



Anys 1623. La lliçó d'anatomia del doctor Nicolaes Tulp. La famosa pintura de Rembrandt, realitzada per encàrrec del gremi de metges cirurgians d'Amsterdam

I Família de metges

9 de febrer del 2016, 16.30 hores, a Barcelona, al barri de la Sagrera, a la Nau Ivanow, un vell edifici industrial situat al carrer Hondures, núm. 28-30, propietat de l'Ajuntament i destinat per l'Institut de Cultura a ser una fàbrica de creació, acollidora i impulsora de projectes i processos artístics relacionats amb el disseny i les arts, especialment les escèniques. Els diversos espais-oficines són compartits —ja sigui en qualitat de residents o llogaters— per arquitectes, fotògrafs, artistes plàstics, artistes de l'audiovisual i del teatre alternatiu, etc. Entre aquests usuaris podem trobar la gent de la FEI, Factoria Escènica Internacional.

Carme Portaceli, fundadora i directora artística de la FEI, es troba asseguda al meu davant. Uns metres més enllà, cadascun parapetat darrere la pantalla del seu ordinador respectiu, el Roger B. Sardà, cap de producció, i la Gabriela Flores, actriu i...

GABRIELA FLORES (*treu el cap des de darrere la pantalla*). Principalment faig d'actriu, però de vegades també la producció executiva, i feines de gestió i gerència...

ROGER B. SARDÀ (*treu el cap des de darrere la pantalla*). La Gabriela és com una navalla suïssa!

Dels valors d'ubiquïtat professional de la Gabriela Flores m'agradarà parlar-ne al capítol XIV. En aquestes primeres pàgines dedico la meua atenció a uns prolegòmens que em semblen del tot imprescindibles per tal d'anar-nos situant en l'objectiu principal d'aquest llibre: biografiar la



En primer terme: Carme Portaceli i Damià Barbany. En segon terme: Roger B. Sardà i Gabriela Flores

trajectòria professional de la FEI, Factoria Escènica Internacional. Així que pregunto a la Carme Portaceli si hi ha antecedents artístics teatrals a la seva família.

CARME PORTACELI No. No n'hi ha cap. Vinc d'una família de professions liberals. Metges, principalment.

El meu avi era un ginecòleg molt reconegut, que va escriure llibres sobre la seva especialitat mèdica. El meu pare, metge. I el meu germà segon també. Els meus oncles, metges. De tres nebots, dos metges. A casa meva, quan era petita, sempre sentia parlar de medecines. I de fet jo tinc «ull clínic», tinc una sensibilitat intuïtiva per a receptar medicaments. A l'època que vaig ser al Teatre Lliure, de vegades l'Anna Lizaran em trucava i, per exemple, em deia: «Em fa mal un queixal», i jo li receptava... (*Riures*). És graciós, però després, si anava al metge, li deia que la meva recepta havia estat molt encertada. Ho feia bé.

Una família de metges, però jo des de petita sempre deia que em volia dedicar al cine.

Com a actriu?

No, no. Com a directora. No recordo com ni per què... però jo ja sabia que totes les pel·lícules tenen el seu director o directora. Segurament aquesta informació la vaig obtenir dels meus germans. També van ser ells els qui em van fer apreciar la música clàssica, les exposicions de pintura, la cultura en general. Però, desgraciadament, a la meua infantesa encara li va tocar viure els darrers temps del franquisme, i sent alumna d'una escola de monges, quan manifestava en veu alta la meua vocació cinematogràfica em deien: «Portaceli, esa profesión está muy lejos de Dios».

María Asquerino, del seu llibre autobiogràfic *MEMORIAS*. Fragment:

Mi madre se empeñó en meterme en un colegio de monjas, antes de la guerra, claro, que no me acuerdo cómo se llamaba, en la calle Hortaleza. Yo fui con ella. Las monjas se plantaron: «Ah, no, no, no; es hija de unos actores, ni hablar; aquí somos muy decentes. En este colegio no se admiten hijas de actores». Y no me admitieron, de lo cual me alegro muchísimo, me alegro horrores.

