por separado se embadurnan todo el cuerpo con aquel barro y se tumban hasta que este se seca formando costras. Después corren hacia el agua salada y se sumergen provocando una nube de color rosa a su alrededor. Otros se rebozan todo el cuerpo con el barro negro que hay en la orilla del lago y a su alrededor se forman manchas más oscuras, de modo que el agua va quedando manchada de negro y rosa. Todos ríen cuando comprueban que flotan como tapones en el mar de sal. Desde lo alto del acantilado, un beduino con el rostro tapado observa la escena inmóvil sobre su camello.

3. Me han dejado una bicicleta muuy destartalada y paseo entre palacios caducos por caminos fangosos, céspedes medio salvajes, jardines olvidados; una cascada ha reventado el dique que la contenía; lo que fue una glorieta deliciosa es ahora un esqueleto oxidado; estanques invadidos por los

juncos, estatuas cubiertas de verdín y, en medio de aquel decorado romántico y decadente, la estatua del poeta que da nombre a la población. Estoy en Pushkin, la villa de verano de la corte zarista, el que fue el lugar más delicioso de Rusia. Aquí los parientes del zar compitieron en capricho y se hicieron construir casas de muñecas y palacetes de cuento para pasar el verano con todo tipo de instalaciones de recreo. Ahora, la mayor parte del conjunto está cerrado y el gobierno intenta evitar que caigan las fachadas. Es un pueblo misterioso, y pasear al atardecer por él da un poco de miedo. Y, en medio de todo esto, existe Interstudio, ciertamente uno de los lugares donde he estado con más vitalidad artística. Un caserón destartado, con grupos de gente por todos los rincones preparando cosas, como si el edificio hubiera sido ocupado por una mezcla de punkis, hippies, estudiantes de artes marciales, colgados new age, aprendices de diseñadores de moda y jóvenes iniciándose al chamanismo. Aquí tomamos el pulso a la nueva Rusia, el maravilloso caos creativo donde conviven sin prejuicios todas las tendencias, floreciendo en la pobreza más extrema. Cuando ya hace tres días que como lo mismo dos veces al día, esto es, sopa transparente de nabos; patatas estofadas con nabos y albóndiga, y manzanas picadas, busco por el pueblo un lugar donde comer pagando. No hay ninguno, pero en un quiosco tienen pizzas plastificadas. El que las vende no sabe con qué están elaboradas, no las ha probado. Me como una y vuelvo a la sopa de nabos con alegría.

Epílogo

Hoja en blanco

Marina Baixas

Me levantaba y siempre estábamos en un sitio muy diferente. Ellos me llevaban de aquí para allá como un paquete más de la maleta. Así es la obra de Joan: una enorme, trasmutable y sabia maleta; de aquellas que te encuentras en el aeropuerto y la miras dos veces; ¿de dónde narices viene esta pieza? A veces tiene forma de caja de colorines; otras, de maleta sería de señor; también puede ser un caos de bolsas de supermercado; pero las veces más divertidas de todas son cuando es tan rara que, delante de los policías del aeropuerto, tenemos que explicar cómo de aquella pila de trastos manchados de barro sacamos un espectáculo.

Damos vueltas por el mundo para que veas que el mundo es muy pequeño y cercano.

El arte que se esconde tras los textos de este libro es un arte de acercamientos, de bailes entre personas de mil estados, sentidos y colores, se crea allá donde va, como semillas que llevamos encima. A veces, tiras la semilla, riegas y crece, otras tienes que irte antes de regar y otras casi te cae del bolsillo, pero siempre hay que llevar una semilla en la maleta: así es como Joan vive su teatro.

Y la palabra es teatro porque, desde que tengo uso de razón, no recuerdo nada lineal de boca de Joan; allá donde cuenta una historia, esa historia se adapta a las paredes y a los oídos de los que le escuchan; podríamos sospechar que es mentira; a veces me he atrevido a pensarlo y, leyendo estas páginas, se puede creer en más de una ocasión, pero son historias que no pueden ser falsas, se reviven una y otra vez, se transforman en acción creativa y otra vez en historia. Podríamos decir que debemos tener un tobogán corporal, por donde las historias entren por los sentidos, se recuerden con la mirada y se cuenten con las manos.

La vida es como un papel en blanco.

Cuando en lugar de la palabra utilizas las manos para contar, algo en la mente se transforma, tanto en el receptor como en el emisor; los juegos metafóricos se apropian del espacio. El ejercicio del papel en blanco investiga en estas transformaciones. Joan hace años que dirige talleres por todo el mundo y, cuando los empieza, siempre propone el mismo ejercicio: contar algo con un papel en blanco, el objeto más simple. Normalmente, los participantes cogen uno y, al cabo de poco tiempo, unos cuantos más; y los empiezan a transformar en partes del cuerpo; recortan personajes, los unen en ciudades, esbozan máscaras... Pero fue en Nueva Delhi donde un papel en blanco se convirtió en la belleza de vivir.

Impartiendo un taller con los titiriteros del Salam Balack Trust conocimos a Kumari. Joan había lanzado la pregunta «¿Cómo ves el mundo? ¿Qué eres tú en el mundo?», y ella

se sienta en una silla mirando directamente a la cámara, esbozando una serena sonrisa y suspendiendo entre sus dos manos una hoja en blanco, nada más.

«El mundo es una hoja en blanco», dice y, con una atención muy dulce, explica los colores de la historia de su familia, hecha añicos por el alcohol, la pobreza, el suicidio y su infancia sola en las calles; y nos enseña su camino hacia la belleza más valiente, «El mundo es una hoja en blanco y todo está por escribirse».

Aunque no lo compartí con Joan hasta el día siguiente, lo tenía clavado como una daga placentera.

Recuerdo haber recorrido de pequeña los teatros buscando papeles en blanco y papeles de diario, objetos que no son propios del teatro, por lo que a veces era la tarea más sencilla, pero otras era toda una aventura encontrarlos. Los veía siempre en el escenario estrujarse, ensuciarse, despedazarse, transformarse; hasta aquel día en la India, donde verlo suspendido, sencillo y frágil, entre dos manos sencillas y fuertes en fragilidad, me hizo entender lo esencial; eso es todo, eso es todos, eso es todo lo que puedes hacer: sostener el blanco y llenar, poco a poco, hojas de letras, de fragmentos, de personajes; de historias y de poesías; y moverlas, sacudirlas de aquí para allá; que lleguen, que se rompan, que se mojen, que se lean y, sobre todo, que se vivan.

Notas para una cronología

Pacientemente recopiladas por el piloto de la Koninklijke Luchtmacht, señor Cornelius Mulderij.

Inicios

Joan Baixas, nacido en Barcelona (1946) en una familia de pintores y viajeros, un abuelo indiano y otro pintor. Su padre tiene una academia de dibujo y pintura de gran prestigio en Barcelona, su madre organiza un pequeño negocio familiar de artesanía, para facilitar que los hijos decidan sus estudios o futuros varios.

A los doce años inicia su contacto con el público ejerciendo, durante dos años, de lector en comidas y cenas, misas y celebraciones, en el colegio donde vive internado. Lee y escribe poesía.

1963, autoliberado de estudios y academicismos, merodea por talleres artesanos aprendiendo las bases de diversos oficios manuales (madera, hierro, pintura, moldes).

Participa en las tertulias artísticas de Joan Brossa, Antoni Tàpies, Maria Aurèlia Capmany y ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), donde se inicia en el conocimiento del arte contemporáneo, la poesía y el cine.

Pasa largas temporadas en la montaña para encontrarse con el pastor de ovejas Cinto Solanelles, amigo de Joan desde la infancia y padrino del mayor de sus hijos. Comparten la fascinación por las historias, el lenguaje y la música populares.

Presenta recitales de su propia poesía en universidades y actos por la democracia.

1965, funda la compañía El vaixell blanc, donde dirige e interpreta espectáculos de poesía (Bertold Brecht, Federico García Lorca, Poesía China, Joan Salvat Papasseit, James Baldwin, Josep Carner).

1966, junto con una docena de jóvenes artistas crea el Equip d'Expressió Claca, que lleva a cabo numerosas actividades artísticas en barrios, universidades y en centros escolares, sociales y deportivos. Su trabajo crece en el entorno hostil de la dictadura franquista y se suma al movimiento de resistencia cultural y democrática.

1967, conoce a Teresa Calafell y le dedica un libro de poesía visual, *Autobiografia per Maritxa*, que expone en la Escuela de Diseño Eina, de Barcelona.

Teresa Calafell procede de una familia anarquista y desde su nacimiento se comunica con sus padres, ambos sordomudos, con el lenguaje de las manos. Estudia arte en la Escola Massana, participa en el grupo de mimos Rodamón y baila. Teresa se une al Equip d'Expressió Claca.

Fascinado por la antropología, descubre las máscaras, los títeres y otras formas tradicionales del teatro de la imagen. Con Teresa, realizan varios viajes para conocer algunas de las tradiciones de máscaras y títeres todavía vivas (Sicilia, Indonesia, Brasil) y a los maestros contemporáneos (Yves Joly, Peter Schumann, Jerzy Grotowski, Michael Meschke).

Aventuras de camioneta: La Claca 1967-1989

Teresa y Joan deciden dedicarse profesionalmente al espectáculo y se inician en el teatro de títeres, donde pueden desarrollar sus respectivas habilidades fusionándolas: modelado, pintura, escritura, interpretación, voz, diseño de espacio y objetos.

Disuelven el Equip d'Expressió Claca y fundan la compañía Putxinel·lis Claca (que años más tarde, en 1975, se convertirá en Teatre de La Claca), donde crean e interpretan numerosos espectáculos visuales con títeres, objetos e imágenes para un público familiar y adulto:

· *A tot arreu se'n fan de bolets quan plou* (*En todas partes cuecen habas*), de X. Romeu. Adaptación de *El círculo de tiza caucasiense* de B. Brecht. Premio Cantonigròs de teatro.

· *Breu record de Tirant el Blanc* (*Breve recuerdo de Tirant el Blanc*), de Maria A. Campmany.

· *El conte de les aigües* (*El cuento de las aguas*), adaptación de una leyenda de los indios Pueblo.

· *Antología*, de J. Baixas.

· *N'Espardenyeta* (*Esparteñita*) de Jordi d'es Racó, adaptación de J. Vidal Alcover.

· *Yo soy la serpiente del río, yo soy el tigre de la selva*, adaptación de una ópera china.

· *L'Or* (*El oro*), adaptación de la novela de Blaise Cendrars.

· *Calaix de sastre* (*Cajón de sastre*), J. Baixas.

· *Entrebancs i cadires* (*Tropiezos y sillas*), Teresa Calafell y Jordi Pujol.

· *Cuadros de una exposición*, Modest Músorgski. Espectáculo concierto para Juventudes Musicales.

· *La flor romania*, adaptación de una leyenda popular catalana.

· *Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida* (*Las aventuras de Hércules en la Atlántida*), J. Baixas, con textos de Jacint Verdager.

· *Nyaps, davant d'un mirall* (*Mamarracho, delante de un espejo*), J. Baixas. Estreno en el Palau de la Música de Barcelona el día 20 de noviembre de 1975.

Después de diez años de teatro itinerante actuando para todos los públicos, la compañía se concentra en espectáculos de teatro visual en colaboración con pintores:

· *The passing bird* (*Ave de paso*), homenaje a Saul Steinberg.

· *Impro para Pepe*, con José Niebla, galería privada, Barcelona.

· Joan-Pere Viladecans, *La caixa de sorpreses* (*La caja de sorpresas*), homenaje a Georges Méliès.

· Joan Miró, *Mori el Merma!* (*¡Muera el Merma!*)

· Antonio Saura, *La espada azul-Peixes abismals 1* (*Peces abismales 1*). Producido en el Centre Dramàtic de la Generalitat.

· Antoni Tàpies, *Joan de l'os-Peixes abismals 2* (*Juan el del oso-Peces abismales 2*). Estrenado en Riverside Studios, Londres.

· Eduardo Chillida, *Mari Lamiña-Peixes abismals 3* (*Peces abismales 3*). Nunca realizado.

· Roberto-Sebastián Matta, *El quid de don Qui? - Laberinto*.

· Mariscal, *Los Garrulos de Amanita Circus*.

Invitados a más de sesenta festivales, Teatre de La Claca viaja por todo el mundo en el ambiente familiar propio del teatro independiente de la época, a menudo en camioneta, en algunas ocasiones en limusina.

1973, con motivo del quinto aniversario de La Claca, Joan Baixas publica una selección de los diarios de viaje de la compañía: *De fer i desfer senders de putxinel·li* (*De andar y desandar senderos de polichinela*), en la colección de poesía Llibres del Mall, con un texto de Joan Brossa y un dibujo de Antoni Tàpies.

Sesiones de improvisación con máscaras y objetos con el Grup d'Estudis Teatral d'Horta y en Estudis Nous de Teatre.

Exposición *Del dit al gegant* (*Del dedo al gigante*), diseñada por Daniel Freixes. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona y Llotja del Tint, Olot, Girona.

Documental *Caps, mans i mànigues* (*Cabezas, manos y mangas*), realización de Borràs-Colomer-Fina.

Documental de No-Do.

Titelles de La Claca (*Títeres de La Claca*), exposición itinerante organizada por la Associació de personal de la Caixa de Pensions. 1972-1974.

Participación en la Mostra d'Art Conceptual de l'Hospitalet del Llobregat.

1974, estreno del espectáculo de grandes personajes *En Perse sense por* (*Juan sin miedo*), texto de Aureli Capmany, en el Petit Estadi del Futbol Club Barcelona, con motivo del setenta y cinco aniversario del club.

Docencia: el Institut del Teatre y otros

En diferentes etapas, a lo largo de su vida profesional, Joan Baixas ha desarrollado, en el Institut del Teatre de Barcelona, actividades docentes, de investigación y de gestión.

En 1971, bajo la dirección de Hermann Bonnin, funda el Departament de Titelles i Marionetes y el Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Los dirige durante dos años. En este marco activa la recuperación del legado artístico de titiriteros de las generaciones anteriores, cuyo trabajo se vio muy afectado por la Guerra Civil y la larga posguerra (Juli Pi, H.V. Tozer, Didó, Anglès, Vergés, Baby, etc.), legado que se muestra en varias exposiciones.

1975, exposición *Titelles a mans de pintors* (*Títeres en manos de pintores*), en Populart, con la colaboración de Frederic Amat, Robert Llimós, Maria Girona, Ràfols Casamada,

Artigau, Serra de Ribera, Josep Guinovart. Improvisaciones de La Claca con el material de los pintores. Festival de Titelles de Barcelona.

De 1989 a 2012 es profesor y crea con los alumnos varios espectáculos: *Ubu encadenat* (*Ubu encadenado*), de Alfred Jarry; *Guilgamesh*, de José Sanchís Sinisterra; *Fedra*, de Eurípides, y *Efecte Browning*, de creación colectiva.

Durante el curso 2001-2002, es director de la Escola Superior d'Art Dramàtic, luego se presenta a las elecciones para continuar en el cargo y las pierde.

Imparte cursos de dramaturgia de la imagen en la Escola Superior de Coreografía y en diversas escuelas europeas.

Durante siete años dirige un taller de dramaturgia del teatro visual con los alumnos de la especialidad de teatro europeo del Rose Bruford College de Londres, con los que monta, entre otros, los siguientes espectáculos: *The willyclub puppets* (*Los títeres de cachiporra*) de F. G. Lorca, *The song of the lousitanian bogymen* (*Canto del fantoche lusitano*) de Peter Weiss y *Gertrude Stein variations* (*Variaciones Gertrude Stein*).

Colabora en el Master de Arquitectura Efímera de la Escola d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya.

En 1998 dirige el veinticinco aniversario del Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona, organizando una extensa celebración en la que participan treinta y dos entidades de la ciudad. Publica el catálogo *Escenes de l'imaginari* (*Escenas del imaginario*), en el que presenta el territorio del teatro visual en toda su extensión.

Conviviendo con el monstruo un montón de años: el Merma

En 1975, Putxinel·lis Claca se convierte en un colectivo de doce personas, con el nombre de Teatre de La Claca.

Propone a Joan Miró compartir un espectáculo de títeres para celebrar el fin de la dictadura. Inspirándose en los numerosos dibujos que el pintor había realizado a lo largo de su vida sobre el personaje de *Ubu*, de Alfred Jarry, La Claca diseña y fabrica cinco grandes personajes llevados por los actores desde su interior y numerosas máscaras, telones y objetos escénicos; Joan Miró los pinta en el estudio de la compañía.

Un primer espectáculo, con el título *Mori el Merma!* (*¡Muera el Merma!*), se presenta en el Teatre Principal de Palma de Mallorca y se estrena en el Teatre del Liceu de Barcelona. Luego viaja por todo el mundo durante tres años: Centre Pompidou, Riverside Studios, Sydney Opera House, Lincoln Center, Hong Kong Arts Festival, Teatro di Porta Romana y muchos otros lugares.

Además del espectáculo, los personajes participan en improvisaciones, actos institucionales, programas de televisión y fiestas callejeras: *Passeig per la Barceloneta* (Paseo por la Barceloneta), *Les oliveres de Deia* (Los olivos de Deia), inauguración del RER de París y del arco

de triunfo de La Defense, *Matx de Mermes* (*Encuentro de Mermes*), *Els fills del Merma de Mont-roig del Camp* (*Los hijos del Merma de Mont-roig del Camp*), *El nou tren de Soller* (*El nuevo tren de Soller*), *Abordatge a Sa Calobra* (*Abordaje en Sa Calobre*).

En 1988, después de unos años de silencio, Merma reaparece de nuevo en Nueva York, en la pieza *Merma rides again!*, espectáculo con el que continúa sus viajes.

Y en 2006, en la Tate Modern de Londres, se inicia *Merma never dies!*, nueva entrega motivada por el cinismo de los «ubús» que mintieron al mundo para decretar la guerra de Irak. Actuaciones en Dublín, Siracusa, Nápoles, Madrid, Bilbao, Valladolid, Zamora, Segovia, Sant Celoni.

Último acto de la vida del malvado personaje, *Al foc el Merma!* (*¡Al fuego Merma!*), en Palma de Mallorca, en 2008, donde el personaje y su corte son incinerados en una falla en el centro de la ciudad, excepto su viuda, que se esconde y reaparece al día siguiente para ir a depositar las cenizas de su marido, acompañada por su mayordomo, en una urna en el taller del pintor, donde permanecen para siempre.

2015, la viuda del Merma, convertida en *La Viuda Negra*, reaparece en la inauguración de la exposición *Joan Miró y Joan Baixas/El Merma a Alacant* (*Merma en Alicante*). Se presenta en un coche antiguo descapotable, acompañada de cabezudos y orquesta. Y, de nuevo, en la exposición *Figures del desdoblament*, en Arts/Santa Mónica, Barcelona.

Probablemente su historia llegue a su fin en breve.

Los personajes que, por necesidades escénicas, fueron fabricados con materiales livianos y frágiles, fueron remodelados y refabricados por la compañía en diversas ocasiones a lo largo de estos años, y sus restos materiales depositados en varias instituciones: Fundació Joan Miró de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Alicante, Es Baluard de Palma de Mallorca, TOPIC de Tolosa.

Amanita Circus

1984, Joan Baixas, con la colaboración del arquitecto Marià Pedrol, diseña y construye la carpa Amanita Circus. Venanci Fàbregues, herrero, hace un excelente trabajo con los hierros de camiones, cabinas y estructuras. En este teatro móvil, donde se concentra el trabajo de la compañía durante cuatro años, provisto de escenario, vivienda, bar, taller y cabina técnica, se programan semanas completas de actividades variadas adaptadas a la población donde se instalan: espectáculos, bailes, conciertos, conferencias, proyecciones, exposiciones, cabaret, concursos y acontecimientos gastronómicos.

Entre los artistas que presentan su trabajo en Amanita Circus, se encuentran: Agustí Fernández, José de Udaeta, Paca Rodrigo, Al Victor, Steven Kent, Marga Guergué, Pep Salsetes, Circ Perillós, Marduix Titelles, Abracadabra Puppet Theater, Paco del Montseny, Salvador Vilà y la colaboración de numerosos artesanos, hortelanos, leñadores y cocineros.

Amanita Circus realiza estancias en muy diversas poblaciones de Cataluña y en Madrid, Granada, País Vasco, Fundação Gulbenkian de Lisboa, Centre Georges Pompidou de París y otras poblaciones francesas. En los inviernos recala en la sede de la compañía en Sant Esteve de Palautordera, donde sirve para programación de espectáculos y bar de copas en los fines de semana, y espacio de trabajo de la compañía el resto del tiempo.

En la carpa se crea el espectáculo *El quid de don Qui?*, con Roberto Sebastián Matta y música de Ramuntxo Matta. En la obra se cruzan líneas narrativas del mito del laberinto con aventuras del Quijote y referencias a Moby Dick. Una buena parte del espectáculo se lleva a cabo en el interior de un laberinto de telas que ocupa todo el espacio, con el público en movimiento. Los actores realizan gran parte de su actuación en el espacio aéreo del centro de la carpa.

En 1989, la compañía, cansada y endeudada, debe disolverse temporalmente.

Teresa Calafell

Continúa su carrera artística personal especializándose cada vez más en el lenguaje de las manos, junto con otros proyectos:

- Colaboración con la compañía Abracadabra de Jerusalén, Israel.
- 1987, espectáculo personal *Deliri* (*Delirio*), dirigido por Glòria Rognoni.
- 1990-1992, diseño de las ceremonias de apertura y de clausura de los Juegos Paralímpicos de Barcelona/92, con Glòria Rognoni.
- Colaboraciones de sastrería y utillaje con las compañías Els Joglars y La Cubana.
- 1994, *Buafoc* (*Soplillo*) con la compañía Nessun Dorma.
- Diseño de la Ceremonia de apertura del Special Olympic Granollers, con Glòria Rognoni.
- 1997, *Hivern* (*Invierno*), colaboración con el Teatre Social de Femarec. Dirigido por Glòria Rognoni.
- 1998, espectáculo personal *La Guinda*, en el que muestra la plenitud de su lenguaje personal. El espectáculo es programado durante unas cuantas temporadas en varios teatros de Barcelona, recibe el premio honorífico del FAD Sebastià Gasch y viaja por Europa.
- *Les quatre estacions* (*Las cuatro estaciones*), colaboración con el Teatre Social de Femarec. Dirigido por Glòria Rognoni
- *Guamans*, serie de minifilms para TVE.
- *Tevetresa*, el primer programa infantil de TV3.
- 1999, *Els quatre elements* (*Los cuatro elementos*), colaboración con el Teatre Social de Femarec. Dirigido por Glòria Rognoni
- 2000, *Un dia, una vida*, colaboración con el Teatre Social de Femarec. Dirigido por Glòria Rognoni

Teresa muere en el año 2000.

2004, Frederic Amat presenta sus películas *Deu dits* (*Diez dedos*) y *Teresa*, sobre la figura de esta artista y su trabajo.

Joan Baixas, obra personal

1973, inicia la obra *Les dues cares del món* (*Las dos caras del mundo*), todavía inacabada.

1987, dirección de *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, una pieza del espectáculo *5 Lorcas 5* en el Teatro Nacional María Guerrero de Madrid, con Lluís Pascual, Gerardo Vera, José Luis Alonso y Lindsay Kemp. Música de Paca Rodrigo.

En 1989 clausura temporalmente el Teatre de La Claca para dedicarse a su obra personal pictórica, literaria y teatral.

Ha realizado exposiciones de pintura en Palo Alto de Barcelona, The Gallery de Londres y Artopia de Nueva York.

1992, tras un viaje al desierto de Australia, crea el espectáculo *Arbre tremolant* (*Árbol tembloroso*). En una expedición de Payasos sin Fronteras a Sarajevo, planta su pantalla de pintar en las ruinas de la Biblioteca y comparte una velada de poesía y pintura con algunos artistas de la ciudad, bajo la vigilancia de los tanques de la ONU.

En Pushkin, durante la primavera rusa, improvisa con los barroes de las decrépitas mansiones zaristas en el Festival Kikart.

1996, estrena *Terra prenyada* (*Tierra preñada*), con música de Paca Rodrigo. Con este espectáculo de nuevo van de gira por el circuito internacional durante veinte años. A lo largo de este proceso, el espectáculo se ha ido transformando y adaptando a diferentes impulsos, pero la forma básica se mantiene en la práctica de una narrativa basada en la pintura en directo (en forma de sombras pintadas con tierra), en la proyección de imágenes, poemas (Adonis, Sánchez Ferlosio, Li Po, Pessoa), en la animación de objetos y en pequeñas historias contadas en directo. Se estrena en el Festival Grec de Barcelona y cuenta con más de 150 actuaciones (Guggenheim de Nueva York, Centre Pompidou de París).

1998, dirige *El paseo de Buster Keaton*, de F. G. Lorca, con música de Jordi Sabatés, en el Festival Grec de Barcelona y en el Teatro de la Abadía de Madrid.

1999, *La música pintada*, espectáculo de pintura y música en directo (Debussy y Ravel) para la Fundació La Caixa; actuaciones por todo España, Francia, Turquía, Inglaterra.

2000, *Adiós siglo XX, Antonio*, con músicas y textos de diferentes autores (Pessoa, L. Goytisolo, Paul Celan), en el Teatre Lliure de Barcelona. Representaciones en Toulouse, Oporto, Lleida y Huesca.

El mismo año dirige *El teatro de las formas*, sobre las formas de éxito en la naturaleza, con guion de Jorge Wagensberg, que se presenta durante varias temporadas en el Museu de la Ciència de Barcelona y en Cosmocaixa de Madrid.

1997-2015. Con la performance *Mapamundi*, en la Festa de la Terra de Barcelona, inicia un ciclo de acciones colectivas en torno a la pintura que se extiende a lo largo de varios años. *Kadavrexqüi-sit*, en el Museu d'Olot, en colaboración con el Teatre Principal. *Mapamun.2* en el CCCB, en colaboración con el MACBA. Y *Maps-of-the-world* en Delhi, La Habana, Kilkenny, Tallin, Charleville-Mézières, Milán.

2001, dirección escénica del espectáculo automatizado de robots y videos *Colors* (*Colores*), de Javier Mariscal, instalado en Castellaneta Marina, Italia.

2002, estreno del espectáculo *Dopamine Suite* en el ICA (Institut of Contemporary Arts), London Mime Festival.

2004, estreno del macroespectáculo *Fantotems* en el Fòrum de Barcelona 2004. El mayor espectáculo de Joan y el mayor disgusto de su carrera.

