

## **Esteve Riambau** parla sobre *Su seguro servidor, Orson Welles*

### **Pel teu debut com a director has escollit una temàtica que coneixies molt bé...**

Gairebé s'haurien d'invertir els termes. La història d'aquest muntatge ve de què jo porto 20 anys treballant sobre Orson Welles i el màxim especialista en Welles i el teatre, Richard France, escriu una obra sobre Welles i m'envia un mail demanant-me l'opinió i qui ho podria fer a Espanya. Jo em lleigeixo l'obra, em sembla fantàstica i li dic que el seu home és diu Josep Maria Pou. D'això en fa cinc anys. Li vaig comentar al Josep Maria, s'ho va llegir i li va interessar i em va dir que li agradaria que jo estigués en el projecte pels meus coneixements de Welles, però llavors estrenava *El Rei Lear*, després tenia *La Cabra* i quan acabés faríem el Welles. I tal qual, però han passat cinc anys. En tot aquest procés, s'estrena la versió francesa de l'obra a París i el Josep Maria i jo anem a veure-la i és allà que Focus s'involucra en la producció i em proposen si em vull fer càrrec de la direcció. I enmig de tot aquest procés, la cosa va agafant cos, sobre la base de l'experiència de *La doble vida del faquir* és quan jo penso que val la pena aprofitar aquesta experiència per fer una altra pel·lícula.

### **Tu ets una persona que ve del món del cinema, com has encarat un projecte teatral com aquest?**

D'entrada, s'ha de dir que és una obra de teatre força atípica, amb només dos personatges, un d'ells molt central i amb molt pes i sobre un text que té una petita estructura dramàtica, però és una mena d'arbre de Nadal amb moltes boles que van penjant i que són intercanviables com un *mecano*. La primera versió que va fer Richard France tenia quatre hores. Això no és una obra de teatre, és un llibre o un assaig. L'avantatge que jo tenia és que quan ell em va enviar l'obra, tots els passatges de la vida de Welles jo els tenia molt identificats i coneixia les històries, les fonts i en molts casos, tenia les imatges d'on havien sortit aquelles fonts, així que jo veia tot el rerefons de l'obra, veia que l'estructura dramàtica era molt senzilla i a la vegada, molt eficaç i molt clara i la meva primera feina va ser la traducció i l'adaptació. Aquí hi va haver varies coses, per exemple, el tema d'El Quixot hi era, però

d'una forma molt americana, vaig anar a buscar les cites originals i no coincidien. Si jo vaig a Nova York amb Shakespeare, ha de ser Shakespeare, per tant, si ell venia aquí amb Cervantes, havia de ser Cervantes. Vaig conservar cites, però en vaig treure algunes i en vaig afegir de noves. La part d'Espanya, hi havia algunes referències, però n'hi havia d'haver més. Welles va estar a Espanya i el públic d'aquí ho agrairia. No és adaptació, és una versió que manté estructura, esperit, personatges, situacions, però el contingut està "retreballat" en funció del que jo podia aportar.

### **Li has donat un toc més local, doncs?**

No només això. Hi ha coses canviades de lloc, hi ha anècdotes i frases que per a mi eren molt importants que no estaven en el text original. Per exemple, en el primer monòleg de cara al públic, quan ell diu "¿no les da vergüenza que aquí arriba seamos tantos y ustedes ahí abajo tan pocos?". Jo vaig afegir la frase "ese es mi carácter. ¡Brindemos por el carácter!". Això és la famosa cita que diu Arkadin de la faula de granota i l'escorpí i acaba fent el gest característic i dient aquesta frase. Si estem fent un "festival Welles" amb anècdotes, situacions i vivències de Welles, anem a aprofitar i incorporem aquelles que acabin de donar més sentit. La cita de la màgia és un paràgraf d'un pròleg que Welles va escriure per un llibre sobre màgia i al final, l'obra acabava amb Isaak Dinesen, però per a mi, el final era la frase de Lindbergh "todavía me queda tanto combustible" perquè ell fa una remuntada final. Jo tenia moltes cartes per jugar, per perfilar millor el personatge a partir d'incorporar més elements que en el text de Richard France no hi eren.

### **Tu has escrit llibres sobre Welles, però aquí li dones vida. Com ha estat aquesta experiència?**

Des del principi vaig veure el text com una obra de teatre, ni com un llibre, ni com una pel·lícula, però veient també que el Welles que apareix a l'obra no és tant ell mateix sinó un personatge de la seva obra. És Ciutadà Kane, és Falstaff, és el mateix Quixot, l'home que ho té tot, que ha somniat amb el control absolut de tot, que després ho perd i malgrat tot, segueix lluitant fins al final. Aleshores, el meu treball dramàtic sobre el personatge teatral ha sigut tractar Orson Welles com a un personatge d'Orson Welles. I quan algú ha dit que aquest personatge recorda Falstaff, vol dir que s'ha entès.