* * *

Una característica de la meua família és que sempre ha estat molt preocupada perquè els seus fills tinguessin una bona educació i un ampli accés a la cultura. Als meus dos germans, que són uns quants anys més grans que jo, els van fer estudiar francès, que era l'idioma cultural del moment. A mi, per edat, ja em va tocar l'anglès. I durant uns quants anys, cada estiu anava a Londres a ampliar i perfeccionar l'idioma.

El meu primer contacte amb Londres va ser fli-pant!, perquè pels carrers veia tota mena de gent: negres, indis, orientals, etc. I vaig pensar: «Això és el món! Això m'agrada! No té res a veure amb el lloc d'on vinc jo, on tothom sembla igual...». Aquella diversitat em va atrapar moltíssim perquè la societat multiracial era un reflex de la llibertat, de la vida, de la cultura.

Federico García Lorca, entrevistat per Luis Bagaría al diari *El Sol*. Fragment:

Yo soy español integral, y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos.

* * *

Vas anar a la universitat a estudiar Història de l'Art.

Gràcies al fet que la meua família volia que els seus fills tinguessin accés als estudis universitaris i que, a més, s'ho podien permetre. També vaig estudiar a l'Institut del Teatre, però no interpretació o direcció, sinó audiovisuals. Rebia classes sobre com s'ha d'interpretar davant d'una càmera de cine o televisió. Et parlo de l'any 1976.

Aquest pas per les possibilitats expressives dels audiovisuals potser va estar influenciat per aquella

vocació infantil i cinèfila *excomulgada* per l'estricta moral mongívola...

Creus que, poc o molt, els audiovisuals han contribuït a configurar l'estètica i el llenguatge dels teus espectacles?

No sabia dir-t'ho... Potser els audiovisuals em van ajudar a intuir que a l'escenari es pot fer tot i s'hi pot posar el que vulguis, sempre que serveixi a una bona idea. I evidentment hi ha espectacles de teatre on els audiovisuals tenen una gran importància, que tant pot ser dramàtica com documental.

I de vegades fan les dues funcions alhora, la informativa i la dramàtica.

Jo he fet servir audiovisuals diverses vegades, com per exemple a *Genova 01*.

Un espectacle, aquest de *Genova 01*, que podem veure en el capítol VI. En qualsevol cas, el llenguatge dels audiovisuals incorporats al teatre no és una novetat recent. Des de les diapositives gegants que utilitzava sovint Erwin Piscator fins a les elaboradíssimes projeccions de vídeo presents en espectacles com poden ser els de La Fura dels Baus o els de Robert Lepage, hi ha un llarg camí on trobem la presència d'audiovisuals en infinitat d'espectacles.

* * *

Quan el futur professional encara era del tot incert..., quin és el primer espectacle que posa en peu la directora Carme Portaceli?

El primer, primer, va ser un exercici d'escola, el que avui vindria a ser una tesina. Per això no el poso en el currículum. Però potser l'hi hauria de posar perquè vam treballar molt i molt a gust..., tots alumnes de l'Institut del Teatre: l'Emma Vilarasau, l'Andreu Benito, la Maria Domènech, la Lídia Comes, el Lluís Ferraz i jo, fent de directora. Només vam fer un parell de funcions al Teatre Adrià Gual, que era l'espai de representacions de l'Institut del

Teatre quan tenia la seva seu al carrer Sant Pere Més Baix. I l'obra era una adaptació meua de *L'àliga de dos caps* de Jean Cocteau. I la meua obsessió era dirigir molt els actors.

A les intencions de la dramaturgia ja hi vas incorporar un llenguatge molt trencador?

Home, ara la faria molt més trencadora, però sí, el personatge principal femení era una dona casada que fugia dels comportaments convencionals i que tenia un amant que li entrava per la finestra. Aquesta transgressió, evidentment, la vaig potenciar al màxim, dintre de les meves possibilitats creatives, que en aquell moment encara eren molt vacil·lants...