2005, realización del video *Trets –coreografies de les formes de la naturalesa* (*Rasgos –coreografías de las formas de la naturaleza*).

Presentación del espectáculo *Los locos de la Foglia Bianca*, con los alumnos de Prima del Teatro, San Miniato, Italia.

2006, *Boñigas y discursos*, colección de cerámicas.

Proyectos *Gramàtica per rossinyols* (*Gramática para ruiseñores*) y *Casadelobos*, sobre la voz humana. Paca Rodrigo lleva a escena el segundo.

2007, *Antoni, el nen que trencava plats* (*Antonio, el niño que rompía platos*), proyecto de espectáculo con robots y pantallas de video sobre Antoni Gaudí, para Port Aventura, nunca realizado.

2008, *Brindis for Zoé*, serie de improvisaciones con el compositor Agustí Fernández en el programa Radicals Lliures del Teatre Lliure de Barcelona, y en Granada y Málaga.

Realización del video *Mineralvegetalanimal* con Benecé Produccions. Presentación en la fiesta de los Premis de Cultura de Catalunya, Reus.

Terra prenyada inaugura la exposición *Ventana al títere ibérico* en el Indira Gandhi Arts Center, Delhi (India), organiza TOPIC y Ceacex.

2009, estreno de *Zoé, innocència criminal* (*Zoé, inocencia criminal*) en la Fira de Titelles de Lleida. El espectáculo inicia su andadura internacional con actuaciones en Sant Celoni, Valladolid, Granada, Bad Ragaz (Suiza), Fira de Teatre de Tàrraga, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières (Francia) y en la inauguración del TOPIC de Tolosa.

2010, inicia la serie de libros *Enciclopèdia universal de les formigues* (*Enciclopedia universal de las hormigas*), formada por 78 piezas.

2013, diseño y dirección artística de *Colores de Otoño*, instalación de juegos, espectáculos y talleres, en el Parque Delicias de Zaragoza durante las fiestas del Pilar.

2014, taller y preestreno de la conferencia-espectáculo *Oh, la la! la marionnette!* en Matanzas, Cuba.

2015, *L'ultima cena - mangiarsi l'anima* -, instalación, taller y espectáculo en el Teatro Verdi y el Instituto Cervantes, Milán (Italia).

Master-class en la Pinacoteca de Brera, Milán (Italia).

Maniombra-marisombra, instalación en la exposición *Figures del Desdoblament*, que Toni Rumbau presenta en Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona. En la inauguración de la exposición se estrena *Oh, la, la! la marionnette!*

2016, *La nave de los locos*, instalación en TOPIC de Tolosa. Exposición de esculturas y dibujos sobre el tema de la marioneta como metáfora y símbolo.

Daurrodó (Dadorredondo), espectáculo visual con Cildo Meireles, TNC (Teatre Nacional de Catalunya) y Festival Grec, Barcelona. El espectáculo está formado por cinco piezas de formatos absolutamente distintos: una instalación, una escultura colectiva, un desfile, la narración de un texto de Guimarães Rosa y un juego para el público. Música de Orson Meireles.

2017, creación y dirección escénica del espectáculo *Diablo!*, sobre *Oda marítima* de Fernando Pessoa en el Teatr Animacji de Poznan, Polonia.

La nave de los locos, en el Festival Mondial de Charleville-Mezières, Francia.

L'ombra de la por (La sombra del miedo), en la instalación *The Maids*, de Ramin Herizadeh, Rokni Herizadeh y Hesam Rahmiani. II Premio Fundación Han Nefkens-MACBA.

Colaboraciones

Ha colaborado en la creación de espectáculos de diversas compañías:

· Albert Vidal, improvisaciones para el espectáculo *Màscares i moviment (Máscaras y movimiento)*.

· Els Joglars, *La Odisea*, serie de cinco capítulos para TVE.

· Yago Pericot, *Homenatge a Picasso (Homenaje a Picasso)*. Cova del Drac, Barcelona.

· Circus Oz de Melbourne, colaboración en la renovación de la compañía.

· Stalker Stilt Theater de Sidney, *Women ex machina*.

· Paca Rodrigo, *Dampa*.

· Compañía Taun- taun, *Ububabel*.

· Los Los, *Porquoi pas papa?*

· Albert Plà, dirección artística de 4 vídeos del disco *No solo de rumba vive el hombre*; y escenografía de *Ciudad del hombre*, New York.

· Nessun Dorma, *Ninotarium*.

· Marcel·lí Antúnez, *Pol (Polo)*.

· Théâtre de l'Arc en Terre de Marsella, *Le champignon*.

· Indefinite Articles de Londres, *Sand*.

· Cesc Gelabert, coreografía de *Mister Bab!*

· Àngels Margarit, video-coreografía *Carícies (Caricias)*.

· Santi Santamaria, *Les quimeres de can Fabes (Las quimeras de can Fabes)*.

Ha tenido algunas experiencias en televisión, publicidad y moda (colaboración en varios desfiles de Toni Miró).

Como actor, ha intervenido en las películas de Frederic Amat *Viaje a la Luna* de Federico García Lorca y *Memorias de tortuga* de Juan Goytisolo, y también en la performance *Homenatge del FAD a Joan Miró y J.V. Foix (Homenaje del FAD a Joan Miró y J.V. Foix)*.

1991, en una estancia de 4 meses en el desierto de Australia, organiza y dirige un espectáculo con las comunidades aborígenes Adnyamathanha y Arabana en Marree, Australia Meridional, para la celebración del Naidoc Week.

El mismo año inicia la Associació per a la creació de la Fundació Zero, proyecto de investigación de las artes de la animación. La asociación organiza diversas actividades piloto y redacta, con Xavier Albertí y Lali Bosch, *El Jardí dels imaginaris del món (El jardín de los imaginarios del mundo)* para el Ayuntamiento de Barcelona, proyecto de reforma del Parc d'Atraccions del Tibidabo y su transformación en un equipamiento cultural dedicado a las artes del imaginario, nunca llevado a término.

También diseña y organiza diferentes actos multitudinarios:

· *Fiesta del Niño en el Retiro* en las fiestas de San Isidro de Madrid.

· *Marcha por la Creatividad para la SGAE* (Sociedad General de Autores de España) en Madrid.

· *El Ball dels Sentits (El Baile de los Sentidos)* para la inauguración del Hotel Mardavall en Mallorca.

· Fiesta de clausura del Museu de la Ciència de Barcelona.

· Diseño y dirección artística de *Colores de otoño*. Instalación de juegos, espectáculos y talleres, en el Parque Delicias de Zaragoza durante las fiestas del Pilar.

· *Sine*, fiesta en Bad Ragaz, Suiza, 2015.

· *La Cuadrilla de los Caminantes de Chillida Leku*, fiesta-espectáculo en Chillida Leku, San Sebastián. Con la colaboración de TOPIC.

Filmografía / televisión

· *Caps, mans i mànigues*. La Claca. 1974, realización de Borràs-Colomer-Fina. 16 mm. 30'.

· *Miró-Claca*. 1977, Català Roca. 16 mm. 45'. Fondation Maeght. Documental sobre la fabricación y pintado de los personajes del Merma en el taller de La Claca.

· *El Teatro de La Claca*. 1975, José Luis Viloria, NO-DO.

· *La Odisea*. 1976. Mercè Vilaret, 5 capítulos para TVE, con la Compañía Els Joglars.

· *Mori el Merma!* 1979, dirección de Charles Chabot. BBC-Lively Arts. Producido por RM Productions. 16 mm. 60' Adaptación del espectáculo teatral a la pantalla.

· *La flor romanial*. Realización de F. Bellmunt y producción Germinal Fims-Alpha Video. 40'.

· *Peixos abissals*. Producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Videocasete.

· Dirección artística e interpretación de los videos de Albert Pla, *No solo de rumba vive el hombre*. 1992

Discografía / libros

· *Les rondalles de Putxinel·lis Claca*. Hogar del Libro, Barcelona.

· *Les cançons de Putxinel·lis Claca*. Discos als 4 vents, Barcelona.

· *De fer i desfer senders de Putxinel·lis*. Llibres del Mall, Barcelona.

· Diversos artículos para las revistas *Punch* de Francia, *Moin-Moin* de Brasil y para la revista digital *Puppetring*.

· *Laberint La Claca*. García Ferrer - M. Rom. Associació Enginyers Industrials de Catalunya. 1986.

· *Miró i el teatre*, catálogo de la exposición de la Fundació Miró de Barcelona.

· *La Nave de los Locos*, catálogo de la exposición en TOPIC, Tolosa.

Joan Baixas ha recibido premios en los festivales de Baniáluka (Polonia) y Arrivano dal Mare (Italia), y el Premi d'Honor Sebastià Gasch del FAD 2017 en Barcelona.

Los archivos de Joan Baixas-La Claca están en el MAE (Museu de les Arts Escèniques) del Institut del Teatre.

Personas que han trabajado en La Claca o en otros proyectos de Joan Baixas

Xavier Albertí	Paulo Duarte	Andreu Martínez	Gonzalo Sanz
Emili Amatller	Beth Escudé	Romà Martínez	Jordi Saumell
Joan Albert Amargós	Piti Español	Ramuntxo Matta	Clara Segura
Tomàs Aragay	Anna Estrada	Orson Meireles	Conxita Serra
Santi Arisa	Teresa Estrada (la Xata)	Toni Miró	Marta Serra
Enric Ases	Xavi Estrada	Pep Montañez	Toni Serra
Younes Bachir	Jordi Fàbregas	Santi Morató	Nicolás Serrano
Josep Baixas	Venanci Fàbregas	Antonio Moreno	Pepo Sol
Marina Baixas	Jordi Farrés	Amadeu Nualart	Jaume Sorribas
Miquel Baixas	Marta Farrés	Óscar Olavarría	Piero Steiner
Nico Baixas	Pep Farrés	Jaz Olave	Rafael Subirachs
Teresa Baixas	Luciano Federico	Xavier Olivé	Ignaci Subirats
Rene Baker	Agustí Fernández	Lluís Pasqual	Dominique de Tacqueray
Jaume Baucis	Antoni Fernández	Clea Parcerises	Quim Tarrida
Montse Baqués	Esteve Ferrer	Pep Parés	Marta Tatjer
Marta Barceló	Arantza Flores	Antonio Peyra	Ramon Teixidó
Carles Benavent	Dani Freixes	Quico Pi de la Serra	Abdó Terrades
Roger Bernat	Tomàs Formentí	Antònia Pintat	Paxaros na Testa
Pep Boada	Angel Forné	Isabel Pla	Montserrat Tintó
Quico Bofill	Bernat Fugaroles	Jorge Puente	Concepció Torras
Jordi Borrell	Tino di Geraldo	Cesc Pujol	Javier Ucar
Lali Bosch	Celia Gore-Booth	Jordi Pujol	Al Víctor
Mercè Calafell	Tina Gray	Montserrat Puntí	Salvador Vilà
Montserrat Calmet	Christofh Jan	Andreu Rabal	Roser Vilà
Laura Calvet	Jordi Jané	Jorge Raedó	Dolça Vilallonga
Toni Campins	Carme Jariod	Oriol Regàs	Liba Villavecchia
Margarida Casamitjana	Toni Jodar	Noèlia Ripollès	Armand Villena
Maria Castillo	Biel Jordà	Ivan Roca	
Ernesto Collado	Steven Kent	Paca Rodrigo	... y a todos aquellos cuyos nombres se han desvanecido, pero cuyos rostros permanecen en la memoria, sonrientes.
Marta Comas	Paulette Kodabandeh	Glòria Rognoni	
Elisa Creuet	Lina Lambert	Xavier Romeu	
Jordi Cullell (Balua)	Núria Legarda	Jordi Sabatés	
Marta Cuscuna	Jordi Llop	Pep Salsetes	
Lola Davó	Pere Lucena	Mari Sampere	
Eduard Delgado	Abdó Martí	Vicens Sampere	
Miquel Dobles	Josep Maria Martí	Josep Santacana	

*¿Biografía?
le gustaban los caquis,
la poesía.*

Haiku de Masaoka Shiki

General Disorder

Joan Baixas on the 50th anniversary of Teatre de La Claca

Publication coordinators:

Glòria Rognoni and Marina Baixas

*In memory of Manel Clausells, without whom La Claca
would never have existed.*

*To Roser Vilà. Without her, La Claca would have crashed and
burned a number of times.*

In honour of the Essentials: Mikel, Nico, Marina and Papitu.

*Most of the texts below were written by Joan Baixas
and come from work notebooks, travel diaries, articles
and theatrical texts.*

Prologue

The brilliance of a puppeteer-turned-multi-faceted artist

Glòria Rognoni*

You are holding in your hands the results of fifty years of experience. This is not the life story of Joan Baixas. This is not a bunch of memoirs, and there no analysis of his work here. Rather, this is a powerful yet delicate poetic look back. Flashes of memories, experiences, life lessons... of both the past and the present. Of his tenacity. Of his order and disorder. Of the source that has given rise to his versatility and poured forth his extensive corpus of work.

Joan once wrote:

I probably ought to be more careful with my style when I write, but I really don't feel like it. I'm breaking my mask. These disorderly notes will become artistic material someday, when I can share them, but there's no rush.

That day has now come.

And now he says:

I haven't told it all in this book.

And it's true. He doesn't tell us everything, because everything is so much, but I assure you that by the end of this book, you'll know a lot about him.

He's always jotted down his life experiences. On notebooks, more notebooks and jumbled papers.

To try to make the words convey some of the wonders that the eyes behold, and then close the notebook and drift off in the gaze.

And from that hodgepodge of random photos and letters, posters and drawings, with his permission, I have gradually taken out and borrowed what I am pleased to share with you: *Art leaves you alone before the unknown. That is its pleasure, that is its beauty, that is its nature.*

The fact of the matter is that Joan is multifaceted; he's got lots of things going at once... Anyone who has done creative theatre knows that there's a lot to do at once...

The texts have to be created, the music has to be composed and selected, you've got to know how to play, you've got to know how to improvise, you've got to make the decorations, the wardrobe, and so much more...

And in his case, you've got to build objects, artefacts and figures, all of which require the ingenuity and design of a puppeteer. He might just as easily use iron, wood, string or bamboo branches, as he might use a hanger with a shirt on it that arouses intrigue when he makes it move. Sometimes the elements, the objects he plays with, are so simple and so unprecedented, that they have neither faces nor eyes. They might even be a piece of wood that expresses feelings. And he doesn't care if it's a root or a big stack of newspapers, a piece of cellophane or a rock. For in his hands, all of these objects become the actors of shows that have travelled half

the world over. He makes the most of anything, breathing life into everything.

And sometimes, he'll calm down these elements, turning them into sculptures. And other times, when a good idea comes to mind, he traps it in a drawing, so as not to forget it, and the next thing you know, there are drawings to frame. Hence, in recent years, he has developed another of his valuable crafts: sculptures and drawings that are displayed in art exhibition halls and museums.

When I have to tell someone what my profession is, I say puppeteer, even though my friends get a bit uncomfortable because they consider it to be a profession that is too marginal. And I'm very happy with my profession, first because it isn't considered a serious profession: that alone is fabulous. With everything you see in artistic circles, it's an honour not to be considered serious. Yet above all, I like this profession because I can develop the dialogue using the different artistic languages that interest me: painting, literature, stage direction; and I can do it in a very direct, artisanal and fun way.

There is a theatre that knows where it's going, a theatre with a map and a compass. Mine is a theatre of the hunt, one that's always looking for images, sensations, ideas. I like the adjective "radical" because it means getting to the root; and I also like the word "original", which means going to the origin.

A heterogenous theatre. In *Terra prenyada* [*Pregnant Earth*], using large brush strokes –the paintbrushes are actually his hands– he slips by behind the transparent 3 × 3 m canvas, soiling it and painting it to his taste as he circles over it, with bursts and jolts of impetus. And his body fades out with the brush strokes. And the brush strokes take on different hues: browns, yellows, reddish tones, depending on the colour of the spotlight that illuminates them. And the paint he uses is mud... mud that moves and evolves, like life itself.

And he is fascinated by this mud; he picks it up and delicately stores it in a box with small compartments. Muds of all sorts and of all colours... Dark brown, light brown, blacks, pinks, blues, whites... the colours of muds from more than one hundred different places.

I like mystery and I enjoy being everywhere, I enjoy all the movement and flight.

And in his home in the heart of Montnegre, books hang from the trees, like fruits that gradually ripen over time. Together, the rain, the sun and the wind and the extraordinary butterflies that perch on them, and the bird droppings that decorate them... give them a look of distinction... The fact is that Joan loves books. You'll soon understand why...

Maybe there is no art without a wound. I've never thought highly of the art of the wound, but at the same time I've never been able to imagine art without a wound. Scraped. My first drawings ever were talons, claws.

Joan is virtually a nomad. A nomad we might find just about anywhere:

In New York, displaying a small theatre made of a cardboard box, with finger puppets and a crumpled piece of paper –the fingers behind them are those of Teresa Calafell–captivating the audience in a corner of Central Park... or directing a Garcia Lorca play in Poland... or at the MACBA, the Museum of Contemporary Art of Barcelona putting the final touches on his installation entitled *Les Criades* [*The Maids*], which he exhibited with his Iranian friends.

Not long ago, they spoke of art workers, artisans and even thinkers of art; but today they speak of creators. I detest this term; I prefer words like follower, disciple, continuer, “remaker”.

... or we might even find him in Australia, spending a few months living among the Aborigines.

The horizon stretches into a sort of moss-covered flatland that dries out to the north until it turns white, at the lake, the salt lake with satin-tip shores. Lake Eyre.

... or working with children and youths from the streets of New Delhi.

The most distressing part of poverty is seeing how the situation gets worse each day; the certainty that tomorrow will be worse than today.

... or at Tapiés' house, watching Buster Keaton films.

I see one film a day, at the very least, and if I'm having a lazy day, I can see two or three. It's hard to say which ones I like best; it depends on the day. Today I might say one that's completely different from the one I say tomorrow, or I might not even be able to think of one.

... or giving classes at the Institut del Teatre in Barcelona.

At the Institute, I worked as a workshop instructor. I'd assign the students projects and we'd do them.

That was it. There were no theories or great conversations with the teacher. Project and production. That's what I know how to do. The core of the artist's work. Moreover, my contact with the students was completely selfish, as I received so much more than what I gave.

... or in Havana with his daughter Marina, who served as his lighting technician, his stage manager or simply his manager.

The stage manager asked me: “Who do I need to speak with?”, “With her. Her name's Marina”.

He looked at her as if he couldn't believe it. The thing is, Marina is 17.

... or opening his painting and sculpture exhibition in Tolosa.

She said, according to my sculpture professor I have the proportions of a classical Roman. And after duck with prunes on the island of Giudecca I measured her proportions. They were wonderful.

... or talking with Joan Brossa.

Joan Brossa was the one who valued things the most and who gave the most praise. And he was also the one who demanded the most.

... or making his rounds to the great theatres of the world with the puppets inspired on and painted by Joan Miró.

When Miró laughed, his eyes would virtually come aflame.

With Miró, we had the unique privilege of seeing him paint. *I've got to paint these puppets in movement*, he said. The result was the entire company –there were 14 of us– going into and out of the puppets while he painted them. And he painted by hand, with brumes, and even with bucket splashes. He'd never allow anyone to see him painting. Only the photographer Català Roca. Miró used to say that he'd let him into his Mallorca studio because *he didn't even see him*. Català Roca was discreet and only portrayed what he was sure about. He never took an extra photograph.

This experience was unusual because contrary to what everyone anticipated in him, within four years, Joan managed to seduce Miró, and at the same time he had to seduce his managers and even his wife Pilar. And his presence was lovely because we saw that he was happy and because as young as we were, we were able to see his wisdom. When we premiered *Mori el Merma* at the Liceu Theatre in Barcelona, Joan Baixas was 28 and Joan Miró was 82.

Indeterminate circumstances have led me to be completely alien to the country's cultural system. For better and for worse, I have never formed part of artists' guilds, circles, brotherhoods or knighthoods.

And amid the hodgepodge, he keeps a small pantry where he gradually brings together scholarly foods:

*What we imagine is the truth:
reality that matures
–true– verse by verse.*

[...]

*Between the words,
Water and fire embrace.
The fire doesn't go out
And the water doesn't evaporate.*

Ángel Crespo

All art is a memory of our dark origins, whose fragments live on in the artist.

Paul Klee

What happens is that artists are strange and inopportune people: they can't become popular without sacrificing or repressing part of themselves.

Kenneth Clark

We are made of atoms and stories.

Eduardo Galeano

As animals we have failed. We have come out of nature and we are an ecstatic existence. We are inside and outside at the same time... we are an exaggeration.

Peter Sloterdijk

What is in motion is neither in the space where it is, nor in the space where it isn't. (Zeno of Elea, cited by John Berger). That's what Cildo Meireles says about juggling; could it be metaphor of life?

As far as it is known, the true breathing of all living beings takes place in the light.

María Zambrano

Carrière, a teacher of storytellers: The tale is there to make us forget the bleeding and the extreme ugliness of the world or its monotonous stupidity. It is evasion, it transports us to neverland. The night has ended and my story has not yet come to an end. How can that be the night's fault?

You cannot solder an abyss with air.

Emily Dickinson

And now this enormous hodgepodge is put into order with exquisite professionalism by Laura. Joan has donated it to the MAE (Museu de les Arts Escèniques). There it will remain, available to everyone. And I say enormous, because the workers of the Institut del Teatre filled 87 filing cabinets measuring 38 × 25 × 12 cm each. Together, they would make a single one measuring 33.06 m tall, 21.75 m wide and 12 cm deep.

Joan gave me a crucial moment in my life that has extended to this day. I will never forget that moment, when he came to see me at Vall d'Hebron Hospital. He and his partner Teresa Calafell came to see me. We knew each other, but we had never worked together.

They were very young but they already had two children: Miquel, who was sharp and brave; and Nicolau, who was younger and very very sweet. They used to climb up on the structure where we rehearsed *Mori el Merma*. It terrified me so much to see them up there, that I had to look the other way. I was afraid they'd fall and hurt themselves the way I had hurt myself on that structure of *Àlies Serrallonga*.

Joan, standing at my bedside in the hospital, told me that he had a really interesting project, one he was sure would turn out good, and that they would like me to form part of the team; he wanted me to help him direct it.

Today, forty-three years later, he tells me that he made that proposal because he thought the project would need a large company and a working style similar to that of Els Joglars –there were as many as 14 of us in the group– and by

random chance Jaume Sorribes, who was also a member of Els Joglars, and I, were available. And we both said yes.

In the nine months that I was in Vall d'Hebron, aware of the fact that I could no longer do theatre, I kept thinking, “theatre in a wheelchair... and with Els Joglars, where the body performance is far more powerful than the verbal performance... well... I guess I'll study medicine!”

Joan's proposal brought me back to my life: the life I loved and the life I had already accepted that I would have to give up. I still remember the look in his eyes, the looks of them both: Joan and Teresa. The looks on their faces truly moved me. It was a genuine look that was telling me that they really wanted me to work with them. I got out of hospital just before Christmas and by January we were already working. The project, which was extremely interesting, was gradually becoming a reality. Joan Miró had accepted Joan's proposal.

Miquel asked me to say a few words at the ceremony for Teresa's passing, as she had become one of my closest friends. Miquel had seen the kind of friends we were. What an untimely death... Full of so much pain...

Teresa left La Claca some years after the premiere of *Mori el Merma*, and I was there until we finished our stay at the Centre Pompidou in Paris. I immediately returned to Els Joglars, where I also worked as a director, and just when I left the group, Teresa was coincidentally available. We decided to take a risk and form a company together. And we put on two shows, *El Deliri* [*Delirium*] and *La Guinda* [*The Cherry on Top*], with me as director and her as an actress; she was an excellent actress. We were developing the shows together, creating them at the same time. We premiered *El Deliri* at the Teatre Romea, where I had had the accident, because Hermann Bonnin had seen it at the Tàrrrega Festival and really liked it. While we had great success among the women, most of the men did not like it at all. Teresa and I used to say, “Only interesting, thinking and progressive men like this show”. I'm sure we exaggerated a bit, but whatever the case, this was the way we chose to see it. The critics gave it bad reviews, yet we triumphed at the Festival Mujeres y Teatro of Gijón. The city was full of bills advertising the festival, and many of them were marked over by the public, some saying “women should be in the kitchen” and others reading “women should be cleaning”.

The other play that we created was *La Guinda* [*The Cherry on Top*]. This was Teresa's masterpiece. A unique piece that only she could create. Oh, and the expressivity in her hands and fingers! She moved them the way nobody else could; they were all expression. Her hands were dinosaurs and they danced flamenco. They were a sexy woman and they were whatever she wanted them to be; there was no limit. What a touch of distinction. She made a mask out of a cabbage leaf. By stirring soapy water in a dishwashing bucket, she created a small gem in motion. *La Guinda* offered airs of La Claca, and her expressivity denoted the presence of her parents, both of whom were deaf. Teresa's first language was sign language.

Her son Nicolau/Nico has her hands, her expressivity. And from Teresa he inherited *La Guinda*. Nico has since given *La Guinda* his own touch, bringing it to different countries. And now, the piece has been travelling around the world with the Cirque du Soleil for more than four years.

Teresa and I had times when we'd go our separate ways. But when I was asked to direct the ceremonies for the 1992 Barcelona Paralympics, the first thing I wanted to do was have Teresa working at my side. Given the magnitude of this proposal, I knew I couldn't do it without her. And I got her on board. Without her, the ceremony would never have been the same.

With Joan and *El Merma* I premiered my first play as a director, and I would never have imagined it. I felt good doing it. I saw the way Joan received many of my ideas, which we would then try out and discuss and debate, and he was always the one to take the final decision. The bottom line is that when Joan directed, he listened. And he listened to everyone: the actors; the musician; the stage manager; Toni Miró, who designed the wardrobe for *Daurrodó* [*Round Dice*]; the girl who was doing her internship; the caretaker –he also listened to the caretaker, even though he couldn't offer much of an opinion of the rehearsal because he obviously spent his time at the reception desk. But Joan listened to him nonetheless, when he talked about football or when he explained that his wife really liked theatre and often went to see plays, and that he couldn't go because he had to stay in reception, and when he talked to him about politics. And because Joan listened to the caretaker, the caretaker listened to Joan. And there they were, talking it up while those of us who worked with him had a snack break. And he listened to his friends, who would come to see a rehearsal, and he listened to anyone he invited inside. He listened and reasoned, and when he spoke, he wasn't actually speaking: he was reasoning. Reasoning, a lovely word that is gradually fading out of our daily vocabulary. And he usually reasoned out loud, and you could tell if he was worried because he couldn't find the solution to that little detail that was missing in the scene. And because sometimes he'd go into a whole description while explaining himself and because it was funny to see the way he explained himself and because sometimes he would show us, in an excessively exaggerated way, the gestures that one of his actresses was supposed to do. And once in a great while, he'd say, "guys, it isn't right", and we'd all get worried. And of course, with an atmosphere like that, those of us who worked with him also listened and reasoned and worried –I worried most about the directing, because whenever our ship ran aground I knew I had to find a solution–, and we laughed, and you might normally say that is what "creates good vibes".