### **Tot el que s'explica d'ell és cert?**

Tot el que hi ha a l'obra o és cert o està basat en coses que ell va dir, excepte la història d'Spielberg. Sí que hi va haver una història Welles-Spielberg, amb resultats negatius. Welles li demana ajut per produir una pel·lícula que no era *El Quixot*, Spielberg passa i al cap d'un temps, es

gasta una autèntica fortuna en una subhasta comprant-se el trineu original de *Ciudadà Kane*. El que surt a l'obra està dramatitzat en funció d'aquesta hipotètica trucada sobre El Quixot, que no consta que sigui certa, però sí que hi ha aquesta altra història que encaixa molt bé amb aquesta idea del vell Hollywood demanant ajuda al nou Rei Mides.

### **I l'anècdota dels nassos que s'explica al principi?**

Això només cal que agafis, sobretot les pel·lícules interpretades per ell, que eren molt populars i molt d'acció o els llibres on surten fotos i veuràs que a cada foto té un nas diferent. I mirant-ne algunes, amb la calor dels focus veus el nas que es comença a fondre. A més, ell això ho explicava.

### **El fet que l'acció transcorri en un estudi de ràdio es manté de la versió original?**

La versió original és un estudi de ràdio, són dos personatges, està marcat el vestuari, l'esquema bàsic és tal qual, el que jo he fet ha sigut un treball més de formiga, de trufar coses que penso que enriqueixen la base que hi havia. En canvi, la versió francesa que vam veure a París explotava de manera completament evident el tema d'El Quixot molt a la francesa. És a dir, una silueta d'El Quixot enmig de l'escenari, música de flamenc al principi i el personatge del tècnic de ràdio era un senyor de 40 anys amb una samarreta imperi i una camisa a sobre, amb panxeta i una gorra, que volia reforçar la idea de Don Quixot i Sancho Panza i això no em funcionava per a res i jo vaig anar a buscar un Mel (Jaume Ulled) més proper a l'original, que és un tècnic de ràdio, un noi normal, que va per feina. Als assajos, a les escenes de tensió entre tots dos la consigna era "no li va la vida, li va la feina". Ara, si llegeixes l'obra original l'autor ho planteja com un duel de mags. També podries fer un versió en què el tècnic anés vestit de mag i fos el mag de la tècnica. Aquí està la gràcia de les versions, que sobre la base de la pizza tu hi pots posar més xampinyons, més tomàquet o més verdures.

### **Si l'escena transcorre en un estudi de ràdio, hi hauria una quarta paret. A qui es dirigeix doncs el personatge en els seus monòlegs?**

La quarta paret estaria darrere el públic, que està dins de l'estudi. Aquí vam discutir molt amb el Ramon Simó, l'escenògraf. Es tracta d'un estudi semicircular, o semihexagonal en aquest cas, que doni la idea que les altres tres cares de l'hexàgon estan envoltant el públic. Tot el tractament de so, per exemple, les converses dins de l'estudi, l'espectador les sent en viu i en directe, quan en Mel parla des de dins de la cabina pels altaveus, el públic ho sent com si fos un intèrfon i les escenes en què esclata tot, el públic les sent com si hi hagués tot d'altaveus a l'estudi. La clau és que el públic està dins de l'estudi i Welles parla de cara a Mel, de cara al públic com si fossin confidències i després hi ha *flashbacks*. Un és la trucada, un altre que és la

màgia i un tercer que és l'*speech* per ràdio. En aquests tres està totalment abstret del decorat. I en els monòlegs de cara al públic el símil que jo utilitzava mentre assajàvem era que s'imaginessin Welles al costat de la xemeneia explicant historietes. A més, en els dos llargs monòlegs del mig del primer i del segon acte, Mel no desapareix del tot sinó que és una silueta que no molesta, però segueix estan allà. En canvi, a la màgia i a l'*speech* desapareix completament.

### **Dius que des del primer moment vas pensar en Josep Maria Pou pel paper de Welles, per quin motiu?**

Per la veu.

### **Tot i que precisament, aquesta veu és forçada...**

Sí, a *El Rei Lear* també la forçava, aquí està el treball de composició del personatge. Quan vaig llegir l'obra, vaig veure que allà hi havia tres protagonistes: els dos actors i la veu. La veu està completament present en diversos registres, hi ha converses telefòniques en directe, en passat, *speech* per la ràdio, gravacions d'anuncis, converses per intèrfon, converses en directe, amb el públic... I tot això tenia una escala de modulacions de veu. La primera vegada que vam parlar seriosament del muntatge de l'obra amb el Josep Maria ell ja em va dir que, inusualment, la faria amb un micròfon autònom perquè justament estem parlant del so i tot això ha de passar per una taula de mesclades i ha de crear aquests diferents espais sonors.