* * *

Tornem a la saga professional i generacional dels Portaceli, dedicada al noble ofici de guarir malalts, per a informar-los, apreciats lectors i lectores, que la tradició de llicenciar-se en medicina no únicament la trenca la Carme Portaceli. El seu germà gran no és metge, sinó arquitecte. I en una determinada època, aquesta professió li va fer establir una vinculació especial amb el teatre...

Sí, el meu germà Manuel Portaceli. La família és valenciana i ell treballa quasi sempre a València. Mai no ha estat vinculat a cap mena de partit polític. En aquell moment, en els primers anys noranta, al País Valencià governaven els socialistes i li van encarregar diverses feines d'arquitectura pública. I una era la rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt. L'objectiu era que el teatre, a l'estiu, pogués funcionar i acollir espectacles. La feina la va dur a terme juntament amb l'arquitecte italià Giorgio Grassi; ja havien col·laborat diverses vegades.

Un cop finalitzada l'obra, del que va ser un excel·lent resultat—exactament el que corresponia a l'encàrrec—els del Partit Popular van decidir fer-ne una flagrant tergiversació. Una bandera manipuladora



El triunfo del amor, amb escenografia de Manuel Portaceli © Castells i Planas

aixecada directament en contra del treball del meu germà i, indirectament —era el que realment els interessava—, en contra de la gestió socialista. Una campanya innoble i virulenta, no ja d'oposició política fora de lloc, sinó d'un implacable i imparabile exercici d'acoso y derribo. Argumentaven que hauria calgut conservar el patrimoni històric i que el PSOE havia encarregat a uns arquitectes destruir-lo. Se'n va parlar molt, massa... Tot plegat va ser com un gran drama...

A més, aquesta feina del meu germà va coincidir amb el fet que el meu nom —tot i que era molt jove— va ser proposat com a possible directora dels Teatres de la Generalitat Valenciana. Tota la premsa valenciana de línia conservadora no ho volia i va ampliar l'ofensiva contra els Portaceli. Ens van llançar la cavalleria al damunt. La meva mare llegia els diaris locals i deia: «Ja parlen de vosaltres una altra vegada. Jo no ho entenc; però què heu fet, per què us ataquen?». Tot era un merder polític amb el qual ni jo ni el meu germà teníem res a veure.

El teatre va quedar cent per cent rehabilitat per a fer-hi representacions. I evidentment els vestigis i ruïnes autèntiques s'han respectat i l'estructura del que era un teatre romà s'ha conservat. Jo hi he actuat una vegada, amb *Les alegres casades de Windsor* de William Shakespeare.

Puc corroborar la bona funcionalitat del teatre de Sagunt, jo també hi vaig actuar una vegada. Amb una *Orestíada* d'Esquil dirigida per Mario Gas.

Jo crec que l'arquitectura dels teatres romans és més intel·ligent que la dels teatres grecs, perquè facilita millor la relació i la proximitat entre actors i públic, encara que el teatre sigui gran, com és el cas del teatre romà de Mèrida. Aquesta virtut de proximitat crec que no la tenen els teatres d'arquitectura grega.

Tens raó, no la tenen; per exemple, el grec de Siracusa, o el grec d'Epidaure, per molt que siguin unes meravelles arquitectòniques i tinguin altres virtuts, com la de la bona acústica. De les diferències entre teatre grec i teatre romà respecte a proximitat amb el públic, així com dels teatres i espais escènics en general, en continuarem parlant al capítol XV.

* * *

Ara, recuperant el tema familiar, et pregunto si el Manuel Portaceli t'ha dissenyat alguna escenografia?

Dues. Però ben bé perquè sóc la seva germana, perquè la veritat és que de temps per a dedicar-s'hi no en té... També va fer una excepció amb el Lluís Pasqual quan li va fer l'escenografia de *Duet per a un sol violí*, una obra protagonitzada per la Rosa Maria Sardà.

Per a quines dues obres teves va aparcar l'arquitectura per a ser un escenògraf puntual?