In the hospital I would question and debate everything amid the light and darkness. In the darkness, it felt like life had faded away. Yet that life would resurge again in the light, with all the experience of the previous day, along with

the serenity of the old and wise and all the mystery of the new future. And at that key moment, Joan opened the door for me to what would become one of the greatest delights of my second life: being able to continue to form part of the theatre world by enjoying the work as a director. And the privilege of having met the people with whom I have worked and whom I have directed.

I am no more than a teller of tales, a storyteller, and I have spent my life telling stories of all types, from everywhere and from all times, yet maybe now it's time to tell the tale of my own story.

And how wonderful that he has allowed us into his story, well, into a part of his story; and not only because his entire multi-faceted story might seem impossible to tell, but rather because Joan, this man who has become a wise man, can continue to tell us his story because he will continue to narrate and write and paint and sculpt and act and direct and advise and work exquisitely with groups of new generations, while at the same time nourishing himself and his many friends, young and old, and surprising us. In a word, he will continue to have us all coming back for more, for many years to come.

Today I have witnessed the reality where, when you play the game of provoking the unconscious with energy, you're bound to stir up a storm. Yet if you do so with extreme sincerity, that storm will do no harm. Instead, it will open the doors to understanding.

(*) Actress Glòria Rognoni fell from a considerable height while shooting the TV version of the show *Àlies Serrallonga*, by the company *Els Joglars*. As a result of this accident, she lost the use of her legs and her career as an actress ended abruptly. Today, she works as a stage director and has worked with Joan Baixas on many different shows.

The Cage

To my brother Josep, my companion of misfortunes and joys.

1956

While the other students eat, I am up on top of a small high platform in the shared dining hall, reading in front of a microphone. My audience includes several hundred troublemakers between ages eight and eighteen, my classmates. And I get to be their boarding school reader.

The official name of the boarding school is Seminario-colegio de Santa María de Collell [the Santa María de Collell Seminary-School], and it's also a popular religious sanctuary in the region. It's made up of a huge Kafkian labyrinth of buildings that have been gradually added on through the years: classrooms, dormitories, dining halls, chapels, a kitchen, a laundry room, the living quarters for the priests, those of the "servants" —students from poorer families, who pay for their studies by doing some of the cleaning—, the lodging for family members and visitors, water and heating installations, storage rooms, the garage and the outdoor playing and sports fields, vegetable gardens, fields and pastures. This immense maze is constantly being run through by processions of kids who walk alongside the walls like ants, moving agilely yet silently, all with their hands folded behind them. Always in single file, in silence and with their hands folded behind them—discipline is discipline—, even though the only thing on the minds of those hundreds of students is raising hell and getting into fights.

The cadence of boarding school life is marked by liturgy: morning mass; prayers at meals, prayers in the classroom, prayers before going to sleep and the rosary at night. Boring and frigid, the rosary manages to calm us down as a herd, defeated by sleepiness and crushed by all the religious chanting. And then we've got the Sunday services, with the organ, processions with chanting and incense and chanting marches, around the square, novenas, fasts, Lenten, Easter and Christmas ceremonies, spiritual exercises, rogation days and all sorts of parochial, episcopal and papal celebrations. We live within a hallucination of ceremonies revolving around biblical characters who display their strength, their pain, their self-sacrifice, their obedience, their rebellion and their cruelty; an endless mythological binge overstuffed with miracles, martyrdom and extraordinary events.

This is a place where students learn things that don't even exist in the family realm: they learn to resist absurdity and pining; they learn friendship and self-defence; they learn guile for survival and they learn the joy of camaraderie.

In this climate, the greatest offence of all is straying from the established requisite lines, walking on your own and doing so without folding your hands behind your back.

And I managed to do it when they made me a reader.

For me, being a reader was the highest possible distinction for a boarding school student. This consisted

of reading the Gospel and other themes of the liturgy at the daily mass, as well as a number of different books at the student lunches and dinners. The strategic aim of the reading was to keep the hundreds of students from talking or making noise while they ate. And the proof of the efficacy of the reading could be seen each night when everyone scoffed up the bread soup. When you couldn't hear even the lightest clink of the more than three hundred spoons eager to make that poor and exquisite broth disappear, then you knew things were going well.

And I gradually learned to control my voice, to make pauses and crescendos, intonations, murmurs, rhythms; and to make small changes of tone that surprised and soothed those wild beasts in silence. It was theatre in its purest form: one voice, one story and those who listened; it was pleasure and I learned to do it very well; I enjoyed it. The reading was a very good way to escape for a while from all the Catholic boarding school shit in the Francoist post-war period.

When I began, I only got to read the lives of saints, which were full of blood and martyrdom, pious and cruel, but because it seemed like I was doing it well enough, the prefect allowed me to select the readings for myself. He gave me the key to the library and allowed me to choose. That was an unexpected privilege.

The library was a cupboard where the students kept our comics and books. And that key was my destruction, as I would never read another textbook again. I would pull off the covers and replace the study books with adventure novels: Salgari, Blyton, London, Verne, Karl May, as well as Cervantes and Baroja, Ruyra and Hemingway.

I had never taken an interest in what happened in the classrooms, but now I no longer paid any attention whatsoever. Instead, I'd read novels all day long. This I did the last two years of school. I failed every class, but I left there fascinated by the musicality and mysteries of the voice and enraptured by the stories.

And so, the first root of this fifty-year-old tree of work was discovered by that youngster with a microphone, a book and an attentive audience.

1963

As you leave the boiler room, you find yourself in front of the fox's cage, just beneath some oak trees. The first times that I saw the fox I was fascinated, but as I realised that it was a mad, desperate animal, I began to feel a strange melancholy and I could no longer look at it. The fox is a wild animal that someone picked up when it was small, and they couldn't think of anything better to do than build it a narrow cage with a height about as tall as a person. The animal has grown in this small space and constantly paces back and forth, meaning that it follows the same path thousands of times; from the ground to the left wall, then to the ceiling, over to the right wall and back to the starting place, at full speed, like the foxes in the forest, going round

and round endlessly. When someone comes over to look at it, it stops for a moment, stares at the visitor and changes direction, to the right and then to the left. The change of direction sometimes leads the onlookers to laugh or to make a comment. And that is the animal's only relationship with the world. That and the intense odour that it gives off. A wild animal odour, wild eyes and an overly fat body because the kitchen servants bring it the leftovers. I can't look at the fox; it's a sad spectacle that in some way symbolises the cruelty of our own confinement. As students, we used to call our school "the Cage".

When the fox goes into heat, the males from the forest come to the cage, and to keep this from happening, somebody ties a dog to the bars of the cage at night, a big dog. Sometimes, from my bed, I can hear the dog barking and the yelps and the panting of the foxes, like in a novel.

Hands

27 January 1962

My father has shown me the colours of Velázquez. He says it's the most elegant and complete combination ever made: ivory black, ochre yellow, lead white, carmine, ochre-red clay, azurite enamel, lapis lazuli, natural burnt sienna, cinnabar and yellow lead.

He prepared them on the palette and we tested the mixtures, with the scent of turpentine around us. He says these colours are made to be seen under candlelight.

I'd like to know as much as he knows about colours.

It's as though these colours were already a set design in themselves: they create space, intensity, mystery; they're theatre colours, storytelling colours.

With a child's eyes, I admire my father's hands: strong, fine, dry hands with dark skin; precision tools. From a very young age, my father's hands have taught me exactly what elegance is.

The year 2000

I bring a box of photos over to her, but she doesn't look up from the knitting needles. She isn't interested in the photos. I look at them by myself and I show her one.

— *You looked so pretty here.*

The photo shows her dressed as a nurse, with a white lab coat but with black stockings, her hands behind her back, one foot well planted on the ground and the other crossed over it. The typical nurse photo. It's as though she was stopped in the middle of some task, just for the moment of the portrait, and she looks determined and in a good mood, a cinema nurse, with her black hair beneath her nurse hat and her eyes like two black balls, maybe a bit melancholic.

— *Did you like playing nurse?*

— *Yeah, I liked it a lot. All those young kids who came from the front lines in such a horrible state...*

Her voice turns sweet, soft; and she describes specific cases of fighters from everywhere in Spain. I see the way the dirty, ragged bodies arrive full of dust and fleas, with scabs and pus, slashed and wounded, over sacks on the bed of a truck. I see that they are unloaded to the hospital and that they are laid out over a white bed, with the gaze of a horrified child and the stench of war and putrefaction, and I watch as a set of clean hands removes his clothes and his dusty bandages and cleans him with a cool and dirty towel while the person behind those hands speaks to him sweetly. And when the body is clean and lying between the sheets, you can only see the open wound shining on the surface of the masculine body. The young nurse isn't taken aback at all. She's seen so many people disembowelled, amputated and mutilated in every way ... She assesses the wounds and tries to imagine how they will look the day the patients finally leave the hospital; and her precise and maternal motions appear to say "go on, go on, you're alive, you've still got a whole life ahead of you".

- *What's worst thing you remember from the hospital?*
- *The odour of the wounds.*
- *And the best?*
- *Their faces as they were on their way home, knowing that they wouldn't have to return to the front.*

The evening has gradually grown darker, purple shadows envelop the flowers in the garden. The knitting needles stopped a good while ago, and are now sitting still in her lap. Her hand, cruelly deformed by age, looks like a small bird with no feathers, in my hand.

I switch on a small light.

- *Want me to make you some tea, mother?*

Old Puppeteers

To Josep Maria Carbonell, "El Carbo"

When I stepped out of the lift, the door to the home opened before I could ring the bell and an elderly woman with a very low voice and a hunched over head said "Come in, come in", motioning cordially with her hand to invite me inside. In the time it took to take off my coat, she closed the door, went to sit down in a small, low armchair, covered her legs with a raggedy blanket and looked me straight in the eyes, waiting, without saying a word. A welcoming and interrogating look: tell me.

Teresina, the widow of the puppeteer Didó, was a small woman close to age seventy with the gaze of a fifteen-year-old girl, lively and warm. For work, she repainted porcelain dolls for the Clínica de las Muñecas ["Doll Clinic"], the shop located in Carrer del Pi. She sat next to a small table with fine paintbrushes in different sizes and small jars of paint in every imaginable tone of pink. Her flat was tiny, located in a popular district of the city, and her walls were full of photos, watercolours, embroidered cloths and small souvenirs of forgotten things. The typical flat of an old woman. But even though she looked like one, Teresina wasn't an old woman. Humble, quiet and discreet, there was a surprising strength in Teresina's gaze.

She described how she fell in love with that charming, chatty, elegant older man Ezequiel Vigués, who worked as a municipal employee and put on puppet shows at weekends. Teresina used to help him. They had walked away from all other work and had shared twenty-five years of puppet shows, and she had always been his helper.

He had come back after living in Paris for a bunch of years, after doing business, travelling and having a flamenco cabaret at Pigalle, after representing an international show business star, after going bankrupt and finding himself alone. And just after he hit rock bottom and was about to leave the city to start a new life in the Americas, he had an impulse and decided to return to Europe to become a puppeteer. Between the two, they managed to launch one of the wittiest and highest quality show companies in the Spanish post-war period, first from a venue in the city and later from a stall that they'd take around to the different towns each summer.

I met Teresina seven or eight years after Didó –she always called him by this name, as did everyone else– passed away. She had continued to put on the show in the stall, yet in increasingly shorter seasons and with a decreasing audience. It couldn't have been easy at all for a single woman to drag a puppet stall around to the fairs and town festivals of the '60s, with the help of occasional customers and festival goers.

During that decade, a generation of puppeteers with the post-war style grew tired and a new and younger generation would appear: us. Teresina got to know this new era a bit and actually sympathised with it, but she was already very old.

The last time I went to see her to invite her to a premiere, she told me she had decided to donate the puppets to the Museu del Teatre and that she had had the stall burnt down. The burning of that stall was a huge historic loss.

3 February

I told Teresina that at the Charleville festival, more than one puppeteer from abroad had asked me about an English puppet master who lived in Barcelona; his name was Tozer. In the past, he had written letters and contributed to specialised journals to share knowledge with other professionals, yet he seemed to have suddenly disappeared. Nobody had any contact with him or any idea of what had happened to him. According to what they said, he must have been an old man, but nobody knew anything about him. Teresina told me that she knew him, but that she was not in contact with him and didn't know where he might be. She then recalled that the man lived in the Sarrià District because during the Spanish Civil War, he had given small performances with marionettes on the lower-floor balcony of his home to entertain the kids on the particularly scary days of the bombings.

20 February

I went to Sarrià and I didn't have to ask many questions to find the house. I was directed to a villa with a garden that had an Art Nouveau feel.

I knocked on the door and a dark-skinned woman with a foreign accent opened the door. She was pretty and very cordial. I told her who I was and who I was looking for, and she told me that Mr. Tozer didn't want to hear any talk at all about puppets, and that more than ten years earlier he had had a very major disappointment with his theatre and decided not to have anything more to do with the puppet theatre world. The woman was his wife. She was Polish, a cultural attaché for the Polish Consulate.

Next, Mrs. Tozer, who was going out to the pavement of the street and adjusting the door a bit, held onto my sleeve, looked me in the eyes and with a confidential tone of voice instructed me to keep speaking and to explain what it was that I wanted, as he could hear me.

It was cold out that morning, with an ear-freezing wind through the streets of Sarrià, and there I was trying to explain to a man whom I couldn't see that I formed part of a new generation of Catalan puppeteers, that the Institut del Teatre had taken us in and that we were organising exhibitions and performances and that we wanted to meet him and see his marionettes and learn about them. And I went on for a good while, determined to prove that what we had naively come to refer to as the "puppet spring" was just an embryonic project in need of experienced people like him. I talked for quite some time, answering Mrs. Tozer's questions, until I heard a voice say, "come in, come in Mr. Baixas".

And that is how I met Harry Vernon Tozer. Very tall and very thin, his hair a bit tousled, with a starched shirt and a

red bowtie, his glasses sitting at the tip of his nose. He had the large, solid hands of a craftsman and a clean, crystal-clear gaze. He was wearing an apron that came virtually all the way down to his feet, and he was repairing a piece of an electric train.

He seemed somewhat shy; his eyes were wet and he was breathing a bit heavily. I went on to repeat to him what I had told his wife and he replied that there was no need to repeat, that he had heard absolutely everything from behind the door. He then explained his misgiving to me. He had always earned a living by working for a gas company, but actually the marionettes had been his main interest in life. He had worked for many years with an amateur company called Marionetas de Barcelona, expanding the repertoire and the collection of figures, until the Town Council acknowledged the value of his work and promised to build him a specialised theatre. Tozer had meticulously drafted the plans, incorporating a number of technical advances that he himself had invented. The theatre was built, the technical machinery was installed with precision and a special show was prepared for the opening, but a few weeks before the debut, the Town Council changed its ideas and postponed the opening indefinitely. The company left the material in the theatre, handed the keys over to the caretaker and abandoned the premises.

Months and years went by and the matter was never discussed again. Tozer became so depressed that he never went to pick up the material. For him, the marionettes belonged to the theatre, as they had been custom-made for that theatre, and now, that theatre belonged to the marionettes. He thought that if he didn't give up, the theatre would ultimately open.

Darkness fell very early, he took off his apron and began to relax, telling stories. We had some tea and then some whisky. We had been talking for four hours.

And then came the big question, "Where are the puppets now?", and he told me he didn't know, that he had never tried to find out, nor had he received any information on them.

As I said goodbye at the door, he repeated his wish to uphold his decision not to discuss the issue ever again; he didn't want to hear about it ever again, as nobody was interested in the marionettes.

12 June

These past few months, a small team from the Museu del Teatre has been shuffling permits, recommendations and influences and has managed to get the key to Mr. Tozer's unborn theatre. The building, located in Poble Espanyol, was in bad condition, there were no seats, there were leftover debris and construction material, but the boxes of the company Marionetas de Barcelona were sitting on the stage. They had been treaded over by rats, and in some spots, water had leaked from the roof and the wood of some of the boxes was stained by the dampness, but the marionettes were still inside of them.

The boxes were moved to the museum and when they were opened, the overall feeling was that of a tomb. There were lots of rotting strings and suits that crumbled when we touched them, and a few of the marionettes fell apart when removed from the box. The scene was heart-breaking. I had the camera in my pocket, but I couldn't bring myself to take it out; I would have felt as though I were photographing an accident. It was really overwhelming to see those sophisticated, exquisite figures transformed into virtual carcasses.

In the ensuing months, a number of people from the museum worked on the marionettes, partially rebuilding them: they cleaned them and hung them on hangers and put together a display, taking great care to see that the lighting didn't disturb the most damaged parts. Mr. Tozer did not know about the exhibition until it was set up. When he saw them, he stood there motionless in his disbelief. He didn't say a word. I looked at him and wondered what he was feeling, whether he was happy to see them again or sad to see them so damaged.

We asked him for his permission to display them publicly and he said yes. The exhibit was held in a Gaudinian hall of the Museu del Teatre. Through the years, Mr. Tozer came to have a room at the Institut del Teatre, where he restored his entire collection and conveyed the nobility and dignity of a traditional craft to a generation of excellent marionettists.

De fer i desfer senders de putxinel·li. **Diary of the Claca Hand Puppets.** **1968-1973**

For the Girl, Tere

Llibres del Mall was a collection of poetry books in Catalan, including autochthonous and translated poems from the 1970s. Because I gave poetry readings and took part in a number of poets' discussion circles, they offered me the opportunity to publish a book; yet I didn't have the nerve to put my verses into it and instead submitted the *Diari de Putxinel·lis Claca*, a collection of brief notes that I had been writing in my notebooks. In 1974, those notes were published under the title *De fer i desfer senders de putxinel·li* [*There and Back Along Hand Puppet Paths*]. Glòria Rognoni has selected a few of those notes, which are provided below, as a brief example of the first five years of my professional life.

2 August 1968

Santa Oliva Town Festival

This was our first professional performance. The marquee was full of children and elderly people.

We were so afraid that we don't really know how the performance went.

Today I drove along the highway for the first time, and it took us three hours to go seventy kilometres.

28 August 1968

Masllorenç del Penedès

The mayor let us use the headquarters of the Ploughmen's Union; the town clerk called out through the town to announce the performance.

We need to lower the volume of the microphone, because our show disturbed the men who were sitting at the other end of the hall, separated by a glass door, watching a football match on TV.

Everyone decided to go and see the football match and we didn't even make enough to cover the petrol.

8 October 1968

Religious Schools of Manlleu

As agreed, yesterday we went over there to perform, but they told us it would not be possible because it was raining and many of the kids had not come to school.

The kids enjoyed the show and participated, but the friars were troubled because the kids were yelling too much. They quieted them down by blowing their whistles inside of the theatre.

We left Barcelona at seven o'clock in the morning and we got back at eight o'clock at night.

Teresa is eight months pregnant.

It's cold.

10 October 1968

Saint Whatshername School, Manlleu

We were supposed to hold the show at the headquarters of the Piarists, but when the girls went over there, crossing the town silently in a line, the Piarists remembered that they couldn't lend us their headquarters today and made them go back.

The priests' hall was under construction. It had no windows and no mosaics. They made the girls sit on the ground, huddled close together so they wouldn't get cold.

The girls got so nervous that they started screaming when the first puppet appeared and it took us more than ten minutes to get them to quiet down.

Teresa made Pinocchio afraid of a nun by calling her a ghost, and everyone laughed; the nun said nothing.

We stopped to walk through the mist in the flatlands at Plana de Vic. We need to learn to do things like this on stage.

17 October 1968

Doctor Moragues School, Barcelona

This was the first time that we performed for kids with different mental capacities from those of most kids.

One girl, who didn't usually speak at all at school, began talking with the hand puppets, and when we finished the performance, she grabbed the puppets and repeated the whole performance by herself.

20 November 1968

Tona Parish House

It rained on our way there and the car stopped three times. We got there an hour late.

The hand puppet show lasted fifty minutes, and when we announced that it was over, the priest came up to the stage furious, telling us that the audience was used to Sunday cinema, which lasted three hours and that we couldn't finish so soon. We got annoyed and spent two hours improvising on stage everything that came to mind: folk tales, songs, hand games, dances, riddles ...

Much to our surprise, the show went really well.

1 December 1968

Popular Choir of Olot

It's really cold. Our son Miquel, who is not yet one month old, is in the cradle near a heater behind the stage; an old woman offered to look after him.

For the first time, a programme was printed to advertise our performance.

It was an honour to perform in a place with the nickname "popular", and the show was a success.

We're pissed off for having to perform too much at religious schools, and Conxita, who acts as our manager, is getting tired of calling town councils, schools and social centres. The teachers and many other people of the world of culture saw us at the Rosa Sensat Teachers' Association headquarters and took an interest in our presentation, but most of them don't have any money and can't pay us, and

we can't go. On the other hand, the religious schools do have the money and hire us. There isn't much we can do about it. Everything, along with the Franco regime, will change in time. If the priests ever found out that the girl who called them on the phone was a militant of the Red Flag and that the puppeteers who would be entertaining them are actually a bunch of naïve libertarians; we'd be out of work.

With all my nervousness, I accidentally hit Teresa with a hand puppet and gashed her nose.

February 1969

La Cova del Drac, Barcelona

After three weeks of preparation, we were supposed to premiere tomorrow at the literary cabaret of La Cova, but today censorship has prohibited our performance.

10 August 1969

Sant Esteve d'en Bas

Before the show started, we went out into the street to announce it, dressed in costumes, as we sang and played music. A woman followed behind us, telling the children, "don't go! They're gypsies and they'll steal your money".

The elderly people refused to pay admission because it was a children's show. We made three hundred and fifty pesetas.

When we finished, we went to Les Presses, Amer and Sant Privat to cancel our scheduled performances and we gave up the idea of becoming businesspeople.

7 November 1969

Tonight, we slept in the car, close to the highway. In the morning we performed in L'Espluga de Francolí, in a huge theatre. In the afternoon, we performed in Castellar del Vallès, on the tennis court of a housing development, and at night we performed in the courtyard of the parish of Santa Maria de Badalona.

We drove 257 kilometres. Exhaustion and loneliness. This can't go on, we'll end up either exhausted or making a living.

Ignaci slept wrapped up in the theatre curtain and all the dust gave him an asthma attack that we then carried from place to place throughout Catalonia.

15 December 1969

Teatre Romea, Barcelona

Albert Vidal and Cee Booth asked us if we wanted to do a number in their show, entitled *Màscares i moviment* [*Masks and movement*].

For a week, the four of us did improvisation at the venue of Els Joglars. We came up with ideas on how to put on a big show.

Teresa and I feel bad that we can't focus our work on experiences like this, but with the puppets we can't do it yet. It's hard enough to perform in small-town theatres, schools, etc. People generally still feel that puppets are for town festivals or for rich kids' first communion celebrations.

23 January 1971

Town Festival of Sant Vicenç de Montalt

The show went really well. There was a column in the middle of the stage.

15 February 1971

Aquitània Art Gallery, Barcelona

Premiere of *Calaix de Sastre* [*Hodgepodge*], a show for adults, the first show that we did outside of the typical popular puppet-show venues.

The show was hosted by the painter Niebla, who was exhibiting his paintings in the gallery hall.

Everyone sat on the ground; the place was totally jam-packed.

The audience included lots of artists, friends that we wouldn't have dared to invite. We were completely mortified, feeling as though we were going on trial. When we finished, among loads of big hugs, people were talking about "experimental theatre", "political theatre" and "new language".

The success of this show was very important for us.

Joan Brossa had attended this performance and years later wrote us a text, *Besamans als Putxinellis Claca* [*Kissing the hands of the Claca Hand Puppets*], to celebrate the company's fifth anniversary. Antoni Tàpies accompanied it with a drawing.

8 March 1971

Santa Coloma de Gramenet Mental Health Hospital

At the proposal of a doctor friend, the event was organised by the patients' club. The atmosphere was very pleasant and peaceful.

At the intermission, the patients performed: they sang, danced and recited poetry. One woman wanted to do a striptease but the nurses stopped her. That was the most disturbing show I've ever seen.

20 April 1971

Picasso Hall at the Professional Architects' Association, Barcelona

For the first time, we worked with a painter friend, Joan-Pere Viladecans, on the piece entitled *La Caixa de Sorpreses* [*The Box of Surprises*], a tribute to Georges Méliès.

Until the last moment, the Ministry of Information and Tourism denied us a permit. Finally, they sent an inspector out to see a rehearsal. We performed a few numbers for him. The man didn't understand the double entendre of many things that we did and kept saying, "That's it? Are you sure you're not tricking me?" and he gave us the permit. He said it all in Catalan because he was from Girona, and he told me about the puppets he had seen as a child at La Devesa Park. He must have been referring to Didó's work.

Hordes of people came out and not everyone could get in. They applauded us a great deal, even between numbers. We're happy.

6 May 1971

Catholic Circle of Badalona

For seven Saturdays in a row we performed at the same venue, giving two shows a day, and lots of different schools came to see us.

The series was a success for the teachers who organised it. Proof of this is the fact that we were initially supposed to do three shows, and in the end, we did seven.

In the middle of one show, we had a technical problem and the lights went out, and all the kids began to scream. Teresa found a box of matches and illuminated my face while I told a story to calm down the auditorium.

I don't know why our amplifier picks up the radio wave of the municipal police and we can hear their conversations on our speakers.

28 May 1971

Massana School, Barcelona

Performing for the first time at an art school was really scary for us.

The shows for adults began to work.

In the first row there were a couple of national policemen who had come to inspect the show and followed observantly. After the show, I spoke with them and they said they had liked it; particularly the number entitled *Les Botes* [*Boots*], which reminded them of their training. They were unable to see the anti-military irony; all the better.

8 September 1971

Les Borges Blanques Town Festival

We performed for four days straight in a square reserved just for us. We created four different programmes and more and more people came each day to see us. Everyone in town knows who we are and says hello in the streets.

They paid us with a bag full of coins.

12 March 1972

Paris

We performed two numbers as a sample for the Director of the Charleville Festival (*Pintura*, where two puppets paint each other's face and the striptease of *Les Mans*).