### **Va ser complicat el procés de caracterització de Josep Maria Pou?**

Va ser molt interessant i molt complicat. Vam intentar allò impossible, que és forçar al màxim la caracterització per adonar-nos que era impossible que físicament, Josep Maria Pou s'assemblés a Orson Welles. Aleshores, vam tirar enrere i vam decidir que fins aquí, és a dir, amb vestuari i un mínim maquillatge. I no feia falta res més. Vam provar més coses, però no aportaven res i per l'obra tampoc no cal trobar la similitud absoluta. En canvi, en aquest nivell que ha quedat va passar una cosa d'aquelles màgiques i és que el dia que vam decidir que aquell seria el grau de caracterització, de cop i volta, Welles seguia estant implícit i se'ns va aparèixer l'ombra d'El Quixot. I hi ha gent que surt dient que el senyor Pou és igual que Orson Welles i d'altres, que és El Quixot, doncs perfecte. L'obra es podia haver fet amb una camisa i un pantaló negre, en algun moment ens ho vam plantejar, però t'adones que a l'obra està molt subratllat el tema de la presència física, l'obesitat, la gastronomia i també vam trobar aquest punt en què funciona, és creïble, no és caricaturesc i dóna una consistència dramàtica al personatge, fent-te oblidar de si s'assembla o no a Welles.

### **Ell realment portava aquestes túniques amb la qual apareix al primer acte?**

Això estava a l'obra original, la indicació de la túnica i d'un vestit més elegant. Jo vaig buscar moltes fotografies i n'hi ha vèries on porta una túnica com aquesta, és una mena de barnús ample per estar còmode. Estem parlant d'un home de 70 anys que deuria pesar 180 quilos i ficar tot aquell tros d'home dins de la roba havia de ser complicat.

### **I el fet d'eixugar-se constantment la suor és també característic de Welles?**

No sé el que suava Welles, però fer teatre el mes de juliol a Barcelona envoltat de goma espuma i amb una túnica que pesa el que pesa i amb una actuació com la que fa el Josep Maria, implica molt físicament. Físicament i emocionalment.

### **Què va acabar passant amb la pel·lícula d'*El Quixot*?**

Ell no la va acabar, van quedar una sèrie de materials dispersos, una part dels quals van acabar en mans de la Filmoteca Espanyola com a dipòsit històric i a partir d'aquí, un productor i Jesús Franco van fer un muntatge, però res interessant perquè revela les imatges però no fa justícia al que hauria pogut ser *El Quixot* que Welles mai no va acabar. Segueixen havent-hi imatges que encara no s'han fet públiques, que estan amb problemes judicials a Itàlia. La meva impressió personal és que portava 30 anys al darrere d'això, per tant, no era una pel·lícula, sinó que anava evolucionant. Estava parlant de diverses pel·lícules i la primera no tenia res a veure amb l'última i ell contínuament anava remuntant amb el seu imaginari i és molt difícil que ningú pugui fer un Don Quixot al qual Welles amb 30 anys no va ser capaç de donar una forma definitiva. Però és absolutament cert que era un projecte molt volgut i que encaixava perfectament amb moltes de les seves vivències, interessos, il·lusions, passions.

### **Has comentat que a partir de la preparació del muntatge va sorgir la idea de fer una pel·lícula...**

Enmig de tot aquest procés i en aquests cinc anys, amb l'experiència de *La doble vida del faquir* entremig, un dia vaig pensar per què no aprofitar aquesta experiència per fer una pel·lícula. El Josep Maria ens va dir que sí, que era la primera vegada que vivia un procés que normalment és íntim per part de l'actor, la productora Oberon s'hi va involucrar i vam muntar el projecte. La pel·lícula es diu *Màscares*, juga amb aquesta idea del que hi ha darrere la màscara de l'actor i de quantes capes hi ha, de com la persona es transforma en actor per després transformar-se en un personatge que a la vegada, va canviant. Nosaltres, com a neòfits en el teatre tampoc no havíem

vist mai aquest procés i ens estimulava la idea d'aprofitar aquesta invitació a entrar a la rebotiga del teatre. I des del principi va estar molt clar que la pel·lícula comença amb el final d'una de les últimes representacions de *La Cabra*, que vam rodar a San Sebastián i acaba amb la primera escena de l'assaig general del Welles a l'escenari del Romea. I de fet, és una de les frases de l'obra: "en toda representación hay el frente, donde el público va a ver el efecto pretendido y la trastienda, que es donde se mueven los hilos". Nosaltres sortim de la "trastienda", ensenyem com es mouen els fils i acabem "al frente".

---