Els pares Portaceli



Els fills Portaceli

Una va ser *Muelle Oeste*, de Bernard Marie Koltés, que es va representar a Madrid, programada pel Festival de Otoño. L'escenografia era tot un mecanisme construït en ferro i amb una mobilitat —com els vestigis postindustrials d'una zona portuària— que interactuava amb els personatges.

I l'altra era *El triunfo del amor*, de Pierre de Marivaux, que es va representar a Barcelona, al Mercat de les Flors. Aquesta era una escenografia molt funcional, molt simètrica, dissenyada amb una concepció molt arquitectònica.

* * *

El teu entorn familiar —sensible a la cultura, com acabem de veure— va veure amb bons ulls que decidissis dedicar-te al teatre?

Ho van trobar estrany al principi, els va preocupar una mica que fos una professió poc remunerada... i en això tenien raó. Dedicant-se al teatre es pateix molt l'angoixa de sobreviure, jo l'he patida. Però des que van començar a veure que les coses

m'anaven funcionant, ja tota la família ha estat sempre molt contenta.

Una les teves cunyades, la que està casada amb l'arquitecte, és l'actriu Teresa Lozano. De manera que es pot ben dir que el teu germà té uns vincles amb el teatre que van més enllà de la rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt.

I tant, es pot ben dir que actualment els Portaceli som una família de metges i *teatreros*.

* * *

AMPARO BARÓ El teatro me transmitió algo tan importante que no quise dedicarme a otra cosa.

PACO RABAL Amor al teatro y amor al pueblo: dos razones, las únicas, con las que puedo explicar por qué quiero hacer teatro popular.

INMA CUESTA En el arte, lo valiente y honesto es transgredir.

RICARDO DARÍN Señores políticos, hagan algo por la cultura.



L'escala actual del Lliure de Gràcia, escenificada amb centenars de llàgrimes en relleu de color grana, creació de l'escenògraf i artista plàstic Frederic Amat

II El Lliure de Gràcia

El 1982, el Teatre Lliure de Gràcia —des de la seva inauguració amb *Camí de nit* l'any 1976— ja fa sis anys que circula a considerable velocitat. De fet, es pot dir que en aquell moment el Lliure és, de llarg i sense comparació, l'emblema teatral de Barcelona; aquell que estableix ponts de comunicació amb el bon teatre que s'està fent a Europa. I sobretot, mostra pautes sobre com i de quina manera es pot fer aquest bon teatre. És llavors quan la Carme Portaceli es decideix a parlar amb el Fabià Puigserver...

Vaig dir-li que volia treballar amb ell, al Lliure, com a ajudant de direcció. I el Fabià em va semblar una mica desconcertat..., em va dir que no sabia gaire bé en què podia consistir la meva feina...

La reacció té la seva lògica, perquè en aquells anys el Lliure funcionava com una cooperativa, tots feien de tot i ajudaven en tot, econòmicament anaven justets i tenir ajudant de direcció era una mica un servei prescindible. La veritat és que fins a aquell moment en els repartiments del Lliure mai no havia existit la figura de l'ajudant...

Però accepten la teva proposta i entre 1982 i 1985 fas d'ajudant del Fabià Puigserver a *Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda; a *El Misanthrop*, de Molière; a *L'Hèroe*, de Rusiñol, i a *La flauta màgica*, de Mozart. D'ajudant del Lluís Pasqual a *Al vostre gust*, de Shakespeare, i a *Un dels*

últims vespres de carnaval, de Goldoni. I d'ajudant del director convidat Carlos Gandolfo a *Advertència per a embarcacions petites*, de Tennessee Williams.

Al Lliure vaig aprendre com es poden treballar els autors clàssics des de la mirada actual. Amb els clàssics, el Lliure sempre aconseguia que semblés que s'havien escrit el dia abans. Era fantàstic. Fins a aquell moment, jo, tots els clàssics que havia vist eren com peces de museu.

Vaig aprendre també la necessitat que les interpretacions siguin acurades, precises, concretes. Jo crec que el meu pas pel Lliure té a veure amb el fet que, principalment, i per davant de ser una directora de posades en escena, jo sigui una directora d'actors.