We performed in her office with no theatre, behind a desk and with no music; just us whistling. I'm not quite sure how, but she liked it and invited us to participate in the world festival.

We walked out happier than a kid with new shoes.

16 March 1972

Summerhill School, Leiston, England

We were excited to perform at this famous anti-authoritarian school where the students manage their own lives in freedom.

Quico Bofill introduced us in English and we did a miming performance.

The eldest kids asked us to come back to the school again to give a puppet workshop.

A. S. Neil congratulated us and was very interested in the children's participation in the show.

A few amusing comments of the press:

It isn't easy, in this day and age, to give a children's show, as children are just like adults: they want variety. If not, they're not happy. (Forja, Castellar del Vallès).

... this piece was performed previously by a "normal" company (Diario de Barcelona).

With the applauded attractions, P. Claca, under the following programme... (Tordera Town Festival Programme).

We believe that you will enjoy this show because the children of many different towns have enjoyed it... (Centre Social Segle XX).

20 April 1973

Simat de Valldigna, Valencia

New tour through Valencia and the Simat show was one of the best.

A boy said to N'Espardenyeta: "Be careful, girl, the king wants to screw you!"

We travelled slowly amid blooming cherry groves. Miquel rubbed his hands together with the flowers and smelled them, and he picked oranges for his brother Nicolau, who stayed at home.

We stopped to look at the straw scarecrows that could be seen in all the fields. In the rice fields, there were long rows of plastic bottles placed upside down to scare off the birds. Oh, if the *Arte Povera* artists saw this...

10 June 1973

Dan, Mediterranean Sea

We performed on a ship that was headed to Israel. It was a luxury cruise ship for American Jews who wanted to visit the Holy Land. The show was presented in French, English and Spanish, and the performance had no words.

The audience was impatiently waiting for the bingo to begin and we finished the show earlier than usual. The captain told us that we didn't have to work hard, his audience was only concerned with drinking and gambling and he offered us a luxury dinner in his cabin. In any case, the audience seemed to have enjoyed our show, particularly the emigrants, who were tired of sitting on the deck all day long.

There were suspicions of a terrorist attack and we spent two days in Naples, while the Mossad agents examined the ship. They used long needles to perforate the heads of our puppets to be sure that there were no explosives hidden inside.

30 August 1973

Sant Esteve de Palautordera

Returning home after so many months of not being there, the memories overlapped with each other like waves:

The shows on the lawn of the University of Jerusalem.

The Russians who were on a hunger strike asked us not

to perform out of respect for their cause, and out of respect for their cause, we dedicated our performance to them.

The warm welcome of the kibbutzim and their invitations for us to stay with them.

The storm near the sea, not too far from Thessaloniki. Without realising it, we had set up the tent in a riverbed and when the stream began to come down, we left the car, the tent and the show material and ran up to the highway with the kids, soaked to the bone. And oh, the amazing sunshine the following day ...

The fruit market in Skopje with the labourers and their donkeys.

And then came Vienna, where everything was so polished and orderly that we just wanted to leave.

Venice, like a solemn tree trunk rotting in the lagoon.

And above all, the faces of so many people with languages that we didn't understand, but who understood the show, laughing where it was funny and quiet where you needed to be quiet. The faces of the audience remain as permanent etchings on my memory.

17 October 1973

We were asked whether we'd like to do a puppet show for the radio (Huh?!).

4 March 1974

C.I.E.E. International Centre for European Studies
Leuven, Belgium

Last night on the radio we found out about the execution of Salvador. We walked through Brussels all day long without knowing what to do or where to go. At night, we called our friends just to hear their voices. How can this country be so brutal? Not only is the death penalty applied, it's done using a medieval method.

The well-to-do mist of the heart of Europe distressed us and we wanted to go home.

15 March 1974

École de Beaux-Arts, Paris

Jaume Xifra organised this show to introduce us to people in Paris who might be able to help us.

We had knots in our stomachs because the audience appeared to be very gauchiste. It seemed like nothing would surprise them, as they'd already seen it all. Nevertheless, it went really well and at the end of the show a good part of the audience stayed, proposing all sorts of places where we could perform when we came back.

21 April 1974

Theatre of the Joventud de la Faràndula group,
Sabadell

I'm gradually learning to communicate with the audience and I learn the most in daily performances like the one we did today, when you get an atmosphere where each gesture uncovers an emotion, each word evokes an image. The audience soon becomes a single compact being led by the rhythm of the stage game and everyone's breathing, laughter

and pauses become one. It's like dancing, like allowing yourself to be carried by the waves while you're swimming.

An extraordinary thing: the theatre had a spotlight, a good mike and stage machinery that helped us to stage the show and raise and lower the curtain.

6 May 1974

Saló del Tinell puppet festival, Barcelona

We were the closing performance of the Catalan puppet festival and we weren't at all sure about how it would go: there were too many people anticipating our show.

Luckily, we did it well, better than we'd expected, and it was exciting to see the audience's great reaction to the show.

Today we have the feeling that we've closed an era that began in 1968. Now it's time to really get working.

Kissing the Hands of the Claca Hand Puppets

Joan Brossa, 1973

In memory of Didó

Who is capable of turning a mountain upside down by simply pricking themselves with a shoe? What instrument can flatten numbered and judged questions? I'm thinking out loud and you've got to respect my excitement. Carried off by the sun, to towns far away, hurdling obstacles and overcoming rejection; those were the decisions taken by poet Joan Baixas and Teresa Calafell, a great handler of suggestions. They know how to argue with the sea and fight off the rats. The primitive game of the shows they put on is like the very force of nature that moves the earth. From here, even those least accustomed to metamorphosis can make a ball from a cube. A beard can be worn by anyone. The kids don't have to give up the company of the adults and together, all are enchanted by the turn of a zig-zag. Because, as the ancestral fish that they are, puppets never grow old. All the impressions become poems. And the word does not lose its veneration. What an amazing string of discoveries that ties us to our childhood, to the brain! Humanity submerges itself in its memory. There are no black boards that can pave the road to freedom. But beyond the appearances, the affirmation is the result of constant effort. You might say that the tree of life resides in the origin of this art. Gloves are the hand puppets. The creators themselves mould and paint the puppets, and the theatre is a window that looks out at the forest and the flags. Nobody feels like an outsider in this house. The rusting iron makes a grinding sound under water. All the joy in the world participates in the treasure brought forth by the results. At that place where the navigation chart marks an abyss, Joan and Teresa make it look like horses, and the circle of kindness that is established has a musical branch. The stage feels like a comical school. Wherever they may perform, Pierrot and Colombina ruin lies, and comedy comes aflame even though the eyes of the puppets are buttons. Paper dissolves in a pail of water and if you mix in some flour, you'll get a soft paste. Love subsidises this hand puppet theatre. Yet it also leaves the field free for the punishments imposed by the people. If society stumbles, and the principles are not balanced, listen closely to this enthusiasm that leads to the understanding that toys should never be mistreated. The show that they have invented must break every bit of the ice across the board or it will mistake its true mission and lay down the foundations for a putrid conscience.

The Child Mask

Lempad was lying on the porch of the workshop, in front of the garden in a bamboo cot, immobile, quiet, lost in thought. In his strong, dry hands was a small, soft, white wooden mask that he was caressing with an open hand. He shook and the mask trembled, and he rocked it slowly from side to side. The shadow of the palm roof allowed a few rays of the strong midday light through, like small spotlights, and when those rays of light hit the mask, the white colour of the wood was filled with iridescence. Like in an impressionist painting, I begin to think that softly reflected in the white of the mask, I was seeing the vivid colours of the tropical flowers, the variegated feathers of the birds, the undulations of the carp swimming in the pond, the soft sway of the palm trees, the prayer flags of the temples painted with complicated symbols and the sky, the immense blue of the island of Bali.

The mask evoked the face of a child with subtle, softly sketched almost non-existent features, free of expression, with a serene yet lively emptiness. It looked like a small animal in the fine and dry hands of that master artisan, breathing with him, climbing up the palms of his hands like a lazy cat. Nobody knows what the half-absent old man reclining on the bamboo cot might be thinking about, but everyone recognises him as the most sublime master, the best carver and painter, with an incomparably elegant brush stroke.

I am fascinated to see the latent life of the mask, but it seems like nobody else is paying much attention. Relaxed in the garden that surrounds the porch are three generations of artists, descendants of the old master. They're sipping the afternoon tea, chatting about the latest news of the town and the world, about that world that seems to have gone into a whirlwind that's disrupting everything. These are calm and peaceful people; they don't create drama; they simply observe the changes and adapt to them; with more or less difficulty, they adapt to them.

I am sitting with the second son, Budiana, the current master, who looks up to his father with respect and explains that for the past several months, the old man no longer gets up and that he no longer speaks with anyone. His world had been reduced to a wooden bed and a small table with the few objects that he needs: his glasses, a bowl of rice, a cup of tea and a small plate for the offerings to the gods. He holds the child mask in his hands all day long, which he polishes with the callouses of the palms of his hands, slowly, throughout the entire day. He only ingests sips of tea and handfuls of rice and he waits. The artist who has most influenced the modernisation of the island's art is gradually dying, in silence.

Budiana caresses the head and shoulders of the old man who for an instant seems to return from a distant place to meet the gaze of his son. They smile at each other softly, they are two cats.

Budiana's words:

When I began to learn the skill with my father, we only worked for ceremonies, just as our ancestors had always

done. In our family workshop, we had gradually amassed hundreds of carved figures that had been gilded and painted in keeping with the age-old tradition; objects made to last; objects as solid as the life of our culture, portraying gods, magnates, scoundrels, artisans, policemen and also demons, genies, dead men and monsters. The characters of the mask theatre were our neighbours, our heroes, our friends and our enemies. Nothing was left out of it; our entire world was embodied by those figures. They were absolutely everything in the world that people learned about since childhood. Everyone knew all the stories, the names, the songs, the dances, the weapons and the adornments, the loves, the betrayals, the challenges and the sorrows of our heroes. In the theatre of masks and puppets, the gods would come to life, and so did the fools, as the fools were very important. They were the improvisers of the play –witty, sarcastic, teasing–, the gods could not exist without them.

My family performed the shows at the temples and palaces, in the towns, at crossroads and in new buildings, at weddings, baptisms and funeral cremations, and we were always well received, the people of all ages watched the show with great concentration; they'd laugh, they'd draw in close to show their respect; they would invite us into their homes, into family ceremonies. Our life revolved around the temples and everything was regulated by the priests, the Brahmins, who form the highest class of our society. There was no electricity, there were no cars or telephones, and enclosed within the limits of our towns for centuries, we lived a continuous now that seemed to be immovable, identical to the past and predictably the same as what it was envisaged to be in the future.

Budiana sips his tea, as he holds up a tourism brochure with a photo of his show on the front page. As he looks at it, his eyebrows begin to frown.

But one day the federal government began to talk about modernity and proposed a change for the future by promoting tourism, economic growth and international culture. They built airports, banks and hotels and foreigners began to come: artists and hippies at first; then came business people and speculators; and finally, the low-cost tourists. Our old traditional world began to fade away, the customs were gradually lost, the taboos disappeared. In just a few years, the entire island was disrupted, the people talked about freedom and came out to the streets demanding things that they hadn't even known existed until not long before; they felt like they were on the crest of a wave that was dragging them into the modern world.

Our world changed, we became part of globalisation, life became flexible and free-flowing and we learned to develop and handle ourselves skilfully amid the new chaos. Mask theatre became a popular show on TV, it was offered in the tourism guides, it became a colourful folklore attraction, a souvenir, the theme of millions of digital photos. People began to sell the old family mask collections at a good price to museums in Europe and America. Shows were held at the restaurants, and the buses brought people to see the temples, where the ceremonies also became shows. The

performances were adapted to the new audience, the violence and scatological details were eliminated; and vengeance, which had always been an important attribute of the heroes, became a friendly pardon. And the clowns disappeared; the foreigners and the new generations of our people didn't understand their rural humour. The gods stopped attending the performances and tradition became a parody of ourselves.

We artisans spent long hours talking about the changes that were taking place. We were afraid of the changes; it was as though they would cause us to lose the meaning of existence, the ceremonies, our peaceful life, the seclusion of the cultures. But Lempad made us see things from another perspective. We don't work for the ceremonies, he said, we work for the people, and if the people change, we'll change. He began to paint over fabrics and papers for sale; his sculptures began to be personal works, rather than reproductions of traditional motifs. His lines became more elegant, barer, more distanced from the mottled ornamentation typical of our traditional art. He began to sell to foreign art dealers, he showed his work in exhibitions around the world and he came to be referred to as the Indonesian Picasso, thanks to the perfection of his lines. That transformation really threw everyone. Many people were shocked, but a number of us followed him. And here we are, trying to find our place in this growing globalised world of art; our kids will find it all done and will be the inhabitants of a completely different galaxy.

A few months ago, Lempad told us that he no longer had anything more to do; he was over ninety years old. He stayed in this bed in the garden and he wouldn't get up again. You know what the gardens are like here; they're always full of family members; they're places of life, rather than places you pass through. He's awaiting death with that child mask in his hands, the last one. It can't be used for dance, he can only polish it, caressing it. Look at it. See it? He no longer brings this object to life, now he and the object and the life it evokes when he moves it are the same breath.

I spent five weeks at Budiana's house, learning to carve the masks. Every afternoon we had tea near Lempad. He'd look up at us, but he never spoke.

When I returned five years later, the old man had been dead for some time, but the garden porch still housed his bamboo bed, the little table with his glasses and knife, and hanging from a nail in the wall was the child mask full of dust, next to a photo of Lempad.

One day my father told us "My time has come, I am getting ready to die now". He hung the mask on the wall, he lay down and he went to sleep. Within a few hours he was dead.

Budiana and I sat in silence. The garden was solitary, everyone was busy; they no longer stopped to sip tea on the porch. The child mask polished by his hands, hanging from a nail in the wall was the most moving funeral monument I had ever seen. Its simplicity contrasted with the clashing colours of this culture that needs so many adjectives to be described. For me, that object is the simplest and most valuable thing on the island.

New York

Charles Ludlam moves very quickly. Everything he does, he does with great determination. To prepare the rehearsal, which he directs without saying a word and in which he acts with incredible strength, he positions chairs in different places around the stage, he leaves texts with notes on top of them, he arranges funny, rare objects and he walks up to a very large metallic terrarium that sits behind the stage. He opens it and takes out a snake measuring nearly 3 metres long, with a thick body and a big head.

He's the sixth actor of the company. He's in all the plays, he's done Shakespearean tragedies and he's also done lots of comedy.

During the rehearsal, the snake goes through the actors' hands, down their backs, it slithers on the floor and it winds its way around a chair. It never stops. Moving slowly yet steadily, it sets a slow tempo for everything that goes on around it. The presence of the snake makes the entire scene look as if it were a dream or an unknown world.

Since day one, the actors have been rehearsing extremely intensely, at a very fast and sometimes confusing pace. At a given moment, there is a violent situation around a character who takes drugs; chaos takes over, everyone gesticulates and yells at the same time, Charles provokes them and the actors gradually find themselves in an atmosphere of rage. I don't understand the words; it's all a bunch of screaming and slang and exclamations. The scene lasts for so long that it feels like it's got out of control. I feel like an intruder and walk out.

A half hour later, next to the coffee machine in the foyer, the actors come out to smoke and rest a bit in the street. There's lots of knowing laughter. They're laughing at me.

Ridiculous Theatrical Company is Charles Ludlam's group, one of the most well-known and highly regarded groups at the cutting edge of New York's theatre world. Ludlam writes his works based on the grotesque, hyperbole, ridicule and surprise; and he also explains very well why he does what he does.

At night, as someone shuts off the stage lights, Charles takes out a tiny Punch and Judy castle, a small clothing stall with a wooden frame above it. There is one rehearsal spotlight made up of an upright plank with a stapled-on screen. The little theatre walks over to the side of the light and the rest is in the dark. The actors and other friends sit down in scattered places, as if they're leaving.

At the mouth of the puppet castle, a very small wooden hand appears, it rings the doorbell, and there is silence. A small puppet appears, just the size of the hand, like the traditional Chinese street puppets. It's Punch. He greets the small audience, making personal comments; he laughs about what they've done in the rehearsal; he ridicules the characters, invents situations with crazy, wild endings; he imitates, blasphemes, curses and cries. Charles Ludlam is a true master of a difficult art. He's never given his show on

a stage. Instead, he gives them at parties and rehearsals, for his people, when he feels like it, and he always improvises. Quick and agile, his Punch is a genius of wit. Beneath his façade of naïveté, he hides all the nastiness in the world. He starts the scene with tenderness and guides it into sarcasm and the darkest of humour, which he stretches like a piece of gum while the audience grumbles, makes a few comments and most of all laughs. While he chatters and sings with an unbridled imagination, the puppet dances along the stage, writhes, stops and looks at someone, intimidates that person and every now and then repeats the gesture of rubbing himself up and down with a stick on the stage while letting out erotic gasps. That damn puppet draws in close and rubs his entire body: his belly, his bottom, his back and his nose.

When Charles gets tired, he closes up the theatre and we go out to the street.

We've been in New York for a week. It was an unanticipated gig. In theory, we were only supposed to perform at the Saint Louis Festival, which was held on a university campus, but Jim Henson saw us and invited us to New York.

In the mornings we perform in Central Park. We made a small stage out of a cardboard box, and inside we carry different things: gloves, feathers, makeup. On it we hung a sign that we coloured with pencil, reading *Minimum Theater. The best in the galaxy*. Teresa improvises with her hands, transforming them into characters, animals, abstract forms, choreographies; it's fun and I accompany her. It's wonderful (and honestly, I really don't like using this word), it's wonderful to see all the people focusing on the movements of a pinkie that's passionately and slowly caressing the thumb of the other hand.

Teresa had that gift. She could hypnotise an entire audience with the pinkie of one hand. Everything that could be done with the hands Teresa did well. Hands were her native language. Her parents, both of whom were deaf-mute, used their hands to communicate with Teresa and her sister Mercè since they were born. With their hands and those very expressive guttural sounds that people who don't hear sometimes make. Hands and guttural sounds have always been part of our stage work.

Things went really well for us in Saint Louis. Because there wasn't enough money, we couldn't transport most of the show material with the confidence of remaking it in America. And so, we made it. We built the characters of the *El Conte de les aigües* [*The Water Tale*] again using materials that we gathered from a burnt house. Seeing us building the puppets right there was already half of the good start we got off to in America.

Jim Henson set up the gig in New York at the Evergreen Theatre, the headquarters of Ridiculous, and we did a single show there with friends and friends of friends, and then he gave a very brilliant speech for us and ended it by forcing a medal on us.

And then we came out to perform, with *Calaix de sastre* [*Hodgepodge*] and *El conte de les aigües*. When we finished, we talked with the friends over a glass of wine and then headed off to the airport. The puppets stayed behind on the stage and over the subsequent weeks we began to receive different letters of gratitude from the friends who had taken them home.

It's twenty years later, and it feels like part of the audience that was at Evergreen are here today at Saint Marc Church. And they remind us of that performance, but at the same time, they inform us of the many people who are no longer around. The theatre community of New York has been decimated by the AIDS virus.

Saint Marc Church, the headquarters of poetry and dance, the headquarters of Richard Foreman, the revered inventor of abstract theatre, where on Saturday nights you have to take down the stage and theatre ornaments, to leave the church ready for the Sunday mass.

A good audience and a good performance, *Terra prenyada* [*Pregnant Earth*]. When we finished, a few musicians came up to congratulate Paca. The professionals admired what she was doing, and at the same time, they couldn't quite place her musically; they wondered whether what she did was flamenco or jazz or something with no name. I think what Paca does is dive into her own waters, extracting a unique music of lights and shadows; as Federico García Lorca used to say, "the duende (spirit) is awakened in the last rooms of the blood".

Merma

For David Gotbard, a Master of the Arts

Mori el Merma! is the show we did with Joan Miró. Using his drawings and paintings, the company constructed great characters: some were simple bodies, as tall as a person and even taller, and the actors went inside of them; and others were huge masks. Miró came to our studio to paint it all. We started the work in 1975, at the end of the Franco regime, and this was the theme of the show: freedom. Inspired on Alfred Jarry's *Ubu Roi*, it portrayed the absurdity and the nastiness of the power of all dictators.

We debuted it in 1978 at the Liceu Theatre in Barcelona, marking the start of a three-year tour that took us around the world. The show was made and remade and gradually varied through time, which was something the company customarily did; and it was performed by three different groups of actors.

This character, like a few others, has been with me for many years. From its premiere to today, there have been many other chapters in its life in events on and off the stage: *Inauguration of the Train RER*, Paris 1979; *Arc de Triomf*, Paris 1979; *Passeig per la Barceloneta*, 1979 Barcelona; *Matx de Mermes*, Barcelona 1990; *Merma Rides Again*, New York 1981; *Els fills del Merma* [*Merma's Kids*], in Mont-roig del Camp, 1993; *Mermanomormai*, London 2006; *Al foc el Merma!!!* [*Set Merma on Fire!!!*], Palma de Mallorca 2008; *El retorn de la vidua* [*Return of the Widow*], Alicante 2015.

In addition to these adventures within the character's artistic life, Merma and his troupe have also caused or suffered other non-artistic incidents. For example: the attack of a Chilean fascist group in Adelaide (Australia) with people yelling "Francofrancofranco!"; the prohibition of a scene that was considered pornographic in Taiwan; a formal complaint due to public uproar in Parma (Italy); a court trial for the inappropriate use of narcotics in Melbourne (Australia), and other similar things. In a word, a controversial show with guaranteed amusement.

Miró fell in love with Xata. She won his heart because she was rustic and rural and she won him over because she provoked him.

If I start by saying, "Xata fucked everything in sight", I wouldn't be able to say that I started this very elegantly, though I'm sure she would be happy. "Yeah, yeah," she'd say, "you can definitely say that, go straight to the point: Xata fucks everything she likes, absolutely!" And she'd laugh, ha ha ha, with her mouth wide open and her Moroccan queen eyes; and she'd go on laughing a good while, because she loved to laugh, and she'd end with that expression that was so hers of stretching her arms out in front of her and opening her hands and bending forward at the waist, showing the deep cleavage between her large breasts and pushing her ass up behind her. Xata could have been the model for Courbet's painting *L'origine du monde*. And with that laugh of hers, she seduced whomever she wanted to seduce; it was a phenomenon of nature. She liked

strong, virile men with tons of pheromones. At their side, the rest of us must have looked like a group of seminary school kids. Apart from the artistic theme that united us, having fun was the most important thing. We were young, we were living the free love of the seventies and all that, we had money in our pockets and we were in a Barcelona that was just cleaning the guck of the Franco dictatorship out of its eyes.

Now we're having breakfast, sitting around in a circle. Laid out over a tambourine is a sliced pine nut flatbread from Can Lari. We're having a very scatological talk, telling dirty jokes. "And you, Miró, did you fuck everything in sight when you were my age?", says Xata. Miró likes jokes and tells one, but he never talks about his life.

Today we're no longer painting, but we're wearing the typical white overalls, stained with colours, that we've used these days for work. Miró is really happy with these overalls. When we're wearing them, we look like we form part of a band.

A call from Barcelona tells us that the retinue of visitors is now on its way over here. While they arrive, we have breakfast, we have coffee with liquor, we smoke a couple of joints, we pass the time.

I see Miró paying close attention to our scatological and anarchist conversations, and I try to imagine what the conversations must have been like in Paris, when he was under thirty, like we are now, and the surrealists or the cubists would come together around a table with people from show business and the theatre world and people from all sorts of other trades and interests. I've asked him lots of times about the people that he got to know well in that era: he even worked with many of them, sharing a studio, illustrating books, participating in controversy and campaigns against the war, against the dictator... And the man always replies tenderly, with light, brief comments.

— Joan, what was Tzara like?

— He was a very sensitive man and he had great authority. Whenever he said something, nobody would ever debate it.

— And what was Jarry like?

— Jarry was older than the rest of us, and when he came over to our table, we'd always make room for him. He swore a lot and sang hymns, he would roll up the sleeves of a military coat that he wore in the cold, and he'd take a revolver out of his pocket and leave it on the table.

We'd already talked about Jarry's revolver a number of times. Somewhere inside of Miró's refinement, his polite ways which were a little peasantry, with his well-tied tie and impeccable suits, there was a fascination for crudity and even for violence, boxing, sumo wrestling, enlarged and very visible sexual organs, carving tools and Jarry's revolver.

Mariona bought a blank-firing revolver that we'll use somehow in the show and it's floating around here amid the other props that we use in our improvisations: fruit, field tools, top hats, colourful gloves, exotic feathers, big

country-style breads, pitchforks, a butcher's knife, a violin, stones, roots. Assorted objects that gradually create a world at the hands of the characters, without rhyme or reason; amazing little ideas. Miró is a man of objects and this must have been one of the reasons behind his connection with the surrealists: the carob pod from Mont-roig that he always carried around in his pocket during his sojourns in Paris and America, the ridiculous objects that he transformed into sculptures by melting them in bronze, the ones that sat in his studios.

We're still waiting. Now I tell them the history of the space where we've been working these days. This story was told to me by Emili the baker, that old republican man with the hat who traffics donkeys, the owner of the bakery where we bought the flatbread and where they gave Miró a country-style bread that he keeps close to him at all times and that he'll be taking with him to his studio in Palma.

Emili told us that the town of Sant Esteve had been founded as an anarchist commune several years before the war, under the name Vallflorida. They made the town its own coin and exchanged the farmers' products with the communes of Andalusia and other places around Spain. The commune was very active and held all sorts of educational, cultural and political activities with the aim of modernising the town, to transform it into a 20th-century society. The members of the commune built the necessary installations to enable the town to take such a huge leap forward. This space where we've been working these days, painting the characters, once formed part of the cultural centre and was supposed to serve as a dance hall and theatre. The people of the parish already had a dance floor, and they also had the theatre of the board; and the anarchists wanted the same facilities to compete with them. When they finally had the building finished and ready and they were beginning to work on the stage, the war broke out. The assembly of youths decided to grab the few weapons they had and went off to the front, to stop the fascists. This region already had a warrior past. According to Emili, it's said that the Reapers' War began here.

Emili didn't know what front he'd ended up on. What he did know was that they had never come back; some because they had died, and others because they had gone into exile. When the war ended, the influential people of the victors distributed the properties of the commune and for forty years, this theatre hall, which became a fodder and feed warehouse, remained just as the anarchists had left it: unfinished and closed.

When I finish the story, there's a long silence and we all look at the unfinished building, the construction materials piled up in a corner, the mouth of the stage with the painted puppets. Miró's monsters are ferociously proud to have been created here. We share the desire that our work will be the epitaph of Francoism, and this symbolic gesture is in itself a tribute to the desire of the young anarchists of the Montseny area, who gave their lives to stop Francoism. The strength of the country that is beginning to emerge from

defeat after a forty-year dictatorship, is a point of departure that is gathering impetus in this unfinished theatre.

Unfinished, that is the word. A work is never completely finished, says Miró.

The first day that we painted, before starting work, Miró was very nervous, because of the pressure of starting to spray those huge characters, which were all white. Later, during the long improvisation and painting sessions, he felt the typical tension of work; but by then he was relaxed and cheerful, totally confident in the strength that he had instilled in that puppet world. I expected to see looks of surprise on the faces of his friends in reaction to the play. *Surprise is important, he said, a play needs to be like a punch in the stomach.* Miró had prepared this play secretly; he hadn't let anyone from his realm in to see it or even allowed them to see photos. He's a sly fox and wants to savour the surprise. He's also wise and doesn't accept opinions until he's finished his work.

When Miró laughed, his eagle eyes would suddenly go aflame. I think he'd spent more hours observing than painting, which is really something, because all he ever did in his entire life was paint. Yet he had the gaze of an observant, focused man, who looked without thinking. He simply saw. The way Cinto, the shepherd, watched the sheep along the stony walls of Gurugú Mountain, or the way Emili the baker looked at a donkey he wanted to buy or the way old man Fàbregas looked at the plantlets of the garden. Four gazes that have remained very clearly etched in my heart, gazes of men who simply looked, without speculating or thinking; they just looked, like a bird of prey looks while it's hunting, searching for its prey. They call this concentration, but concentration seems like an effort, a tension, and I'm talking about still, inactive looks, looks that seem like a hole that swallows up water.

Well, Miró had that look, from within, and when he laughed, his face would light up, his body would sway back and forth, he'd shake with laughter, his mouth would become a round hole that breathed inward, his arms would go up in the air and he'd look at the object that made him laugh as if he had never seen anything like it. It was always really nice to see Miró laugh; a gift.

When I saw him laugh that way, watching the characters that we had made together, I felt like all the efforts had been worth it.

The project had begun more than two years earlier and even though none of it had been easy, we had overcome all the obstacles thanks to our beastly will and energy.

Whenever I talk about Merma, "the issue" of the commercial value of these puppets infallibly comes up. It's inevitable and awakens people's curiosity; I understand that, and in fact, had we ever assigned a monetary value to the whole of the work, the greatest of Miró's last years, we'd have been blown away by the number of zeros that we'd have made.

But that was never our issue. As of day one, our strategy was very clear. We had already travelled a lot, going around

with shows and we did so the same way the independent theatre groups of the time did, totally independently and self-sufficiently. We couldn't fall into the need for millionaire insurance policies, sophisticated packaging, import and export documents, special deliveries. Our vans, where the characters travelled, slept in the car parks of roadside motels, sat out in the street in front of the theatres of any city and had insurance that covered the material of use, rather than the artistic works. The ATA insurance booklet stated that we were carrying puppets and the customs agents always had a friendly attitude towards that material.

Aimé Maeght wanted to buy the puppets and offer us a number of impeccable copies of them, but Miró and I emphatically refused. We'd already discussed it. We never signed a single paper between us, but we discussed everything ahead of time at his studio. Masks and puppets are beings to be seen in motion, with the human person inside of them, with lighting and a theatrical atmosphere. It made no sense to treat them like immobile sculptures. That would be like displaying cadavers.

Moreover, we had another equally or more important reason to reject the excessive sacralisation of our joint work with Miró: the way La Claca worked entailed a constant making and remaking of the material; puppets and texts and scripts and music, adapting everything to new actors, new scenes and new effects. In fact, we came to make some of the figures six or seven times. Today, they're sleeping in boxes in the storage spaces of different institutions around the country.

This way of working forces you to develop a certain trust in your own resources and ingenuity, because you have to get used to being surrounded by a general disorder. A chaotic and very fertile disorder.

Abysmal Fish

After celebrating the end of the Franco regime, I wanted to celebrate the cultures of Spain that I knew and loved. The formal formation of the autonomous communities was just beginning and it was the dawn of a new era of democracy, respect and friendship.

Peixos abismals [*Abysmal Fish*] is a trilogy made up of:

L'espasa blava [*The Blue Sword*] –*Peixos abismals part 1*–, which we shared with Antonio Saura on the adaptation of a folktale by Chinese writer Lou Sin. We premiered it at the Government of Catalonia's Centre Dramàtic.

En Joan de l'os [*John the Bear*] –*Peixos abismals part 2*–, which we shared with Antoni Tàpies, adapting a traditional Catalan folktale. We premiered it at the Riverside Studios in London.

Mari Lamiña –*Peixos abismals part 3*–, which we prepared with Eduardo Chillida but never finished due to health problems.

Sir Run Run Shaw

In the hotel room we found an envelope with a gilded card. On one side there was a Chinese landscape and on the other side an invitation: Sir Run Run Shaw was inviting us to a reception at his cinema studios. What a mystery. Who could this man with a 1950s comic book name be? Who is this person who has so generously invited us to his studios without knowing us?

When we went out to the hotel door, a couple of limousines were awaiting us. There was a Dutch dance company, an English jazz group and us. We squeezed into the vehicles, and once we got to the harbour, we boarded a wooden Chinese junk with a golden sail. Next, we sailed for a while amid the islands of the bay of Hong Kong.

During the voyage, a public relations woman from the organisation told us that Sir Run Run was the president of the festival, and that each day he held receptions for the participating artists. We were the daily expedition of invited artists and we were eager to find out what was next. We got to the island and deboarded onto a small pier; a new convoy of vehicles took us to the highest point on the islet, which at that time was occupied by a palace-type reception hall. The ceiling was made of enamelled, ornamented ceramic and the doors were made of leaded glass. There were enormous urns, damasks, polychrome furniture, a fountain made of colossal stones in the form of a landscape, all sorts of international drinks, an endless Asian buffet ... was this the court of Fu-Manchu? No, it was the reception given to us by Asia's biggest film producer.

Harry, an executive from Ohio who worked for different international companies and cooperated with the festival as a volunteer, was in charge of us and described some of the peculiarities and oddities of the immense city of Hong Kong and some of its inhabitants. He then revealed that Sir Run Run was actually an extraordinary man, well-regarded by everyone. He was over eighty years old and had devoted his entire life to the cinema, television and community service. He had been a pioneer of martial arts cinema. In his most prolific period he would produce some fifty films a year, the so-called "Mandarin films", passionate stories. He had also produced other types of films, like *Blade Runner*, for example; and he had shared his immense fortune with schools, hospitals, universities and scientific research; hundreds of these institutions had been grateful for his help.

Around the hill, the bay of Hong Kong looked like a small model of a modern Asian landscape, an explosion of buildings that reached to the sky. On the island there were a few constructions that belonged to his film production company, prefabricated bungalows, machinery and decorations out in the open air.

About a half hour later, a new fleet of luxury cars arrived in the harbour. Sir Run-Run was arriving, surrounded by young Chinese women dressed in all sorts of styles: from the classic Chinese style to avant-garde design, as well as

horrifying miniskirts. These women were his secretaries and he introduced them to us one by one.

Sir Run Run took the arms of the three directors of the companies and led us to a table in the centre of the banquet. He was a thin man, yet he gave off a strong and smooth energy; he had the eyes of an eagle and he was exquisitely friendly. He explained the very sophisticated menu to us, he commented on our shows, citing poems with a soft and refined humour and at no moment did he allow himself to get carried away talking about his huge business deals or his fabulous philanthropic work.

He toasted with us very kindly and assured us that no speeches of any sort would be given, as we were all workers of art, we all worked to make people happy and we had no need for ceremonious words.

He told us that all his life he had seen eight or nine films a day. You've got to see them all, even the bad ones, so that you know what you can't do; and the good ones, to learn. And with an astute face, he said that what he liked the best was Mister Bean. Mister Bean and limousines; and the smile of a mischievous boy took over his face.

He ate like a bird and disappeared early, leaving in the air the feeling that we had just come across a legendary being. He left accompanied only by his wife, a wrinkled and hunched over old woman who walked slowly, dragging one foot after the other with the affected wariness of a silent film.

The party ended late, with dancing.

Matta: “Maybe the human being doesn’t want to be human”

Roberto Sebastián Matta Echaurren, the Chilean painter, is a true livewire. He’s a volcano, a constant mover and shaker, the youngest of the surrealists, a resident at Black Mountain College, a helper of Le Corbusier, a chess buddy of Marcel Duchamp; and a conversation with him is like watching the tropical forest grow in every direction: he’s full of joy and he’s passionate. His mind is exactly like what he paints: an explosion of thousands of lines of vibrant colours that run out in every direction; infinite perspectives inhabited by primitive or futuristic characters, mutants and aliens. He’s constantly inventing witty words: “los destacados” [which roughly translates to “the outstanding fraidy-cats”], “conjugar el verbo américa” [“conjugate the verb America”, playing with the words “ame”—I loved—and “rica” -rich-], “ojo-con-los-desarrolladores” [“careful-with-the-de-envelopers”], which he explains with an elaborate philosophy, adding into the conversation titbits of science, literature, observations from the street, erotic memories and vital and exciting materials. And his houses, which are full of rare objects, like extensions of what goes on inside his head ... I joke with him that they’re like the storage rooms of an auction house. And more so, considering that he has the best homes that I’ve ever seen inhabited by an artist: I know three of them: in London, in Paris and in Tarquinia. Each year, he spends a season in each home.

Since we first met, we coincided in our enjoyment of taking walks, which for him were a daily necessity. Matta taught me about what Nietzsche said, on walking: *Sit as little as possible; do not believe any idea that was not born in the open air and of free movement – in which the muscles do not also revel.*

I met him in London, at the premiere at Riverside Studios. The day after the premiere, he offered us a welcome dinner, which was extraordinary, like everything he did. The dinner was also attended by a South African who owned a diamond mine, the Consul of China, a young man from India who painted erotic postcards and a British writer who had a rare disease that every now and then whirled him into a sort of nervous breakdown, impelling him to let out a loud guttural yell, throw in the air whatever he was holding in his hands, whether it was a cup of tea or a piece of chicken, and shake his entire body, and after a minute, he would go on peacefully as if nothing had ever happened. And when this happened, Matta, with all his discretion, would never interrupt the conversation, as if the attack were the most normal thing in the world.

We were in Riverside for three weeks, and we often walked together. He’d go with his wrinkled hat like Laszlo Carreidas in *Flight 714 to Sydney*. He was old, stocky and had a bit of a limp. He took long strides, striking the ground with a thick walking stick. Through the years, we came to share walks in four or five different cities and the conversation was always the same *metalegphysical*, deep,

creative and lots of fun. He was a professional comedian, a joker who was always full of laughter.

Matta saw three of our shows and he felt we had invented a different genre, one that could be called something like “living painting”, and he proposed creating a show together. We talked while walking, as we searched for a point of departure and it was impossible to close the deal; his head was always going at a thousand rpms and each day he would take delight in a different idea. The conversation process to prepare a project with a painter is usually really long, and with Matta it took us five years. Finally, I decided that the only space capable of containing Matta’s hallucinations was a labyrinth.

We made a big top, the Amanita Circus, and we created a maze inside of it. We put up the big top on the esplanade of the Pompidou Centre at a time when Matta had a big exhibit there, and we did improvisations and drawings and conversations and shows that were invented from one day to the next. We lived in the caravans and the trucks in the middle of the square, and in the morning, we’d go out for our coffee in a robe. Matta would paint ties one day, make models with tobacco packaging the next, and the following day he’d paint masks with crayons, and each proposal was accompanied by a dense and comical conversation where he’d playfully combine scientific knowledge with artistic experiences and philosophical musings.

The show was called *El quid de don Qui?* [*The Crux of Mr. Who?*], and the title was a sample of his sharp wit and his thoughts, as *Don Qui* was Don Quixote, and Matta talked about the Quixote the way other people talk about the lord-our-god. He felt that Cervantes’ novel was a treatise of humour, wit and wisdom: precisely the same three qualities that Matta most valued in the human being. At the same time, *Don Qui?* was also a question: who is that Quixote today and what’s he doing these days? Where is his delusional pilgrimage taking him?

Houses I've Lived in

1. I was born into a flat in Barcelona's Eixample District; today it's a hotel. I only remember that on the playground of our kindergarten school, a rat the size of a rabbit came out one day. I remember the sentence that everybody kept repeating: "a rat the size of a rabbit", which could be a good title for something.

2. My grandparents' house in Sitges, in Carrer Sant Gaudenci, at the corner of Illa de Cuba. An old Latin-American-style manor, with three floors, a courtyard with a cistern that housed an eel and where they cooled the watermelons by submerging them with a metallic bucket, the lemon tree and the shade of the porch that was closed with large green shutters. Thousands of images of the summers up until my adolescence.

3. At Àngel's house, in Carrer Major in Sant Esteve de Palautordera, when we went to the nuns to learn to read. Pelideu, the town vagabond, who came in one day while we were having lunch, grabbed a chicken leg and ran out, leaving the air impregnated with a stench of grubbiness.

4. The villa of my aunt and uncle Concepció and Manuel, with the lawn and pool and the smell of coffee with milk in the mornings, at Can Garbeller. It was a stately Barcelona house, where every evening I'd water the hydrangea for my aunt and watch the way they'd come back to life after the heat of the day.

5. The house in Carrer del Pi, in Barcelona's old quarters, directly in front of my father's academy. The Acadèmia Baixas, a big old mysterious house, the remains of an aristocratic palace, the cave of treasures, full of plaster statues, with the smell of oil paint and strange objects on the walls, weapons, dried animals, pieces of machinery.

6. Uncle Joan's villa, in Sant Josep de la Muntanya, next to Parc Güell, with the tangerine trees full of fruit and the fragile figurines of the nativity set that my brother and I used to throw from the balcony, aiming for a bucket.

7. The seminary school, Seminario-Colegio de Santa Maria del Collell. The Cage that I was kept inside of for five years.

8. The house in Carrer Mallorca in Barcelona, where I slept in the same room as Grandpa and saw the way he took off his truss each night before lying down in his bed, with a huff. I'm sure that it was at bedtime that he most pined for his life in Cuba, and when we'd lie down in bed, in the darkness, he'd tell stories of enterprises and strife that very naturally included black and mulatto women, horses and boats, shipwrecks and big intercontinental merchant business transports.

9. My first studio, on the attic floor of my father's academy, where we read poetry and discussed politics. Where we had our first roll in the hay and drank red wine from El Priorat that we'd buy from the cellar in Carrer de la Palla with the

money that I earned at my first job. That was the birthplace of La Claca, Grup de Folk and a few illegal things.

10. Our first home, where Teresa and I formed a family, the house we frantically ran out of, taking a taxi to the hospital for Miquel's birth. The first house that I built with my father-in-law, in the garage of Ms. Bofill's student dorms, below the Cotolengo.

11. A flat in the Guinardó District (Barcelona); I can't even remember the name of the street. A cage where we spent just a few months, because we couldn't get used to keeping the kids indoors, the noise of the neighbours and the smells in the staircase.

12. Jaume Manel's wood workshop, in Carrer Major in Sant Esteve, my first workshop, with dozens of puppets hanging everywhere and the parrot Lorenzo, next to the door. A cold house that we heated, with Teresa, with the joy of a young family. The very poor house that we'd come back to after the first international tours, beneath the shelter of Montseny Mountain. It was a house of friends and worries, a house of constant inventions to pave our way into the art world. The house where we were visited by Tàpies, Maria Aurèlia and Brossa and puppeteers from abroad who were passing through: Mer Contractor, Ives Joly, Michael Meschke, Peter Schumann and Dadi Pudumjee. The house where Joan Miró would take his midday nap in Laia's rocking chair after work and where our son Nicolau was born.

13. We were all alone in Carrer Mallorca (Barcelona) once again, after Grandpa's death and after my parents retired in Sant Esteve. The dark antiquity of that flat and the presence of the deceased impregnating the furniture and curtains, the saints in the hallway and the dark papers on the walls scared our children and filled them with sadness. We were very quick to get out of there.

14. The house in Carrer Gaudí, in Sant Esteve, the first house we owned, made of bricks, where I built a Gaudí-style bathtub next to the fireplace.

15. The house in Carrer William King, in the Fitzroy District in Melbourne, where we lived for eight months while I directed the rehearsals of Circus Oz. The most meagre little garden we've ever had, next to the pub that did the best barbeque in the city on Sunday evenings, near the park where Miquel and Nico chased opossums.

16. The house made of wood and bamboo in Ubud, Bali that a friend lent us, and where we lived several months while we learned to carve wooden masks and followed the dalang and his shadow theatre shows around the region. The house where there lived a three-metre-long snake amid the beams of the ceiling, an essential visitor that kept mice and venomous snakes away and that one day fell on the bed and broke it in half – fortunately we weren't in it.

17. The studio in Carrer Major in Sant Esteve, which had been the town's main venue, La Sala, where we went as children to sneak a peek of the Sunday farmer dances and

fiestas. Events that smelled like cologne and where the girls dressed in home-sewn pink and powder blue dresses, full of trim, and imitated the Hollywood film actresses of the 1950s as they put on makeup and combed their hair. Those farmer girls who wore canvas mountain boots during the week, and on holidays crossed the muddy street walking on the stones in high heels. La Sala, which was my first painting studio and the first rehearsal hall with mirrors on the wall and a dressing room for the actors.

18. The flat in Carrer Comtal, amid all the commercial hustle and bustle of the heart of Barcelona, where Nicolau and I took refuge when our family fell apart. Miquel never lived in the city again. He was in Paris, studying theatre at the Lecoq school. Teresa rented a flat in Carrer del Call. The house of a new beginning. Miquel came back from Paris with a show that was given in a pool and won awards for his work. Later, in a new show where he used technology more innovatively, his workmate died in an accident, leading him to walk away from the stage forever.

19. The flat in Carrer Enric Granados (Barcelona), where Paca and I started a new family and where Marina and Josep were born.

20. The Montnegre house, my children's home and my home, which found us when we weren't looking for it and where we intend to stay; it's about time!

Rage

Dedicated to Doctor Maria Immaculada Teixidó

Europe is an excessively fat old woman, a flaccid and toothless old hag that fakes asthma attacks and strokes while aspiring to learn yoga and other cures that will remove from its eyes the bags that are giving it insomnia, the overflowing nights of now lifeless defeats and grandeurs. The culture that has given the contemporary world so many great ideas is now worn out. This is what I was thinking while Albert Vidal, a tireless sniper, told me about his trip to Mongolia, the chant that he did with the prisoners of a jail full of murderers and thieves. He also told me about his friend lama, who had taught him melodies and things about life, and he described the way they laughed and sang together.

This morning there was a faculty meeting and the principal was very happy to tell us about the agreements we have with other schools, as they will allow four or five kids to do the Erasmus programme in cities several hours from here by bus. This is really good, of course; though it may also be a bit out of proportion, and it reminds me that with the measly salary of a puppeteer, when I was young, we went to Bali to learn to make masks with Anom, and to Sicily, where Il Cavaliero Maccri taught me how to make my voice grow to portray the scariest of warriors and Saracens, and other journeys for training.

Why have we as Europeans fallen into this endless abyss of bureaucracy and red tape that destroys every bit of our spontaneity and risk, when it is so easy to go from here to there with a backpack and a few coins in your pocket? I don't understand it. I can only tell myself that Europeans are so afraid of being ourselves, we know we are capable of so much savagery, that we apply control absolutely everywhere, not so much to prevent the bad things that can happen, but rather to avoid looking them in the eye.

World Map

From the website of the Centro Dramático Nacional, Madrid 2017

Creativity and research in the field of puppet and object theatre is determining the path of the stage arts today. For this reason and after the great experience and reception of the workshops with the company of Philippe Genty and with Stephen Mottram that we offered years earlier, the Rivas Cherif Laboratory now offers a new workshop in coordination with the TOPIC (International Puppet Centre of Tolosa), with puppeteer Joan Baixas. A visual arts artist, director and puppeteer, Joan Baixas is one of the most multifaceted and international artists in our art scene today. *Mapamundi - Somriure [World Map - Smile]* is an open piece that Joan Baixas has been staging since 1999 in many different cities around the world: Barcelona, Delhi, Havana, Tallinn, Charleville, Olot, Kilkenny, Saint Petersburg and others.

Animation forms part of countless contemporary areas of art: the stage arts, the visual arts and dance. In this context, it is not a cinematographic animation with digital or analogue techniques, but rather the live animation of objects, figures, materials, puppets, shapes, and painted or projected images. "Animation" as opposed to manipulation". To animate is to give spirit, to give life to an artistic object; it is to recognise in that object memory and evocation, resonance and symbolism.

Development of the workshop:

This workshop invites the participants to create small animations using the simplest of materials, virtually without manufacture. The objects or figures come to life with movement, breath and the word, with the fusion of the actor and the object. This course will include a number of different exercises with different points of departure: poetry, music and improvisation. This course will not provide techniques or discuss aesthetic aspects; nor is there an aim to obtain specific qualifiable results. Rather, the work focuses on creation and dramaturgy, the theatre art; in other words, it focuses on the rhetoric and the poetics of animation. Therefore, the exercises and proposals will revolve around a general, open-ended and uncontrollable central theme and participants will be encouraged to accept the creative chaos. The central theme of the course is announced as *Mapamundi - Somriure [World map - Smile]*. There are infinite maps of the world: geographic maps, economic maps, meteorological maps, maps of population, maps of natural resources, maps of religious beliefs, maps of social conflicts. Each map expresses a vision of the world, an ideology, in a way. All maps are provisional, imprecise and out-dated. We encourage the participants to manifest their personal vision of the world, through exercises and animations. We propose a world map of poetry, humour and friendship that we will gradually draw around the world.

The course will end with a public presentation in the form of a show, featuring a painting in movement over a large canvas with the collaboration of all the participants.

Place: Rehearsal hall of the CDN Almendrales (Bingo room).

Dates: 20 - 24 November 2017.

Schedule: From 10 am to 2 pm.

Participants: Members of the Rivas Cherif Laboratory.

Group size: Maximum 15 people.

Price: €0.

Registration period: 17 - 29 October 2017.

How to sign up: If you are a member of the Rivas Cherif Laboratory, send an e-mail with your request to laboratorio.cdn@inaem.mecd.es and be sure to fill in the subject as follows: Taller animación contemporánea Joan Baixas.

Participation requirements: Participants are asked to wear comfortable clothing and lightweight shoes to work or rehearse in. It is important to bear in mind that their clothes may get stained. Participants will also have to bring their own image processing devices: computers, cameras, portable speakers, mini-projectors, etc.

Pregnant Earth

In the garden of ashes, the ancient alchemist's rose is born.
Adonis

Sometimes there are shows that make themselves, where there's no initial project or objective. Instead, through improvisation and small presentations in different places, you develop a mass of stage material that ultimately just needs to be put in order before it is presented to the audience. That's what happened with *Terra prenyada* [*Pregnant Earth*], the show I've probably put on the most times around the world.

It's got a special format because the entire show consists of painting, erasing and painting again over a translucent screen, like a big square that becomes the stage that the audience sees, thanks to its transparency. Since day one, when I began using this technique, I had the feeling that it was a gift of the gods. Paint and stage, gesture and voice, it's a pleasure to practice them all at once, and for me, pleasure is an essential component of art. Pleasure can have many lights, ranging from the explosive light of the sun to the darkness of the new moon, and in art, they're often mixed. Apart from the tales or the action that make up this piece, for me *Terra prenyada* has a very primitive, very rustic base, which is the pleasure of watching somebody paint with mud over a smooth surface, the screen. It's always fascinating to observe a person as he/she paints; the movement of the colour, the brushstroke, the splash, the drip, the finger graffiti, the dance of the hand over the image, the erasure, the superimposed drawings are all games and images that demand attention, and that play with time; they are dramatized.

It all began when we decided to close La Claca for a few years. Despite all of Roser Vilà's efforts to keep the hut open, *Amanita Circus* left us exhausted and out of money, and we needed to disconnect and start anew. I went to work as a teacher at the Institut del Teatre and I spent my time teaching, learning and painting. I painted every day, all day long.

And I began to follow the "magazines" that were organised by Carles Hac Mor and Ester Xargay, the spoken magazine, the walked magazine. These were the most creative artistic forms of expression in the city at that time, and in the most intellectually wrong tone and with an anarchistic and expansive joy, they underscored the weakness of a Barcelona that was proclaiming itself to be the world hub of design and expertise. Those "poly-poets" invited me to participate a few times in the activities that they organised, and I went and did a number here and there, and mud painting.

Mud was my work material in painting, and I had gradually amassed a good collection of pigments and different coloured clays from different places around the world; the most interesting ones were from the Australian desert, which has some of the rarest and most intense pigments in the world.

We later went to Sarajevo with Tortell Poltrona and Carlus of La Fura dels Baus, and we planted my painting screen in the burnt library and performed there with butane lights, painting with ashes. After that we taught the hospital children to make shadows with the plastics that the UN had put in all the glassless windows in the city.

In one magazine, Carlus remembered it like this:

I always use the example of when I was in Sarajevo with Tortell Poltrona and Joan Baixas. In a workshop where they were teaching people to make puppets, there was a boy who wouldn't stop crying, and when the class finished they said to him: "Here, you keep it and hush for once and for all". Not only did the boy quiet down, but he began to speak with the puppet. Then the teachers told us that "this boy didn't use to speak, he hasn't spoken in three years, his parents died in a bombing". For the first time, he began to speak. I hope this boy is very well now. He may have begun to speak anyway someday, but the theatre helped him.

I later went to Saint Petersburg to see a festival. Michel Houssid, a political and artistic dissident and an all-around dissident, had organised a visual theatre school and they were presenting the works at a festival in Pushkin, the city where the tsars used to spend their summers; a large garden with streams and cascades and hidden palaces with an incredible sophistication, most of which had been deserted for over fifty years. The festival was being held in one of those damaged palaces and it all looked like a squatters' operation, where everything was improvised on the fly: workshops, stages, dining halls, dormitories and offices. The young Russian artists were super enthused just thinking about the future, captivated by the cultural wealth that was beginning to be discovered after the fall of the Soviet regime. The whole world was opening up in front of them, a world full of opportunity that their parents had never even dreamed of. The physical, technical and intellectual preparation of those young artists was incomparable and the calibre of their work was excellent. Everything else would have to be rebuilt.