I vaig tenir clar que tant el teatre de tipus costumista com el teatre d'estètica molt imitadora de la realitat no m'interessaven. Les interpretacions sentimentals les detesto.

Encara hi ha actors i actrius —per sort cada vegada són menys— que confonen sentiment i emoció. El sentiment és passiu, introvertit, egocèntric, concentrat, improductiu. L'emoció és tot el contrari, és activa, comunicativa, generosa, atenta, creativa.

A mi, veure a l'escenari un *tresillo* entapissat amb roba de cretona i al davant una tauleta baixa de fòrmica amb un gerro de porcellana ple de flors és una cosa que en principi m'horroritza!



Els fills del sol, de Gorki. Teatre Lliure. Direcció: Carme Portaceli © Ros Ribas / Teatre Lliure

I si un actor o una actriu em diu que el seu personatge necessita plorar, li contesto: «No ploris, aguanta't!».

Fas molt ben fet. A l'escenari, com a molt, es pot admetre una única llàgrima. El signe d'una llàgrima solitària lliscant lentament galta avall. La resta del ploriqueig només seria sensibleria barata, ego-centrisme morbós...

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN La naturalidad también tiene que ser construida, la naturalidad no es «natural» y debería estar tan controlada como la sobreactuación. Hay naturalidades insufribles.

Del llibre de Natalia Ginzburg Anton Chéjov. Fragment:

Cuando había asistido a los ensayos en Moscú, se había reído de muchos aspectos de la dirección que le habían parecido absurdos. Stanislavski tenía la costumbre de introducir el tictac de relojes, el sonido de timbres y sonajeros, incluso el canto de grillos. Quería que se oyeran los ladridos de perros auténticos para dar la sensación de realidad. Chéjov encontraba absurdos todos esos ruidos.

* * *

El Fabià també em va ensenyar que en una escenografia tot ha de ser essencial, tot ha d'estar justificat. I el més important és que al Lliure vaig aprendre que el teatre pot ser una manera de viure en la qual com a persona et trobes totalment compromesa i implicada.

Una dedicació al teatre quasi monàstica i alhora vitalista i lúdica.

Totalment. Pel Fabià Puigserver el Lliure era com casa seva. La casa de treball, és clar. Ell, quan arribava al teatre, feia el que normalment fem la gent quan arribem a casa després de treballar, es posava unes sabatilles. I es comprèn que volgués estar còmode, perquè al Lliure s'hi passava hores i hores: amb l'escenografia, amb el vestuari, dirigint, organitzant, ho feia tot. Ho controlava absolutament tot i sense cap autoritarisme, amb la seva humanitat. Jo, al Fabià l'admirava, era el meu mestre.

Independentment que hi treballéssis o no, de quina obra, de les d'aquelles primeres èpoques del Lliure, guardes un record més impactant?

Totes em van sorprendre pel bon resultat, però recordo molt *Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagony*, de Brecht. També *Hedda Gabler*, d'Ibsen. I *Les tres germanes*, de Txékhov.

Si se'm permet..., els avançaré, apreciats lectors i lectores, que en aquesta tria, on són presents *Hedda* i *Les germanes*, es pot endevinar la sensibilitat i connexió de la Carme Portaceli amb aquelles temàtiques en les quals la dona té un determinat protagonisme. Del compromís de la directora amb l'ideari feminista i amb els drets de la dona en parlarem al capítol V.

* * *

Inserida en el període que va del 1982 al 1985 —on vas fent les ajudanties de direcció que ja hem assenyalat—, el Teatre Lliure et brinda una molt bona oportunitat, la de signar la teva primera

direcció en aquella casa del barri de Gràcia, carrer Leopoldo Alas, cantonada Montseny.

El 10 de febrer de 1984 t'estrenes amb *Els fills del sol*, de Màxim Gorki, en una versió catalana de Montserrat Roig. Escenografia i vestuari del Fabià Puigserver. Il·luminació del Xavier Clot. Un repartiment ampli en el qual destaquen —per la seva reeixida projecció posterior— els noms de l'Emma Vilarasau i el Lluís Homar.