I went to Pushkin to see the festival, but I ended up bringing the screen and doing three improvisations with silts from the River Neva.

Later came improvisations at a nuns' chapel in Tàrrega and at Sant Sebastià Beach in Sitges, at the breakwater; in an oak forest in Montseny, in a grapefruit grove in the Pyrenees, beneath giant eucalyptus trees in the Australian desert and with a bamboo frame that was made at Budiana's house, in Singaraja. Little by little, it all gradually took shape and every little presentation I gave left something to be discovered for the next time.

In the middle of the work process for a play it is good to remember that the risk resides in the form. Maybe it's a bit tacky to call it risky; the word bet would be better in this case. The bet resided in the form, rather than in the discourses or restricted rhetoric. In the *Pregnant Earth* process, the fact that the form gradually arose from small

shows and improvisations was very rich; an experience of confidence and freedom. Paca Rodrigo's music was a big influence, her capacity for improvisation, her ability to create atmospheres with just her voice, and her ability to hold a precise line, yet while constantly bringing in variations; she was a good support for the show.

Lola Flores

When I received the invitation to attend the reception offered by the king and queen of Spain to the people of culture, I thought that as a simple libertarian, the invitation really wasn't such an honour. But as a funny onlooker it seemed like it would be a memorable affair, and I went over to Toni Miró's place to buy a tie. A silk tie as green as a pond of the Montseny Mountains, with water reliefs on the fabric and splashed with a pale green, like the drops of dew on a frog's back. Wow, what a beautiful frog a tie can be!

After going through the line of compulsory ceremonious greetings to the crowned monarchs, I went into the reception hall of the palace and realised that we were a huge crowd of over 1000 people. Rosario, with whom I had coincided months earlier at a nocturnal march, recognised me and brought me over to the Flores family group, and it was there that I saw the real blue blood that night. Lola was the queen. No, not the queen, she was the pharaohess, which is so much more. And she laughed and greeted people and as she'd turn her body, her long-tailed flamenco dress would take flight; one guy got grazed in the eye when she went to hug somebody else passionately, yelling, sighing and venerating and kissing up at her own whim: she was the queen. Naturally, the merriment that night would end up at her house, with nearly every one of the thousand people who had come to the reception.

I already knew the Borbon family. On their first official trip to Barcelona, the queen had taken interest in the Catalan puppet movement that she had heard about. She was an admirer of this theatre, which she knew because of the Salzburg marionettes and their classical music shows. Hermann Bonnin, the director of the Institut del Teatre, asked us to perform for her and her kids, even though we hadn't exactly planned to perform for royalty. We decided to do it because after all this was a woman who adored puppets, along with her three children. We weren't interested in their event at all. We performed, we laughed, we talked for a good while and that kid Felipito and his sisters left with puppets in their hands. When the queen heard someone say "children are not to sit here", she turned around with a jolt and said "there are no children here; here there are princesses and a prince", but then, she spoke to us with an informal register, as though we were friends, and we did the same with her, but the classes are there.

A short visit to the other side of the river.

Enthusiasm Travels by Bus

*Horses that do not need feed
because they feed on the sound of their gallop.*
Carlos Fuentes

A beat-up bus, with more than thirty years of experience, crosses Europe slowly, without getting onto the motorways. The driver figures that there will be less police checkpoints on the general roads and doesn't want to have to deal with any of those. After all, at the speed they travel, there's no need for a motorway, and besides, this way they get to see Europe, for crying out loud! They plan to cover the thirty-five hundred kilometres between Saint Petersburg and Barcelona in five days. Inside the bus a group of theatre students is travelling with its director, the radical Michel Houssid. They're heading to the Barcelona Puppet Festival, where they'll be presenting a show based on the chaos of Babel, with rock music and pieces by Mozart. Their stage set is made of old plastics, scavenged bits of wood and cardboard boxes.

They've taken out half of the seats in the bus, and in the rear, they're carrying a stove, boxes full of food and drums of diesel fuel; they've got to keep costs down. Inside there is a cloud of cheap cigarette smoke mixed with the stench of the food and the odour of the diesel. When they aren't sleeping, they sing to entertain themselves, they're happy to be travelling through Europe. This is the first time they've ever left Russia. They're singing endless sad poems and Rolling Stones songs. They talk about yoga, religion and ecology, but never about politics; that's a taboo. They're the new generation, messy, punk and libertarian; a generation that's starting out like a runaway horse that throws itself into the sea.

They remind me of us, when we travelled Europe in those run-down vans. Sometimes we'd find ourselves at service stations with other nomads like us, Victòria and Baptiste of the Circ Imaginaire, with their owls and rabbits in the caravan, Els Perillosos, and the La Fanfarra. Once we ran into Els Joglars, who were on the way back from Poland with no heating: inside the van, they were all covered with blankets, with little clumps of ice dripping down from the ceiling.

Once Again, Australia

To Paca Rodrigo, from an admirer

1/9/89

Sixth trip to Australia, but this time it's different. This time I'm going to the desert.

It was night-time in the airplane and after so many hours of setbacks and waits, I was trying to make my mind shut up. It was going a hundred an hour, and I didn't want the foolishness to dance around at its own will. But there was one feeling that was gradually setting in: fear. Fear of what was awaiting me if I went to the desert by myself. Fear of the fear. All of a sudden, through the left-side windows I saw that the sun was coming up, a hole of red light in the wall of the jumbo jet. Clouds taking on golden tones, the black land in the dark, the river white with salt. And when I least expected it, the sky became an endless, flattened rainbow: the red of the sun, the orange of the clouds, the yellow of the light that was scattering through the sky, the green, royal blue, indigo, purple, and the black of the night.

As a rule, I'm greatly affected by my desire and haste; there is a black and red horse inside of me that gets out of control easily.

Trying to get the words to show just a bit of the wonder that the eyes see, then close the notebook and get lost in the gaze.

23/9/91

Dear Úrsula,

I submitted the report of the Naidoc in Marree project to the Office of Aboriginal Affairs, and just as you instructed me, it is "brief and precise". Below you will find my more personal comments, notebook notes, things for friends, so as not to have to explain it over and over again.

Before I go on, I must say with all confidence that your coordination with the authorities and communities has been impeccable and an indispensable help for this project.

The start of the journey was fun because the ranger officer who gave us the vehicle showed us to a Holden, an ideal city car with a full tank of gas. When I told him where we were going, how long and what we wanted to do there, he took his hat off and set it down on the table, scratched the back of his neck and said, "So you're going to the desert for three months? and you want to do theatre with an Aboriginal community?" "No, with two Aboriginal communities?". He took some keys out of the drawer and gave us a four-wheel-drive Mitsubishi and a free petrol card. "You'd best be well equipped ... and have good luck".

And then, he spent an hour giving us all sorts of advice on the roads and sandy spots, snakes, medicines, water, radio, herds of merino sheep, breakdowns, etc.

It took us three days to get to Marree. We went up to Saint Mary's Peak, where the Flinders Ranges end and the desert begins.

4/6/91

Last year I spent one night sleeping in a cave on the very top of this mountain. I went up with a couple of friends who were going to take photos of a secret nuclear power plant. In the morning, when the sun hit the rocks of Saint Mary's Peak, we discovered that the cave was covered with hundreds of Aboriginal drawings and the light gradually revealed them with an almost cinematographic effect.

Rocks like dry, crushed brains, like the skins of a toasted snake, monster fangs, rubble.

Big trees, dry and grey, lying in the grass like old sleeping warriors.

Horses covered with blankets that shake off the water of the dew, casting a fan of shimmering drops.

White birds fighting with each other over the black earth.

A big male red kangaroo, upright and solemn, observing the car.

Flocks of loud cockatoos go by, practically grazing our heads.

Roads of dust and more dust, covered in dust. Finally, a dip in the river.

7/6/91

We bought food at the miners' supermarket and got to Marree late, at night.

Regg was waiting for us in front of his house with a fire going. His wife Gladys received us with a big white smile over her dark skin. Her oil-coloured eyes released a warm, frank sweetness, her face moved and transformed, and her entire body, with extra-large proportions, danced agilely through a tiny kitchen. We ate together, sharing what they had and what we had with us, and before they could run off to the pub to buy beer, we told them we were really tired and they took us to where we would be staying. They had cleaned out the old school, they'd set up a make-shift shower in the courtyard with a large container of water and they had cleaned out the wood-burning cook stove. The entire building was made of wood; good quality, old, worn wood. You could feel the cold of the night in the desert. We used split red wood logs to light the fireplace and we went to sleep in our sleeping bags, next to the fire. It felt strange to finally be here with the Arabana people, and it was hard for us to sleep.

The first days we spent getting to know the place and the people and listening to thousands of stories about trains and mines and cowboy stations, where the guys move the herds with trial motorcycles; stories of herds of hundreds of thousands of sheep, camel caravans and international racing car brands zooming over the salt lake; stories of weapons and train wagons and gemstone mining tools; stories of the outback.

12/6/91

Once we knew everyone, Regg called the entire community together and told them that we were on holiday and that we would like to do a show for National Aborigine Day during Naidoc Week (National Aborigines and Islanders Day Observance Committee).

The Arabana community had been formally formed just a few years earlier. In fact, at the time there were only two full-blooded Arabana people left. One was a woman over eighty years old, Annie, who taught the Arabana language to the children and knew most of the plants, traditional remedies and ancient hunting techniques; and the other was her brother, who was the only one versed in the knowledge and ceremonies of the tribe, yet he didn't want to teach them to anyone, because he said the Arabana people no longer existed, and that when he died the whole culture would be gone and it would be a different era. He expressed his conviction without batting an eye; for him, death was the most natural thing in the world, whether it was his own death or the death of his tribe. They're things that happen, he'd say, you can't do anything to change them. Apart from these two people, the rest of the community were descendants of Arabana people mixed with all sorts of passers-by, invaders, rapists and even, in some cases, kind lovers. The heart of the Arabana territory is called Marree. That's the name of the current town, and in their language Marree means "water". In other words, because it was a unique site of phreatic water in the desert, Marree became a logistics centre. Initially, at the start of British colonisation, it became a hub of camel caravans that crossed the desert, guided by expert Afghans. The caravans would later be replaced by the train that crossed the entire continent, "the Trans-Siberian of the desert", as they called it, and later still, the train would be displaced by a dirt road, where road-trains with four trailer cars and more than fifty wheels cut through the desert. This entire history is right there in Marree today, in the form of rubble, the remains of vehicles and rusted machinery; the desert conserves it all.

In the case of the desert, you don't get there the day you arrive; you get there little by little, and you don't see it until you forget that you see it. It takes you weeks to really see it.

The fact that a foreigner considers them to be an established community and at the same time suggests an improvement of their Naidoc holiday, is so strange that everyone takes an interest in it and the meeting is filled to the brim with people. Dozens of black, almond-shaped eyes watch the movements of this stranger, to see what he's about. Regg reminds them that last year, their Naidoc consisted of parading the Aborigine flag up and down the dusty road under the sun and that the third trip ended around a few cases of beer.

By chance, I passed through Marree a few days after this celebration, and when Regg found out that I did shows, he suggested that I do one the following year with the young people of the town, offering me the help of the entire community. We agreed that I would find a way to pay for my trip and living expenses and that they would find me a room with water and a vehicle. And that's what we did. It was really simple; each of us handled things from his own end. I went over during my holiday months on a grant and I paid for Paca to come along. The Port Augusta organisation, which helped us, suggested also working with

another nearby community, the Adnyamathanha Peoples Committee, in the mountains of Flinders Ranges; a very consolidated and unified community, excellent horse breeders in the bush.

I took the floor at the meeting and proposed making percussion instruments and masks with the young people, and suggested that Paca would do songs and dances with the little ones. All well explained. Big silence. No questions. Comments? No-one said either yes or no. After a while, they got up and walked out.

I asked Regg why they were all so quiet, wondering if they didn't like the proposal, and he assured me that there was no opposition to the project, but that it would be really hard to get someone to take the decision to be the first to commit to it. We'd just have to wait and see what happened. They'd observe us and then they'd decide whether or not they were on board with us.

15/6/91

In the subsequent days, I improvised a workshop under the porch. Nobody came. I began to collect materials on our excursions in the area and I made the same things that I usually made at my studio, characters, little sculptures, drawings. I had an audience that watched me as if I were an idiot. Their aesthetic was that of the TV and that of the children's section of the miners' supermarket; their music was country; and their heroes were the American Indians of the movies. In other words, they couldn't identify at all with my sculptural "creations" made of roots and stones and tin cans.

— *And, speaking of Apaches, why don't we make a tam tam? We could play music and dance.*

— *Would you know how to make a tam tam?*

— *It can't be hard: a liquid storage drum, a skin and some strings.*

— *Have you ever made one?*

— *I've made harder things.*

— *There are lots of storage drums here. And what skin would we use? —he laughs—. A kangaroo skin?*

— *I don't know if we could trust kangaroo skin, but I'm sure a goat skin would work, and I've seen wild goats at Cooper Creek.*

— *We have permission to hunt what we need, but we don't have the means. How will we hunt goats?*

— *We have the Mitsubishi and we'll ask the policeman to help us with weapons; we'll have him come along.*

— *That one?*

— *I'll talk to him.*

Jack the policeman is a wonderful character. He is also of mixed blood, but he doesn't seem to be so happy about it, because he leads the stranger to understand that he's a white

man; and he looks like a one, he could be a white man. He actually looks like a tough sheriff from the Far West. He carries it all perfectly: the car, the uniform, the glasses and above all the round he makes at ten km per hour on the dusty unpaved roads of the town. He doesn't speak, and who knows which way he's looking, you don't understand why he stops. But when you get to know him, he's an affable and shy guy, a good rock 'n' roll dancer and the winner of a traditional damper breadmaking contest, where he beat the old ladies of many different communities who had been making those breads their whole lives. Jack says it's best if he doesn't come, but that he'll lend us a shotgun and he tells us not to do anything silly, and that the issue of hunting weapon permits for the Aborigines isn't the business of the municipal police, unless there are conflicts among people.

We left to go hunting really early this morning and we are now coming back at night, exhausted. All day long driving around over that rocky terrain in the car, which seemed indestructible. We've now got six goat skins. They cut the meat of the three youngest goats for the people in the community, so that they won't have to eat frozen chicken for a few days. The meat of the oldest goats remained behind in the desert, for all sorts of flying and crawling scavengers. They say this way those animals don't bother the herds. The cleaners of the outback, they call them.

I made a phone call to Jordi Borrell, of Circ Perillós, the best craftsperson I know. Working with skins is one of his specialties. In three calls, he gave me a leather preparation course.

We cleaned the skins well, laid them out and covered them with salt that we collected at the shores of the lake. The salt keeps the flies away. Sometimes flies can be the main worry of the white man in the outback; particularly when there's blood in the area, they can be a true and persistent nuisance.

9/7/91

During the weeks that it took to prepare the skins, we prepared three storage drums and we often went out in search of all kinds of materials amid the rubble, forests and dry rivers. And this we did just the way they do in the outback: by camping, building bonfires, hunting, laughing and sometimes allowing our spats to escalate to unimaginable extremes. It must be said that the people of the outback, who are always so reserved, people of all colours, sometimes they really like to shout, and very loudly.

The desert absorbs you, it sucks you. It seems like there's nothing there, but it's full of things. Actually, it isn't that it's so full of things, but rather that those things have a different, specific presence. Each thing is each thing and it calls your attention.

The pub is the essential complement to the desert, like what yin is to yang or what the egg is to the chicken. They're the two most diametrically opposite places you could ever imagine. The pub is cool, dark, damp and a bit stinky; the desert is dusty, boiling hot, open, full of flies and aromatic.

You don't see the desert when you get there, you don't see it until after a few weeks of being there, once it begins to sink into you, and it's then that you appreciate the pub; that's when you go looking for it.

The wind lifts up columns of sand-filled air, whirlwinds as tall as a house that dance and twist, several hundred metres high and then disappear in a pyrotechnical explosion of sand.

23/8/91

With the three big drums and other instruments made of sticks and storage drums and the remaining skins, the Arabana adolescents took charge of the music, and they did so with a special passion. The musical direction basically resided in trying to keep them from destroying the drums, in their avid desire to make the loudest possible noise. Fast and loud was the general notion of music, and there was nothing you could do to change that. Once you got past that, their sense of rhythm was impeccable, and Paca had lots of fun directing them. Their rhythms would serve to make the masks dance – masks made by the other community, the Adnyamathanha.

The children and young people of this other community made masks and puppets with characters that resembled bison, bears, deer, Superman, the Great Chief Red Eagle and a long Chinese serpent made of packing boxes.

At a given moment, when the masks and the dances and songs began to take form and we managed to create a constant rehearsal and participation rhythm, some of the people of the community began to distrust us, thinking that we might be infringing on some taboo of their culture. Actually, nobody had any true or precise knowledge of the tribal beliefs, which had been dying off, but there was a widespread fear that tended toward superstition. Everything is scary because everything is unknown, and if you infringed on a rule, as unknown as it may have been, the bad spirits of the dead would wake up at night to frighten the people. And no-one had any doubt about that. So, we decided to go with Regg to Coober Pedy, to request permission from the elders of the community, who lived in that area.

The trip took four days, and we spent two of those days with the elders. I couldn't understand their words and Regg did all the talking. I just kept serving them the beers that they asked me to bring to them from the camping ice chest. One day, in the outback, someone will build a monument to that camping ice chest. The elders did nothing to stop the dances and masks and songs that we were preparing with the kids. They said that we were invisible to the spirits of their people.

The elders were five or six very poor men who lived in very bad conditions in sheet-metal shacks, essentially tin ovens, with tiny amounts of social aid and loads of beer.

The wind grazes the land and separates all matter in keeping with the sizes and weights of each thing; the dust ends up in dried flood streams and becomes compact with the dampness of the soil; the grains of sand come together in dunes that move through the desert, subtly transported

by the soft breeze; the largest stones sit still, polished by the sand, sparkling and shining. Everything feels clean, everything but the road and its dust-covered edges. The dust of the desert comes from the roads and is kicked up by the cars. In other words, when you stop the car in the desert, it's completely caked with dust, but when you walk away from it, there is no more dust. The wind whistles over the tiny stones.

To the pub, someone says, shouting, as there is neither law and nor police in that land. Just white men with weapons.

What a fallacy! The tourists will soon arrive and all of this will become a decoration for their selfies.

We had a wonderful Naidoc holiday. At first, the two communities had distributed themselves on opposite sides of the street. They were assumed to be enemies and didn't speak to one another, but when we finished the parade and got to the gymnasium and they saw their respective sons and daughters dancing and singing together, they shed a few tears and everything ended with a general and brotherly barbeque, with tons of Coopers beers.

23/9/91

Thank you, Úrsula.

Zoé, Criminal Innocence

O diabo na encruzilhada, no meio da estrada (“The devil at the crossroads, in the middle of the road”).

João Guimarães Rosa

For Marta Cuscunã

The Puppeteer: *I met Zoé at the Psychiatric Hospital of Santa Maria do Perpetuo Martírio, in the city of São Paulo, where I had gone to give a show for the patients. That girl was really attentive, sitting in the first row. Throughout the entire show, she had been talking with the puppets, imitating bird voices. They told me that the police had picked her up off the street, and that she had been living under a pile of newspapers, with no clothes, soiled with blood and makeup, and that she never spoke.*

Pedro Daniel Joca Ramiro, *garimpeiro*, in other words, a fine gemstone hunter, otherwise known as Tristan Pazos: *I met Zoé in a freight train; everyone riding that train was escaping from hunger and poverty. She told me that she had been born in the jungle, where she had learned to imitate the songs of all the birds, the way the kids from there do: the dove, the warbler, the vulture, the não-me-vê. A forest fire had driven her family out of the jungle and they had to run off to the city. Together we crossed through Manaus, Roraima, Mato Grosso, São José do Rio Preto and Goiânia. At dawn, when the train would stop, Zoé would hop off and climb up a tree to pick fruit and sing, and I would watch her like a gift of the night.*

Bernardo Zé Bebelo, alias Maravilhas, mercenary: *I met Zoé in the streets of São Paulo, where she lived, and I made her into the princess of the street corners. When we made love in the tunnels of the metro, Zoé's bird calls would echo through the arched ceilings as if it were a cathedral. I would never have imagined that so much laughter could fit into one night.*

Saloio, pusher. He liked movies about the Romans and wore a white suit, a gold shirt and a red tie, *os colores do Imperio* [the colours of the Empire], he'd say, and he was popularly known as César de la Favela: *I met Zoé at Maria Grácia's brothel, where all the men asked for her. I took her away and kept her for myself, I bought a convertible so that everyone could see my empress and I gave her a house with a garden with golden statues and a gate that opened up when you yelled “Ave César!”.*

Zoé: *It all started... because of the convertible hood.*

It was summer, midday and it was really hot, but Saloio was hell-bent on driving with the top down on the car “pra que todo o mundo admira a mia rabina” [“so that everyone can admire my queen”], he said. We went with the top down, dying of heat and to compensate for it, he put on the air conditioning.

He was totally obsessed, you can imagine! All the sun from above and the air conditioning full blast... that didn't help at all, of course.

They had been downtown, shopping for things for the new house, things that Zoé had never seen before: carved crystal

glasses, a blender, a cocktail shaker, an electric plate warmer, an electric knife.

Oh, the electric knife! I had never seen one before. “To make carpaccio”, said Saloio when he bought it. Before, Saloio liked raw meat, but now that he was with me and he wanted to act all classy, he only ate carpaccio.

Saloio was a big, strong man, the emperor of the favela. Everyone respected him. He gave Zoé a house with a garden and air conditioning, and he bought a car to show off his girlfriend in the street, a golden car with red seats and white wheels, convertible.

Anyway, we'd been driving with the top down and after going down Avenue Bolívar from one end to the other with the traffic moving at snail speed, we got home in a bad mood.

The heat gets you into a bad mood, you know? In that moment, I wanted to live in an air-conditioned world, you know? I wanted to run away from hot houses, from hot beds, from the boiling hot streets.

The heat is a problem of the poor...

... and of losers! I was sweating and I was pissed off. And so was he. Saloio was also pissed off, but he covered it up and acted all nice, as if all that about the convertible top was a joke.

And so, they got home and Ave César! the gate to the garden that opened by itself.

We go up from Pinheiros, we cross Jardins and all of Vila Mariana, and we get home soaked in sweat, and when I lift my legs over the back seat and I go to stand up, my miniskirt gets stuck on the latch of the door and I burn my thighs on the metal sheet. Not a little burn, no, it was a good singe that left a big red mark on my butt. I let out a scream, I picked up my legs, I lost my balance and with the spike heels: skrrreeek! I put a couple of scratches into the body of the car. Two good scratches... skrrreeek, skrrreeek. On the golden door of the convertible...

I suddenly smelled the stink of his fury, as he came around the front of the car. He looked at the scratches and didn't say a word...

I thought, here we go, now we've mucked it up! He put two fingers in his mouth and slowly ran them down the scratches, and... I don't know why, well, I do know why, to get him to blow off steam in the moment I go “você pois ficar um autocolante” and I let out a... little... laugh. And I see that thick, swollen band with black hairs go up in slow motion and bam! He smacked me! His ring tore open my lip and three drops of blood splattered on his jacket. They formed a really nice trophy, on that all-white suit, with all that silk and gold.

It doesn't matter, Zoé picked up the bags of the gifts and ran off to the pool and jumped in with her clothes on, thinking that Saloio would get horny seeing her in the wet dress and would forget about the scratches on the car. He went over to get a bottle of whisky and started slugging it down in gulps, as he looked at her, savouring it: shhhh! shhhh!

You can imagine how I came out of the water... like a wild animal, with the pistachio dress all clinging to my body, about to explode like a fruit, with my hair in my face. I cleared a drop of blood off my lip with the tip of my tongue and moved it like a snake, while looking him straight in the eye, zip, zip, zip! And bum! Another blow...

But this time she managed to get out of the way. When Saloio turned around, he grabbed her by her hips and intended to take her from behind.

But I didn't let him, I don't know why, 'cause I really liked it, but... I don't know, at that point it seemed like I didn't like Saloio anymore. I had liked him until a moment before, but now I sort of found him disgusting. I don't know, things change out of nowhere. Life's really strange and all that stuff, and I don't think too much, or well, I do think; I think a lot, but about other things... I don't know, I don't know what I was saying. Or maybe... maybe it's that I wanted to get him horny, I don't know. I told him "esfriate, meu amor, que ficas ardente!" ("cool down, my love, you're fuming"), and I pushed him into the pool and ran off into the house.

In the kitchen, Zoé opened the bags and she lined up everything on top of the table: the crystal glasses, the cocktail shaker, the blender, the heater, the electric knife...

Oh, the electric knife! I wanted to try it...

She had just plugged it in, she was holding it in her hand and looking at it, when Saloio came in huffing and puffing. He was naked and he grabbed her from behind, threw her on the table, turned her over, opened her legs and began to feel her up, as he slobbered.

I was blinded by a feeling that I thought I'd forgotten, the feeling that my body was like a crumpled piece of paper scraping the sides of the street, like a rag. My mouth filled up with a disgusting stench that I hadn't felt again since I left the streets, a stench of damp clothes, car seat, uniform, perfumed dress and disinfectant, sweet fruit cream, plastic with strawberry-scented talcum powder, sperm, gum.

On the table there was a mess of feet and claws, breathlessness, swearing, teeth biting irately and I was being suffocated by the weight of a muscular animal that squawked like a child, on all fours over me, like a dog that wanted to immobilise the female. And a wine glass broke and a piece of glass got stuck in my back and...

I didn't mean to hurt him at all, I swear, I just wanted to get him off of me... At that moment I thought I'd get over the disgust and that everything would go back to the way it was before, full of laughter and pleasure.

But that piece of glass stuck in my back hurt a lot... My hand found the electric knife and I hit him in the leg a few times, very lightly, damnit, laughing, softly, like playing, damn Satan, always waiting at the crossroads of life... But that thing cut so much... It didn't seem like it was cutting; it seemed like it was sweetly sinking into butter.

She hit him a few times in the legs with the electric knife and Saloio flew up and back as though he were catapulted.

And before he could land on the floor, Zoé had already taken off.

Now I can't even remember how I got there, but I found myself in the bedroom, sitting in front of the dressing table, putting white makeup on my face with the rice-dust to relax myself, to seem like a geisha, like the ones I had seen in a film, who had that air of such serenity, so calm, like rich girls. All nice and white. Saloio liked me to put makeup on and we'd play with the makeups in bed, we'd make each other up. I thought "Pretty yourself up and we'll make love and it'll all be forgotten".

She was putting on makeup when she heard a strange squawk, the howl of a rat, high-pitched, with no pauses, the sound of an animal that couldn't breathe properly.

It was an unbearable noise, a noise never made by a human being, sweet, endless, like that guitar that the Chinese play at the restaurant Felicidade, nyiii-nyiii-nyiii!

She was upset. Since they had taken the top down on the car nothing felt normal. She thought everything was a bad dream that would end soon and she went on painting her face and her entire body, all white... and then the door to the bedroom opened and she saw that the strange squawk was coming from Saloio, who had been dragging himself across the floor, and below his legs, there was a really big gash, cuts that looked like they'd been made with an axe.

I think that's called the Achilles heel and that you can't walk without it, and actually Saloio's legs were pale, bloodless, as stiff as wood, the legs of someone who was paralysed. And I sat there looking without knowing what I was seeing, that huge, hairy man, my rich and brave boyfriend...

He was naked and used his hands to drag himself along the rug and he made an airless noise like a torn plastic bag. By pulling on her leg, he made her fall to the ground, he immobilised her with all the weight of a dead ox, he took her neck between his two hands and he began to squeeze tightly.

Oh my God, I'm sure that in that moment Saloio was the strongest man in all of São Paulo. What could I do about it, huh? What could I do about it?

I think Saloio wanted to kill me...

Or maybe not, maybe he just wanted to go on with the game...

Yeab... but... in that condition?

He was squeezing her throat so forcefully, and Zoé remembered Aniamaria, who had been found strangled and blue in her dressing room, and while she thought that she'd have to do something, she found the electric knife in her hand again... and by now she knew how to use it and she ran it over his throat, zip, zip, on one side and on the other and those veins of his that were so full...

... the ones I liked so much.

Yes, those full veins of his that she liked so much exploded in a cascade of blood that smeared all over the bed, the nightstand, the mat, the curtains...

And every damn thing in that bedroom, everything, everything was red, the colour of the Roman emperors.

What a load of blood there is inside the body of a man, my god, I'd never have thought it would be so much. Saloio closed his eyes, squeezing his eyelids so tightly that they turned purple,

... your tongue to my mouth, agonizing flower,

... he gasped

... he let out a long, strong fart

... and he became still.

The stench of shit flooded the bedroom and then... silence.

Is that how a man dies, with that stench?

And then, a bolt of lightning bit and went through my entire body, "um relâmpago da pura claridade da alma". Now you've really screwed up! Now life and destiny have teamed up against you and now you will no longer be lovers-who-love-one-another-and-bite-each-other; you'll forever be a-lonely-woman-with-a-knife-stuck-in-your-heart.

And I felt better, what can I tell you, someday something like that had to happen..., it's all written, I know who I am and I know the price of things. I felt very far away from home and very close to the jungle, I reminded myself of my grandmother's words, "O diabo na encruzilhada, no meio da estrada" ["the devil at the crossroads, in the middle of the road"].

She went out to the terrace. In Praça Guimarães, above São Caetano do Sul, a cloud of birds danced like a school of fish, a wave of starlings caressing the sky, drawing on the air, opened and folded onto itself like a handful of playful rain. In Praça Guimarães the people also looked like flocks of birds, ants that drew the land.

I went down to the street and got lost in the middle of the ants. I didn't want to walk or talk with anyone.

The police picked her up after many days, crawling on the ground, living beneath a pile of newspapers, naked, stained with blood and makeup. Because she didn't speak with anyone, nobody knew who she was and they never came to connect her with the case of the electric knife. For them, she was a poor madwoman, and they left her at the hospital.

Ay, love, what a little gremlin, life changes in an instant, the Devil's instant. The Princess of the Street Corners lost the Emperor of the Favela.

I met the Puppeteer at the Psychiatric Hospital of Santa Maria do Perpetuo Martirio, in the city of São Paulo, where he had come to put on a show for the patients. Seeing his show, I realised that he was the only person who could lock up the Devil in a sack. I got dressed up and left with him. Now I travel around the world... and I am happy.

Cildo

For my little brother Toni Miró

The show I did with Cildo Meireles is the most intense artistic challenge I've ever faced in my professional career. Finding and extracting interesting characters from the works of Miró or Saura, for example, was an obvious task; they were right there waiting for someone to bring them to life. Of course, it wasn't at all easy, obviously, it was work.

Yet when you want to come up with a show of animations and images in motion, based on the suggestions of a work by an artist who is academically considered to be "conceptual" or sometimes "minimalist", and who currently only makes installations that he projects and directs yet that he does not personally execute with his own hands, that can be incredibly difficult to do. Fortunately, Cildo's work goes far beyond any label. And I believe that the great talent that he displays in his work as an artist and as a thinker revolves around telling stories. Cildo is an exceptional storyteller. And finding him here in this region and hearing his stories, his extraordinary and fresh life experiences, which are hidden within his work, was a journey to the heart of art and to the heart of a powerful culture such as that of Brazil. And that journey taught me a new, more intense way of thinking. The new ideas or new ways of seeing life that he presents in his work, which are converted into artefacts and where he invites the audience to move around, touch, play, spy, is like stepping into the library of Jorge Luis Borges, which expands infinitely and also draws you in infinitely, leading the curious person to get lost.

The title of the show, *Daurrodó* [Round Dice], sums it all up. What most seduces me about Cildo's work is his poetic ability to show the paradoxes of both the world and thought. Although we come from very different cultures, Cildo and I coincide in time; we've lived the same things from very different angles. In our generation, our big brothers taught us to trust the Marxist theory of the thesis-antithesis-synthesis interplay, there was an answer for everything, everything looked forwards. It was just a matter of time before all the contradictions between thesis and antithesis found their solution. Cildo sees it differently. His installations propose unsolvable paradoxes. There is no possible synthesis; you have to live with the paradox, with indecipherable enigmas, with unanswered questions. That is the playing field. As its title indicates, *Daurrodó* has left me with the aftertaste of a round, random, paradoxical show. I have no other words to describe it. It was all there in the show.

Cast and crew of the show *Daurrodó* [Round Dice]

Artistic creation: Joan Baixas and Cildo Meireles

Actors: Al Víctor, Andreu Martínez, Isabel Pla, Laura Calvet and Xavi Estrada

Director: Joan Baixas

Dramatics assistant: Glòria Rognoni

Stage material manager: Marina Baixas

Executive producer: Lola Davó (Bitò Produccions SL)
Music: Pieces by Cildo Meireles (*Sal sem carne, Rio oir, Mebs/caraxia, Pietro Bo*); *Mascaras*, composed by Orson Meireles; *Chaconne*, by J.S. Bach; *Oración del remanso*, by Jorge Fandermole
Stage set: Joan Baixas and Cildo Meireles
Wardrobe: Antoni Miró (Groc)
Jewellery design: Chelo Sastre
Lighting design: Álex Aviñoa
Sound design: Óscar Villar
Stage material manufacture: Teatre del Bosc and Óscar Jover
Voice off: Paca Rodrigo
Videos: Joan Baixas and Marina Baixas
Iron works: Serralleria Casacuberta
Mask shaping: Álex Alonso (Jaleo Volums)
Costumer: Gorette Puente
Wig manufacturer: Montse Morella
Student intern from UPF: Rita Molina

Coproduced by the Teatre Nacional de Catalunya and the Grec 2016 Festival of Barcelona, Sala Petita, Teatre Nacional de Catalunya, Barcelona, 30 June - 10 July 2016

Fresh Air from Long-standing Artists

Jordi Bordes
Recomana.cat digital magazine, 2016

What are the comfort zones of Joan Baixas? Whatever they are, this artist (now combined with the revolutionised gaze of Cildo Meireles) obviously eludes them as much as possible. He feels the need to find himself in some sort of abyss; to reveal himself to the audience with the uncertainty of the text, as he attempts to build the form in the very moment that he presents it on stage. He needs it all to flow. Yet his mature, well-thought, well-travelled and consented gaze provides a suggestive and encouraging underlying content. Today you can still find the meadow beneath the paving stones, no matter how much asphalt there is covering the streets.

Surrealism serves to mirror the absurd everyday attitudes of today's western civilization. And Baixas, who looks at it from the other shore, realises this and portrays it. The wardrobe by Antoni Miró serves to build obscure characters that walk around in ties, while wearing their jackets inside out. There is no common sense that brings it together. Nevertheless, in the face of this scene that might seem frustrating (today, the theatre art of the young playwrights underscores a lucid and unusual disenchantment in generations that ought to be insufflated with enthusiasm), Meireles and Baixas explode in an oneiric fantasy world of gremlins that are capable of imprisoning the siren of consumption and superficiality and defend ugliness, if there is enough freedom to do so.

An older man with an irreverent soul, Baixas builds spirits by wrinkling a piece of packing paper and makes paper houses with a folded corner of paper and a piece of transparent plastic, in constant expansion. He is a storyteller beneath a baobab, who likes to generate images using low-quality products that are constantly dished up today by the consumer society. Yet this is not just a gesture of ingenuity. He is actually revealing a way of living, a way to confront the vital contradictions and come away with an unscathed spirit. Art, power, money, selfishness, and mystery come together in a very open show that ultimately offers to portray the front row of the audience (actually, a sort of mirror of oneself) with grotesque masks that display the perversity of the image that famous Spanish novelist and playwright Valle-Inclán already sensed over one hundred years ago. Allow yourselves to be absorbed, without stubbornly insisting on finding the end of each and every road. The paths are meant to leave you half-way, so that you can enjoy the freedom and learn from the experiences of others. Listen and allow the boat to take you to the third bank of the river, the one that you will never find by means of rational thought.

Iranian Brothers

Yesterday a Mexican man called me saying that he was the director of a Dutch-owned foundation that promoted contemporary art and had some Iranian artists who wanted to meet me. It felt like an advertisement. With a heightened curiosity, I invited them to my studio.

When they got here, the Mexican turned out to be Felipe Rodríguez, the friendliest man in the world and president of the Han Nefkens Foundation; and the Iranians were Hesam Rahmانيam, Rokni Haerizade and Ramin Haerizade, three well-trained and well-informed international artists. The Iranians told me that they had been trying to track me down and that someone at the Fundació Miró had told them that they didn't know if I was alive or dead or whether I was still working. I liked this beginning... the figure of the missing man has always awakened in me a sort of feeling of privacy and proximity. The missing man, the hidden man, the invisible man are friends of mine.

We spent the day together at my Montnegre studio, where we showed each other our respective work.

The Han Nefkens Foundation, an excellent promoter of contemporary art, had awarded them a prize that consisted of producing an installation at the MACBA with an invited artist, and they wanted me to be that person. Two years and countless meetings later, we presented at the MACBA the installation *Les Criades* [*The Maids*], featuring some of their works, some of mine and a joint piece: *L'ombra de la por* [*The Shadow of Fear*].

I am fascinated by their punk, grotesque and sometimes kitsch lyricism, which is still elegant and refined. To me they feel like artists who grow like plants, and that feeling has brought me much closer to them. A growth towards the light and towards the darkness in the same surge, systole and diastole, horror and laughter. Out of control and mottled: the opulence of their imagination and their absence of solemnity make them feel like brothers to me. Meeting them has been a gift for me; artists of another generation and another culture, survivors of the Sha dictatorship and Islamic radicalisation, driven and roused by globalisation and critical experts of their own age-old culture.

Rokni, Hesam and Ramin work and live together. They began their work in Tehran until they were forced into exile due to some overly daring paintings, *Men of Allah*, and they remained as close as possible to their home, in Dubai.

Their work method is based on two constants: discipline and their home. Their discipline resides in the fact that each of them, each morning, devotes a good while to painting a number of series that they keep open. This activity, which gradually becomes richer and grows with ant-like perseverance, gives rise to books, collections of drawings, video animations and other materials for display. And the house? The house is not only the place where they live or the place where they work; it's their main artistic work. Their pictorial and objectual activity sprawls out like a patina over every surface and into every corner, over

furniture and walls, ceilings and floors, and it's constantly changing. And then, when they have to make an installation in an exhibition space, they take a few of the things that fill the house, works of their own or of other artists; they have no limits of authorship: theirs is always a shared work.

This house is a sort of cornucopia or Ali Baba's Cave, impossible to explain with words. You've got to see the photos to understand.

The Maids

Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, Hesam Rahmani, 2017.

Exhibition hall sheet

We know a maid who can transform herself into a madame. That maid only wears a madame's clothes, but when we get into a taxi or a shop or when we walk by a neighbour, the people tell us the way they grow annoyed with the influx of maids to the country.

Like an endless human chain, they arrive throughout Europe. Sometimes following the green hillocks, the emerald forests and the meadows of grass, and always via cement roads and motorways.

Despite everything, the madame is always in view.

We, the maids, each donated an organ to form a unified body, so that the march would never stop.

A migratory bird is never asked where it's going, either on the land or in the sky; nor is a child asked, nor is the Grim Reaper ever asked.

"I'm going back to my kitchen. There I have my gloves and the smell of my teeth. The silent belch of the faucet. You have your flowers and I have my faucet. I am the maid. At least you can't stain me." (Jean Genet, *The Maids*).

We know a puppeteer who contemplates his life and defines this era with the word fear. Moreover, as an alchemist, he also defies fear by fishing a Nomura's jellyfish – a giant from the depths of the sea with neither a brain nor a skeleton, but which glows in the dark – and transforming it into a parachute that can be used in a rescue, yet which forms part of the realm of war.

Joan Baixas has worked closely with artists including Cildo Meireles and Joan Miró, permeating them like steam through a still and absorbing an essence to animate. His recent works express the conflict between the controller and the controlled. Do we control the marionette or rather is it the marionette that controls us?

And what's in the space between the controller and the controlled?

A system we call behaviour.

That behaviour is coded by John Cole, a robotics engineer and a creator of enigmas who generates the mysterious movement patterns of the marionette that the audience sees.

Joan Baixas will be choreographing those movements in keeping with the population density of the performance space: when there are few people, the marionette will reveal what it has inside; when there are many people, it will turn inward and close itself off.

The marionette's organs come from different bodies and are sewn all together, like those of Frankenstein's monster.

Each organ of this body represents a person's fear. The fear felt by each of the fifteen vulnerable and disadvantaged

women who have learned sewing, dressmaking, and embroidery in the workshop of artist and teacher Niyaz Azadikhah.

She recorded in writing the stories of those fears. The story of Fardina, a sixteen-year-old Afghan immigrant who was afraid to go to the bathroom because somebody once pulled her hair from behind. Or the story of Roya, who was pregnant with her third child, yet afraid of losing it the way she had lost the other two, and therefore afraid to lose her last chance to live with her husband. Niyaz narrated these stories through a series of drawings that later inspired the women's embroideries.

Can these bodies become a single one? Bearing in mind the fragility of life, it is possible that they will be the next ones to toss inflatable boats into the sea. Or the next ones to cut off their hair and make voodoo dolls in hopes of a better future. Or the next ones to head south, east or northeast.

Like the steam of a still, we seep into "the blood and the mud" of the madame, and from the kindly hands of the madame, blessings come down like rain: shoes, shirts, food, fruit, raincoats and dates.

The sun doesn't rise in the east and set in the west for us. In the darkest black of the night, our bodies are a source of light. The shining radiance of the skin up there is what guides us through the darkness.

Are we capable of observing ourselves from behind in this dark and feeble space? Beyond the imposed conceptions of value, are we capable of living and feeling the reality of not being an "I myself"?

3 Watercolours

To Doctor Amadeu Nualart i Felip, a full professor of the good life

1. Late one evening, after a stormless overcast day, with an occasional lightning bolt lost in the distant Pyrenees, on the French side. A long, grey day anticipating a rain that never came, at the beginning of a muggy August. Yet now, at the last minute, a light opened up and could be seen everywhere, with half the sky filled with waxy clouds and the other side a flat vertical blue, extending all the way down to the sea; a dazzling, sparkling, plasticized sea. And this very special and delicate lighting effect separates the flatlands from the mountains on the other side of the bay: the former is purple; the latter is earthy; and the rest are all different shades of blue. A geographical stage set, where the mountains are dressed up in a decoration inspired on this rock. The lights of the terraces and harbour gradually increase their yellowish intensity, pushing the other colours into the black of the Ampurdan night. Outside, amid the stubble field, you can probably hear the sounds of crickets, owls and shrews, with bats whirling the air above them in drunken circles. Just minutes later, the night is black and the harbour is just a bunch of little lights, a somewhat ridiculous sight, or maybe just sad.

2. The first thing you hear are the shouts of the kids under the waterfall and the spatter of the water. The falling water invites them to jump in from the highest rocks. When you get to the oasis, amid the trees, you see a sort of grey stone cliff, rounded off, as if it had the shape of a pan. On top of the grey, stains of black lichen; roots hanging in wavy lines of intense red, like bundles of veins moved by the air, hair made of flesh. Big, spongy spots of thick, dark moss; and above, the branches of tender ferns pulling away from the wall to collect the splashes of the water that falls forcefully, forming a nucleus of froth that extends in circles of small waves over the green surface. Whitish green, like the bellies of the hundreds of geckos that sunbathe on the rocks. There, where the waves die out, the water has gradually built up a very fine pink mud that whitens as it dries. Men and women separately cover their bodies with that mud and lie down until it dries, forming a crust. Then they run over to the lake that bears the name of a sea and submerge themselves, creating a cloud of pink around them. Others cover their bodies with the black mud along the banks of the lake, and around them the stains are darker, leaving the water with spots of black and pink. Everyone laughs when they see that they float like tops on the sea of salt. From high on the crag, a Bedouin with a covered face sits still, watching the scene from atop his camel.

3. They lent me a veeeerrry run-down bicycle and I ride around amid the expired palaces through muddy roads, half-wild grass and abandoned gardens; a cascade has exploded the dam that used to contain it; what was once a delicious arbour is now a rusted skeleton; ponds invaded by the reeds, statues covered in greenish mould, and in the

middle of that romantic and decadent decoration, the statue of the poet who lent his name to the town. I am in Pushkin, the summer residence of the tsarist court, which was once the most delightful place in Russia. Here the relatives of the tsar would compete to see who could be more whimsical and had doll houses and fairy-tale palaces built, so that they could spend the summers here, with all sorts of recreational facilities. Today, most of the complex is closed and the government is trying to keep the façades from falling. It's a mysterious town, and strolling through it in the afternoon gives you a feeling of dread. And in the middle of it all is Interstudio, definitely one of the most artistically vital places I've been to. An old derelict manor, with groups of people in every corner, preparing things, as if the building were occupied by a mixture of punks, hippies, martial arts students, spaced out new agers, fashion design apprentices and young people taking their first steps in shamanism. Here, we take the pulse of the new Russia, the wonderful creative chaos where all of the trends bloom side by side without prejudices, in the most extreme poverty. When I've been eating the same thing twice a day for three days straight, clear turnip soup, turnip-stuffed potatoes with a meatball, and half-bad apples, I look for a place where I can pay to eat. There is none, but there is a kiosk that has pizzas wrapped in plastic. The guy selling them doesn't know what they're made of; he's never tasted them. I eat one and happily go back to the turnip soup.

Epilogue Blank Sheet

Marina Baixas

I'd get up and we'd always be in a completely different place. They took me all over the place, as if I were another package in the suitcase. That's what Joan's work is like, an enormous, transmutable and wise suitcase: the kind you see at the airport and you look at twice: Where the hell did that piece come from? Sometimes, it takes the shape of a multi-coloured box; other times it's the serious suitcase of a gentleman; it can also be a chaotic mess of supermarket bags. But the funniest times of all are when it's so strange that we have to explain to the airport policemen how we made a show out of that pile of muddy junk.

We travel around the world so you can see that the world is really small and close.

The art hidden between the lines of text in this book is an art of coming together, an art of dances among people of myriad states, senses and colours. It creates itself wherever it goes, like seeds that we carry with us. Sometimes you toss the seed, water it, and it grows; other times you have to leave before it's watered; and still other times the seed virtually falls out of your pocket, but you've always got to carry a seed in your suitcase: that is how Joan lives his theatre.

And the word is really theatre because as far back as I can remember, I don't recall ever hearing anything linear come out of Joan's mouth. Wherever he tells a story, that story adapts to the walls and ears of those who hear it. We might think it's a lie; at times I have dared to think so, and when you read these pages, that thought will surely cross your mind more than once. But in fact, they are stories that cannot be a lie; they come back to life again and again; they are transformed into creative action and again into stories. It could be said that you need a body slide for the stories to enter through the senses, be remembered with the gaze and told with the hands.

Life is like a blank sheet of paper.

When you use your hands instead of words to tell stories, something changes in the minds of both the storyteller and the audience, a metaphoric interplay takes over the space. The exercise of the blank sheet explores those transformations. Joan has been giving workshops around the world for years, and when he starts them he always proposes the same exercise: tell something with a blank sheet of paper, the simplest object of all. Usually the participants take one and after a bit, they take several more, and they begin to transform them into parts of the body; they cut out characters, they put them together in cities, they sketch out masks ... But it was in New Delhi where a blank sheet of paper became the beauty of living.

While giving a workshop with the puppeteers of the Salam Balack Trust we met Kumari. Joan had asked her the

question, "How do you view the world? What are you in the world?"; and she sat down in a chair looking directly into the camera, and with a serene smile, she hung a blank sheet of paper in between her hands. That's it.

The world is a blank sheet, she said, and then she very sweetly and kindly went on to tell us the painful story of her family, which had been torn apart by alcohol, poverty and suicide. She told us about her lonely childhood in the streets; and she showed us her path to the most courageous beauty, the world is a blank sheet and the everything has yet to be written.

We didn't share this with Joan until the following day, but it had pierced me like a pleasant dagger.

I remember going from theatre to theatre as a child, looking for blank sheets of paper and newspapers, objects that are not typical of the theatre. So sometimes it was the simplest task. Yet other times it was a whole adventure to find them. I'd always see them on the stage where they'd be crumpled, soiled, torn up, transformed; until that day in India, where, seeing it suspended, simple and fragile, between two simple hands that were strong in their fragility, that girl made me understand the most essential thing of all. That's everything, that's everyone, that's all you can do: hold onto that blank and little by little fill in sheets with letters, fragments, characters; stories and poems; and move them, shake them from here to there; so that they arrive, so that they break, so that they really take a stand, so that they are read, and above all, so that they are lived.

Notes for a chronology

Patiently compiled by the pilot of the Koninklijke Luchtmacht, Mr. Cornelius Mulderij.

Beginnings

Joan Baixas, born in Barcelona (1946) into a family of painters and travellers: one grandfather formed part of the generation of Indianos, businessmen who had sought fortune in Latin America; the other grandfather was a painter. His father had a very prestigious drawing and painting academy in Barcelona, and his mother organised a small family craft business to help her children to decide on what studies or different futures to pursue.

At age twelve, Joan had his first contact with an audience at his boarding school, where for two years he worked as a reader during lunch and dinner, at mass services and at celebrations. He read and wrote poetry.

1963, After freeing himself from studies and academicisms, he began to hang out in craft workshops, learning the basics of different manual trades (woodworking, ironwork, painting, moulds, ropes).

He participated in the artistic discussions of Joan Brossa, Antoni Tàpies, Maria Aurèlia Capmany and the ADB (Agrupació Dramàtica de Barcelona), where he began to learn about contemporary art, poetry and cinema.

He enjoyed long sojourns in the mountains to spend time with the shepherd Cinto Solanelles, a friend of Joan's since childhood and the godfather of his eldest son, Miquel. They shared their fascination with folk stories and traditional music and language.

He gave recitals of his own poetry at universities and events that sought to reclaim democracy.

1965, He founded the company El vaixell blanc, where he directed and acted in poetry performances (Bertold Brecht, Federico García Lorca, Chinese Poetry, Joan Salvat Papasseit, James Baldwin and Josep Carner).

1966, He joined forces with a dozen young artists to create Equip d'Expressió Claca, which offered different artistic activities in neighbourhoods, universities and schools, as well as at social and sports centres. His work blossomed in the hostile milieu of the Franco dictatorship and he joined the resistance movement for cultural freedom and democracy.

1967, He met Teresa Calafell and dedicated a visual poetry book to her, *Autobiografia per Maritxa*, which he exhibited at the Escola de Disseny Eina, in Barcelona.

Teresa Calafell came from an anarchist family. As the daughter of deaf-mute parents, since she was born her language of communication with her parents was sign language. She studied art at Escola Massana, she participated in the mime group Rodamón and she danced. Teresa joined the Equip d'Expressió Claca.

Fascinated by anthropology, Joan discovered masks, puppets and other traditional forms of visual theatre and

making different trips to learn about some of the mask and puppet traditions that were still alive (Sicily, Indonesia and Brazil) and to meet the contemporary masters (Yves Joly, Peter Schumann, Jerzy Grotowski and Michael Meschke).

Adventures in a van: La Claca 1967-1989

Teresa and Joan decided to make performance their career and began with puppet theatre, where they developed their respective skills, bringing together modelling, painting, writing, acting, voice work, spatial design and objects.

They dissolved the theatre group Equip d'Expressió and founded the company Putxinell-lis Claca, which several years later, in 1975, would become Teatre de La Claca. It was in this company that they created and performed countless visual shows with puppets, objects and images for family and adult audiences:

· *A tot arreu se'n fan de bolets quan plou* [*It's the Same the Whole World Over*], by X. Romeu. Adaptation of the Caucasian Chalk Circle, by B. Brecht. Cantonigròs Theatre Award.

· *Breu record de Tirant el Blanc* [*Brief Memory of Tirant el Blanc*], by Maria A. Capmany.

· *El conte de les aigües* [*The Tale of the Waters*], adaptation of a legend of the Pueblo Indians.

· *Antologia* [*Anthology*], by J. Baixas

· *N'Espardenyeta*, by Jordi d'es Racó, adaptation by J. Vidal Alcover.

· *Jo soc la serp del riu, jo soc el tigre de la selva* [*I am the River Snake, I am the Jungle Tiger*], adaptation of a Chinese opera.

· *L'Or* [*Gold*], adaptation of the novel by Blaise Cendrars.

· *Calaix de sastre* [*Hodgepodge*], J. Baixas.

· *Entrebanes i cadires* [*Hindrances and Chairs*], Teresa Calafell and Jordi Pujol.

· *Quadres d'una exposició* [*Exhibition Paintings*], Modest Mússorgski. Concert-show for Joventuts Musicals.

· *La flor romanial* [*The Rosemary Flower*], adaptation of a popular Catalan legend.

· *Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida* [*The Adventures of Hercules in Atlantis*], by J. Baixas, with texts by Jacint Verdaguer.