Tot molt ideal, però la crítica em va fotre una pallissa que gairebé em mata... Haurien pogut tenir la consideració de pensar «Aquesta noia jove que comença...», però no, per a ells jo havia de ser Giorgio Strehler, i no ho era. Ser flagel·lada d'una manera tan bèstia em va fer mal, perquè ja no és que l'espectacle no els agradés; és que feien servir desqualificacions insultants...

Jo habitualment faig un seguiment dels espectacles que dirigeixo, m'agrada veure els actors i saber com va tot. Havia passat una setmana des del dia de l'estrena i ja m'havia refet una mica del pal... Vaig seure i mentre veia la funció vaig pensar: «Què hi ha de mi en aquesta obra?». I la meva autoresposta va ser: «No ho sé, no ho sé veure...».

Però l'obra l'havies triada tu...

Sí, l'elecció d'*Els fills del sol* va ser meua i segurament, per inexperiència, em vaig equivocar..., no en triar l'obra, sinó en com posar-la damunt l'escenari... El cas és que en aquell moment, asseguda en una butaca del Lliure de Gràcia, jo només sabia que havia estat una bona deixeblla del Fabià Puigserver i del Lluís Pasqual i que el treball que feien ells era excel·lent. Però potser també estava descobrint que jo necessitava trobar la meua manera particular de fer... Potser el que necessitava era això...

Potser en el teu subconscient començava a germinar la idea d'arribar a tenir la teua pròpia companyia...



Els baixos fons, de Gorki. Any 2012. Teatre Nacional de Catalunya. Direcció: Carme Portaceli © David Ruano

En el subconscient no ho sé; en el conscient, encara no. El que sí que vaig fer conscientment en aquell moment és demanar una beca a l'ambaixada de França. I per sort me la van concedir. De tota manera, la crisi que em va provocar haver estat tan maltractada per la crítica em va anar bé, perquè jo sóc molt *ave fénix*. El fracàs d'*Els fills del sol* em va servir per a reflexionar i per a reaccionar.

Núria Espert, del llibre de Marcos Ordóñez *De aire y fuego*. Fragment:

Todos me decían que tenía un gran futuro en la compañía del Romea. Y allí hubiera seguido de no

ser por un deslumbramiento: la visita de Tamayo y la compañía Lope de Vega. Fuimos Julieta [Serrano] y yo a ver *La muerte de un viajante* y el *Edipo*, con Paco Rabal, en el año 52 o 53. Las dos nos dimos cuenta en el acto de que aquello no tenía nada que ver con el teatro que hacíamos en el Romea. La interpretación, las luces, los decorados... todo era distinto, moderno, *uropeo*. Mi sueño de entonces era entrar en la Lope de Vega.

Els fills del sol de Màxim Gorki conté un argument focalitzat en les penúries —com a conseqüència de les injustícies socials— que pateixen els personatges més marginals i desprotegits. Argument o



Els baixos fons © David Ruano

tema que, amb certes variacions, també apareix en una altra obra de Gorki, *Els baixos fons*.

I Gorki apareix per segona vegada en el currículum de la Carme Portaceli quan l'any 2012, en una producció del TNC, posa en escena una versió actualitzada d'*Els baixos fons*, situant l'acció en una estació de metro.

Sobre la vigència d'aquesta obra, Carme Portaceli declarava a la premsa: «Actualment, els baixos fons som tots nosaltres». Evidentment les intencions de la Carme Portaceli passaven per establir analogies entre la dramaturgia de Gorki i el present d'una societat alterada per dràstiques

retallades econòmiques, desnonaments despietats, acomiadaments improcedents i aturats sense possibilitat de reinserció laboral.

Qualsevol de nosaltres es troba, ara i aquí, exposat potencialment a ingressar qualsevol dia en la injusta confraria dels sense sostre, de *la corte de los milagros*, dels baixos fons...

JUAN MAYORGA Yo siempre hablo de enriquecer la experiencia del espectador, que salga del teatro con una sensibilidad más intensa, con un oído más fino, con una memoria más rica.