· *Nyaps, davant d'un mirall* [*Blunders, in front of a Mirror*], J. Baixas. Palau de la Música de Barcelona, 20 November 1975.

After ten years of doing itinerant theatre and performing for all types of audiences, the company turned its focus to visual theatre shows in collaboration with different painters:

· *The Passing Bird*, a tribute to Saul Steinberg.

· *Impro para Pepe* [*Improv for Pepe*], with José Niebla, private gallery, Barcelona.

· Joan Pere Viladecans, *La caixa de sorpreses* [*The Box of Surprises*], a tribute to Georges Méliès.

· Joan Miró, *Mori el Merma!*

· Antonio Saura, *L'espasa blava –Peixos abismals 1–* [*The Blue Sword –Abysmal Fish Series 1–*]. Produced at the Catalan Government's Centre Dramàtic. Based on a story by Lou-Sin.

· Antoni Tàpies, *Joan de l'os –Peixos abismals 2–* [*John the Bear –Abysmal Fish Series 2–*]. Premiered at Riverside Studios, London.

· Eduardo Chillida, *Mari Lamiña –Peixos abismals 3–* [*Mari Lamiña –Abysmal Fish Series 3–*]. Never premiered.

· Roberto Sebastián Matta, *El quid de don Qui?* [*The Crux of Mr. Who?*], a labyrinth, premiered at the Centre Pompidou in Paris.

· Javier Mariscal, *Los Garrulos de Amanita Circus* [*The Boors of Amanita Circus*].

With invitations to more than sixty festivals, Teatre de La Claca travelled around the world, often in a van, with the family environment typical of the independent theatre of the time, and sometimes in a limousine.

1973, In celebration of the five-year anniversary of La Claca, Joan Baixas published a selection of the company's travel logs: *De fer i desfer senders de putxinel·li*, in the Llibres del Mall poetry collection, with a text by Joan Brossa and a drawing by Antoni Tàpies.

Improvisation shows with masks and puppets with the Grup d'Estudis Teatral d'Horta and Estudis Nous de Teatre.

Del dit al gegant [*From the Finger to the Giant*], an exhibition designed by Daniel Freixes. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona and Llotja del Tint, Olot and Girona.

Caps, mans i mànigues, a documentary produced by Borràs-Colomer-Fina.

A documentary by No-Do.

Titelles de La Claca [*La Claca Puppets*], an itinerant exhibition sponsored by the Staff Association of Caixa de Pensions. 1972-1974.

Participation in the Conceptual Art Fair of Hospitalet de Llobregat.

1974, Premiere of the large character show: *En Pere sense por* [*Fearless Peter*], text by Aureli Capmany, at the Small Stadium of the Barcelona Football Club, in celebration of the seventy-fifth anniversary of the Barça Football Club.

Teaching: at the Institut del teatre and other places

At different moments throughout his career, Joan Baixas has taken on teaching, research and management activities at the Institut del Teatre de Barcelona.

In 1971, under the direction of Hermann Bonnin, he founded the Department of Puppets and Marionettes and the International Puppet Festival of Barcelona, both of

which he directed for two years. Within this framework, he was a driving force for the recovery of the artistic legacy of the puppeteers of past generations, whose work was highly affected by the Spanish Civil War and the long post-war period (Juli Pi, H. V. Tozer, Didó, Anglès, Vergés and Baby), a legacy that was displayed in different exhibits.

1975, Exhibition *Titelles a mans de pintors* [*Puppets in the Hands of Painters*], in Populart, with the collaboration of Frederic Amat, Robert Llimós, Maria Girona, Ràfols Casamada, Artigau, Serra de Ribera and Josep Guinovart. Featuring improvisations by La Claca with materials by the different painters. Puppet Festival of Barcelona.

Between 1989 and 2012 Joan worked as a teacher, creating different shows with his students: *Ubu in Chains* by Alfred Jarry, *Guilgamesh* by José Sanchis Sinisterra, *Phaedra* by Euripides and *Efecte Browning*, a group creation.

During the 2001-2002 academic year, he served as director of the theatre arts school Escola Superior d'Art Dramàtic, following which time he ran as a candidate to continue in such post and lost.

He gave visual dramaturgy classes at the choreography school Escola Superior de Coreografia and at different schools around Europe.

For seven years, Joan directed a visual theatre dramaturgy workshop with the students specialising in European theatre at Rose Bruford College in London. Together, they created *The Willyclub Puppets* by F. G. Lorca, *The Song of the Lusitanian Bogey*, by Peter Weiss and *Gertrude Stein Variations*, among other shows.

He contributed to the Master of Ephemeral Architecture within the School of Architecture of the Universitat Politècnica de Catalunya.

In 1998, he directed the 25th anniversary of the International Festival of Visual and Puppet Theatre of Barcelona, organising an extensive celebration that included the participation of thirty-two institutions of the city. He published the catalogue *Escenes de l'imaginari* [*Scenes of the Imaginary*], which presents the entire realm of visual theatre.

Living with the monster for years and years: Merma

In 1975, Putxinel·lis Claca became a group of twelve people under the name Teatre de La Claca.

The company proposed sharing a puppet show with Joan Miró in celebration of the end of the dictatorship. Inspired on the countless drawings that Miró had made of Alfred Jarry's *Ubu* character throughout his lifetime, La Claca designed and built five large characters that the actors literally stepped inside of and carried around, as well as numerous masks, curtains and stage props. Joan Miró painted them in the company's studio.

The first show, under the title *Mori el Merma!*, was presented at the Teatre Principal in Palma and premiered at the Teatre del Liceu in Barcelona. The show then went on

to tour the entire world for three years, making its way to the Centre Pompidou, Riverside Studios, the Sydney Opera House, the Lincoln Center, the Hong Kong Arts Festival, and the Teatro di Porta Romana, among many other venues.

In addition to the show, the characters took part in improvisations, institutional events, TV programmes and street festivals: *Passeig per la Barceloneta*, *Les oliveres de Deià*, Inauguration of the RER Train and the Arc de Triomf de La Defense in Paris, *Matx de Mermes* at Barcelona's Joan Miró Park, *Els fills del Merma in Mont-roig del Camp*, *Inauguration of the New Sóller Train* and *Boarding at Sa Calobra* in Mallorca.

In 1988, after years of silence, *Merma* would appear again in New York, in the piece entitled *Merma Rides Again!* The character would continue to travel with this show afterwards.

And again, in 2006, London's Tate Modern would host the premiere of *Merma Never Dies!*, a new episode motivated by the shamelessness of the Ubus who lied to the world to declare war on Iraq. This show was performed in Dublin, Syracuse, Naples, Madrid, Bilbao, Valladolid, Zamora, Segovia and Sant Celoni.

The last event of the life of the terrible character, *Al foc el Merma!*, would take place in 2008 in Palma, Mallorca, where the character and his entire court would be incinerated in a Valencian-style falla in the heart of the city. Everyone, that is, except for the Widow, who hides and reappears the next day with the butler, to deposit the ashes of her husband into an urn at the painter's workshop, where they would remain forever.

2015, *Merma's* widow, who is now known as *La Vidua Negra* [*The Black Widow*], would reappear in the opening of the exhibition entitled *Joan Miró i Joan Baixas/El Merma a Alacant* [*Joan Miró and Joan Baixas/El Merma in Alicante*]. Here, she appears in an antique car with a convertible top, accompanied by giant head figures and an orchestra. And once again, she would show up at the exhibition *Figures del desdoblament* [*Figures of Doubleness*], at Arts/Santa Mònica in Barcelona.

The story of *El Merma* will probably come to an end soon.

In some cases, due to stage requirements, some of the characters were made with fragile, lightweight materials and had to be reshaped and rebuilt by the company several times through the years. Their material remains were left at different institutions: Fundació Joan Miró in Barcelona; Museu d'Art Contemporani d'Alacant; Es Baluard in Palma, Mallorca; and TOPIC in Tolosa.

Amanita Circus

In 1984, Joan Baixas would join forces with architect Maria Pedrol to design and build the big top of the Amanita Circus. Venanci Fàbregues, a locksmith, did an excellent job with the ironwork of the trucks, cabins and structures. This mobile theatre, where the company would focus its work

for four years, included a stage, housing, a bar, a workshop and a control booth, and scheduled full weeks of activities specially adapted to the towns that they visited: shows, dances, concerts, workshops, conferences, projections, exhibitions, cabaret, competitions and culinary events.

The list of artists who presented their work at Amanita Circus included Agustí Fernández, José de Udaeta, Paca Rodrigo, Al Victor, Steven Kent, Marga Guergué, Pep Salsetes, Circ Perillós, Marduix Titelles, Abracadabra Puppet Theater, Paco del Montseny and Salvador Vilà, along with the collaboration of countless craftspeople, vegetable growers, highlanders and cooks.

The Amanita Circus made its way to many different towns around Catalonia and Madrid, Granada and the Basque Country, with additional appearances at the Fundação Gulbenkian in Lisbon, the Centre Georges Pompidou in Paris and other French towns. In the winters, the circus would go back to its headquarters in Sant Esteve de Palautordera, which served as a venue for a schedule of shows, a bar for drinks on weekends and a workspace for the company the rest of the time.

Under the big top, they created the show *El quid de don Qui?* [*The Crux of Mr. Who?*], in collaboration with Roberto Sebastián Matta and with music by Ramuntxo Matta. The play presented a cross between the narratives of the myth of the labyrinth and the adventures of Don Quixote, along with references to Moby Dick. Much of the show took place inside of a maze of fabrics that took up the entire space and had the audience actively in motion. The actors played their roles in the air in the centre of the big top.

In 1989, tired and in debt, the company had to close down temporarily.

Teresa Calafell

Teresa continued her personal artistic career, specialising increasingly more in sign language, alongside other projects:

- Collaboration with the company Abracadabra in Jerusalem, Israel.
- 1990-1992, Design of the opening and closing ceremonies of the Paralympics of Barcelona 1992, with Glòria Rognoni.
- Dressmaking and equipment collaborations with the companies Els Joglars and La Cubana.
- 1987, Personal show entitled *Deliri* [*Delirium*], directed by Glòria Rognoni.
- 1994, *Bufafocs* [*Fire-Blower*], with the company Nessun Dorma.
- Design of the opening ceremony of the Special Olympics of Granollers, with Glòria Rognoni.
- 1997, *Hivern* [*Winter*], a collaboration with the Teatre Social de Femarec. Directed by Glòria Rognoni.
- 1998, Personal show entitled *La Guinda* [*The Cherry*]

on Top], which displayed the full breadth of her personal language. The show was scheduled for several seasons in different theatres of Barcelona. It received the FAD Sebastià Gasch Award of Honour and travelled through Europe.

· *Les quatre estacions* [*The Four Seasons*], a collaboration with the Teatre Social de Femarec. Directed by G. Rognoni.

· *Guamans*, a series of mini-films for TVE.

· *Tevetresa*, TV3's first children's programme.

· 1999, *Els quatre elements* [*The Four Elements*], a collaboration with the Teatre Social de Femarec. Directed by G. Rognoni.

· 2000, *Un dia, una vida* [*One Day, One Life*], a collaboration with the Teatre Social de Femarec. Directed by G. Rognoni.

Teresa passed away in 2000.

· 2004, Frederic Amat presented her films *Deu dits* and *Teresa*, which explore this artist and her work.

Joan Baixas, personal work

1973, Joan began his piece *Les dues cares del món* [*The Two Faces of the World*], which he has yet to complete.

1987, He directed *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* [*Scene of the Lieutenant-Colonel of the Spanish Civil Guard*], a piece from the show *5 Lorcas 5* at the Centro Dramático Nacional - Teatro María Guerrero in Madrid, with Lluís Pasqual, Gerardo Vera, José Luis Alonso and Lindsay Kemp. Music by Paca Rodrigo.

1989, Temporary closure of Teatre de La Claca, to allow Joan to devote his time to his personal literary, pictorial and theatrical work.

He held painting exhibitions at Palo Alto in Barcelona, The Gallery in London and Artopia in New York.

1992, After a trip to the desert of Australia, he created the show *Arbre tremolant* [*Trembling Tree*].

In a Clowns without Borders expedition to Sarajevo, he put up his paint screen in the ruins of the library and shared an evening of poetry and painting with some of the city's artists, under the surveillance of UN tanks.

The springtime would bring him to Pushkin, Russia, where he improvised with the muds of the dilapidated tsarist mansions, at the Kikart Festival.

1996, Premiere of *Terra prenyada* [*Pregnant Earth*] with music by Paca Rodrigo. This show brought them to tour internationally again for twenty years. Throughout this process, the performance changed and evolved, adapting to different situations and circumstances. Nevertheless, the basic format was upheld and consisted of a narrative based on live painting (in the form of shadows painted with mud), image projection, poems (Adonis, Sánchez Ferlosio, Li Po, Pessoa), object animation and the telling of short stories. Premiering at the Barcelona Grec Festival, this show was performed more than 150 times, making its way to venues

such as the Guggenheim in New York and the Centre Pompidou in Paris.

1998, Joan directed *El paseo de Buster Keaton* [*Buster Keaton's Stroll*] by F. G. Lorca, with music by Jordi Sabatés, at the Barcelona Grec Festival and at the Teatro de la Abadía in Madrid.

1999, *La música pintada* [*Painted Music*], a performance of live painting and music (Debussy and Ravel) for Fundació La Caixa, with performances throughout Spain, France, Turkey and England.

2000, *Adiós siglo xx, Antonio* [*Goodbye 20th Century, Antonio*], with music and texts by different artists (Pessoa, L. Goytisolo and Paul Celan), at Teatre Lliure in Barcelona. Performed in Tolosa, Oporto, Lleida and Huesca.

The same year, he would direct *El teatre de les formes* [*The Theatre of Forms*], which explored the successful shapes in nature, with a script by Jorge Wagensberg. This show was presented for several seasons at the Museu de la Ciència de Barcelona and Cosmocaixa in Madrid and Valencia.

1997-2015, The performance *Mapamundi* [*World Map*], at the Earth Festival of Barcelona, marked the start of a series of collective painting-based initiatives that ran for several years. *Kadavrexqüi-sit*, at the Museu d'Olot, in collaboration with the Teatre Principal; *Mapamun.2* at the CCCB, in collaboration with the MACBA; and *Maps-of-the-World* in Delhi, Havana, Kilkenny, Tallin, Charleville-Mézières and Milan.

2001, Stage direction of the automated robot and video show *Colors*, by Javier Mariscal, installed in Castellaneta Marina, Italy.

2002, Premiere of the show *Dopamine Suite* at the ICA (Institute of Contemporary Arts), London Mime Festival.

2004, Premiere of the macro-show *Fantòtems* at the Forum of Barcelona 2004. This was Joan's largest show and the greatest disappointment of his career.

2005, Making of the video *Trets –coreografies de les formes de la naturalesa*.

Staging of the show *Los locos de la Foglia Bianca* [*The Madmen of the Blank Sheet*], with the students of Prima del Teatro, San Miniato, Italy.

2006, *Boñigas y discursos* [*Cow Pats and Speeches*], ceramics collection.

Projects *Gramàtica per rossinyols* [*Grammar for Nightingales*] and *Casadelobos* [*Houseofwolves*], exploring the human voice. Paca Rodrigo brought the voice to the stage.

2007, *Antoni, el nen que trencava plats* [*Antoni, the Boy who used to Break Dishes*], a performance project about Antoni Gaudí, featuring robots and video screens, for Port Aventura, never produced.

2008, *Brindis per Zoé* [*A Toast to Zoé*], an improvisation

series with composer Agustí Fernández, forming part of the Radicals Lliures Programme of the Teatre Lliure de Barcelona and performed in Granada and Malaga.

Making of the video *Mineralvegetalanimal* with Produccions Benecé. Presentation at the National Culture Awards of Catalonia, Reus.

Terra prenyada [*Pregnant Earth*] opened the exhibition *Ventana al títere ibérico* [*Window to the Iberian Puppet*] at the Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi (India), hosted by TOPIC and Ceacex.

2009, Premiere of *Zoé, innocència criminal* [*Zoé, Criminal Innocence*] at the Puppet Theatre Fair of Lleida. The show began its international tour with performances in Sant Celoni, Valladolid, Granada, Bad Ragaz (Switzerland), Theatre Fair of Tàrraga, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes in Charleville-Mézières (France) and the inauguration of TOPIC in Tolosa.

2010, Joan began the series of small books *Enciclopèdia universal de les formigues*, which thus far is made up of 78 pieces.

2013, Design and art direction of *Colores de Otoño* [*Autumn Colours*], an installation of games, shows and workshops at the Parque Delicias in Zaragoza during the Pilar Festival.

2014, A workshop serving as the preliminary premiere of the conference-show *Oh, la la! la Marionnette!*, in Matanzas, Cuba.

2015, *L'ultima cena - mangiarsi l'anima* [*The Last Supper - Eating up the Soul*], installation, workshop and show at the Teatre Verdi, with the Institut Cervantes, Milan (Italy).

Masterclass at the Pinacoteca de Brera, Milan (Italy).

Maniombra-marisombra, installation at the exhibition *Figures del Desdoblament* [*Figures of Doubleness*], which Toni Rumbau presented at the Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona. Premiere of *Oh, la, la! la marionnette!* at the exhibition opening.

2016, *La nave de los locos* [*Ship of Fools*], an installation at the TOPIC in Tolosa. This was an exhibition of sculptures and drawings on the theme of the marionette as a metaphor and a symbol.

Daurrodó [*Round Dice*], a visual theatre show conceived with Cildo Meireles, at the TNC (Teatre Nacional de Catalunya) and the Barcelona Grec Festival. The show consisted of five pieces with completely different formats: one installation, one collective sculpture, one procession, the narration of a text by Guimarães Rosa and a game for the audience. Music by Orson Meireles.

2017, Creation and stage direction of the show *Diablo!* [*Devil!*], over Fernando Pessoa's famous poem *Oda marítima* at the Teatr Animacji in Poznań, Poland.

La nave de los locos [*Ship of Fools*], at the World Puppet Theatre Festival of Charleville-Mézières, France.

L'ombra de la por [*The Shadow of Fear*], within the installation *The Maids* by Ramin Herizadeh, Rokni

Herizadeh and Hesam Rahmianiam. 2nd Han Nefkens Foundation-MACBA Award.

Collaborations with other artists

He has helped different companies with their show creation:

· Albert Vidal, improvisations for the show *Màscares i moviment* [*Masks and Movement*].

· Els Joglars, *La Odissea* [*The Odyssey*], a five-chapter series for TVE.

· Yago Pericot, *Homenatge a Picasso* [*Tribute to Picasso*]. Cova del Drac, Barcelona.

· Circus Oz in Melbourne, collaboration on the renovation of the company.

· Stalker Stilt Theater in Sidney, *Women ex machina*.

· Paca Rodrigo, *Dampa*.

· Taun Taun Company, *Ububabel*.

· Los Los, *Porquoi pas papa?* [*Why Not, Dad?*]

· Albert Pla, artistic director of 4 videos for the album *No solo de rumba vive el hombre*; and stage set for *Ciudad del hombre*, New York [*Man's City*].

· Nessun Dorma, *Ninotarium* [*Puppetarium*].

· Marcel·lí Antúnez, *Pol*.

· Théâtre de l'Arc en Terre de Marseille, *Le champignon* [*The Mushroom*].

· Indefinite Articles of London, *Sand*.

· Cesc Gelabert, choreography of *Mister Bab!*

· Àngels Margarit, video-choreography of *Carícies* [*Caresses*].

· Santi Santamaria, *Les quimeres de can Fabes* [*The Chimera of Can Fabes*].

He has also done some work in television, advertising and fashion (collaboration in different fashion shows of Toni Miró).

He was an actor in the films of Frederic Amat *Viaje a la Luna* [*Trip to the Moon*] by Federico García Lorca and *Memorias de tortuga* [*Turtle Memories*] by Juan Goytisolo, and also in a performance for the Decorative Arts Promotion Agency's *Tribute to Joan Miró and J. V. Foix*.

1991, On a four-month sojourn in the Australian desert, he organised and directed a show with the Aboriginal communities of Adnyamathanha and Arabana in Marree, South Australia, for the Naidoc Week celebration.

The same year, he began the Associació per a la creació de la Fundació Zero, an animation arts research project. Hosting different pilot activities, the association also worked with Xavier Albertí and Lali Bosch to co-author *El Jardí dels imaginaris del món* [*The Garden of the Imaginations of the World*] for the Barcelona City Council, a project for the

refurbishment of the Tibidabo Amusement Park and its transformation into a cultural facility for the arts of the imagination. The project was never carried out.

He also designed and organised different events for large groups:

- *Fiesta del Niño en el Retiro* [*Children's Festival in Retiro Park*], at the San Isidro Festival of Madrid.
- *Marcha por la Creatividad* [*March for Creativity*], for the SGAE (Societat General de Autores de España) in Madrid.
- *El Ball dels Sentits* [*The Dance of the Senses*], for the opening of the Hotel Mardavall in Mallorca.
- Closing celebration of the former Museu de la Ciència de Barcelona.
- Design and artistic direction of *Colores de otoño* [*Colours of Autumn*], 2013-2015. Installation of games, shows and workshops, at Parque Delicias in Zaragoza during the Pilar Festival.
- *Sine*, festival in Bad Ragaz, Switzerland, 2015.
- *La Cuadrilla de los Caminantes de Chillida Leku* [*The Walking Puppet Troupe of Chillida Leku*], a festival-show at the Chillida Leku Museum, San Sebastian. With the collaboration of TOPIC.

Filmography / Television

- *Caps, Mans i mànigues*. La Claca. 1974, produced by Borràs-Colomer-Fina. 16 mm. 30'.
- *Miró-Claca*. 1977, Català Roca. 16 mm. 45'. Fundació Maegh. A documentary on the construction and painting of the characters of El Merma, in the workshop of La Claca.
- *El Teatro de La Claca*. 1975 José Luis Vilorio, NO-DO.
- *La Odisea*. 1976. Mercè Vilaret, 5 chapters for TVE, with the company Els Joglars.
- *Mori el Merma!*. 1979, directed by Charles Chabot. BBC-Lively Arts. Produced by RM Productions. 16 mm. 60'. A screen adaptation of the theatre show.
- *La flor romanial*. Made by F. Bellmunt and produced by Germinal Films-Alpha Video. 40'.
- *Peixos abismals*. A production of the Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Video.
- Artistic direction and performance of the videos of Albert Pla *No solo de rumba vive el hombre*. 1992.

Albums / Books

- *Les rondalles de Putxinel-lis Claca*. Hogar del Libro, Barcelona.
- *Les cançons de Putxinel-lis Claca*. Discos Als 4Vents, Barcelona.
- *De fer i desfer senders de putxinel-li*. Llibres del Mall, Barcelona.

· Different articles in journals including *Punch* (France), *Moin-Moin* (Brazil) and the digital journal *Puppetring*.

· *Laberint La Claca*. García Ferrer-M. Rom. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. 1986.

· *Miró i el teatre*, exhibition catalogue of the Fundació Joan Miró of Barcelona.

· *La Nave de los Locos*, exhibition catalogue at TOPIC, Tolosa.

Joan Baixas has received awards at the festivals of Baniailuka (Poland) and Arrivano dal Mare (Italy), as well as the FAD Sebastià Gasch Award of Honour of 2017 in Barcelona.

The archives of Joan Baixas-La Claca can be found in the MAE (Museu de les Arts Escèniques), which belongs to the Barcelona Provincial Council's Institut del Teatre.

**People who have worked with La Claca
or on other projects by Joan Baixas**

Xavier Albertí	Paulo Duarte	Andreu Martínez	Gonzalo Sanz
Emili Amatller	Beth Escudé	Romà Martínez	Jordi Saumell
Joan Albert Amargós	Piti Español	Ramuntxo Matta	Clara Segura
Tomàs Aragay	Anna Estrada	Orson Meireles	Conxita Serra
Santi Arisa	Teresa Estrada (la Xata)	Toni Miró	Marta Serra
Enric Ases	Xavi Estrada	Pep Montañez	Toni Serra
Younes Bachir	Jordi Fàbregas	Santi Morató	Nicolás Serrano
Josep Baixas	Venanci Fàbregas	Antonio Moreno	Pepo Sol
Marina Baixas	Jordi Farrés	Amadeu Nualart	Jaume Sorribas
Miquel Baixas	Marta Farrés	Óscar Olavarría	Piero Steiner
Nico Baixas	Pep Farrés	Jaz Olave	Rafael Subirachs
Teresa Baixas	Luciano Federico	Xavier Olivé	Ignaci Subirats
Rene Baker	Agustí Fernández	Lluís Pasqual	Dominique de Tacqueray
Jaume Baucis	Antoni Fernández	Clea Parcerises	Quim Tarrida
Montse Baqués	Esteve Ferrer	Pep Parés	Marta Tatjer
Marta Barceló	Arantza Flores	Antonio Peyra	Ramon Teixidó
Carles Benavent	Dani Freixes	Quico Pi de la Serra	Abdó Terrades
Roger Bernat	Tomàs Formentí	Antònia Pintat	Paxaros na Testa
Pep Boada	Angel Forné	Isabel Pla	Montserrat Tintó
Quico Bofill	Bernat Fugaroles	Jorge Puente	Concepció Torras
Jordi Borrell	Tino di Geraldo	Cesc Pujol	Javier Ucar
Lali Bosch	Celia Gore-Booth	Jordi Pujol	Al Víctor
Mercè Calafell	Tina Gray	Montserrat Puntí	Salvador Vilà
Montserrat Calmet	Christofh Jan	Andreu Rabal	Roser Vilà
Laura Calvet	Jordi Jané	Jorge Raedó	Dolça Vilallonga
Toni Campins	Carme Jariod	Oriol Regàs	Liba Villavecchia
Margarida Casamitjana	Toni Jodar	Noèlia Ripollès	Armand Villena
Maria Castillo	Biel Jordà	Ivan Roca	
Ernesto Collado	Steven Kent	Paca Rodrigo	... and all those whose names have faded with time, yet whose smiling faces remain etched on the memory.
Marta Comas	Paulette Kodabandeh	Glòria Rognoni	
Elisa Creuet	Lina Lambert	Xavier Romeu	
Jordi Cullell (Balua)	Núria Legarda	Jordi Sabatés	
Marta Cuscuna	Jordi Llop	Pep Salsetes	
Lola Davó	Pere Lucena	Mari Sampere	
Eduard Delgado	Abdó Martí	Vicens Sampere	
Miquel Dobles	Josep Maria Martí	Josep Santacana	

Biography?
He was a fan of persimmons,
and poetry..

Haiku by Masaoka Shiki,
version by Miquel Desclot

