

LLEGIM TEATRE

Ricard III de William Shakespeare

Dissabte 29 d'abril de 2017

10:30h

Stephen Greenblatt, *El mirall d'un home. Via, obra i època de William Shakespeare*, 2004. Barcelona: DeBolsillo, 2016. (Traducció: TNC)

Les obres de repertori de les dècades de 1560 i 1570 eren en la seva major part «autos de moralitat» o «entremesos morals», sermons seculars que tenien la finalitat de mostrar les terribles conseqüències de la desobediència, l'ociositat o la dissipació. Habitualment presenten un personatge —una abstracció personificada amb noms com ara Humanitat o Joventut— que s'aparta de la guia apropiada de personatges com Distracció Honesta o Vida Virtuosa, i comença a passar el temps en companyia d'Ignorància, Venalitat o Insolència.

Ui, uï! Qui em cerca?
Sóc Insolència, plena d'agudeses.
El meu cor és lleuger com el vent;
i el meu tarannà, la desmesura.
(*Entremès de la Joventut*)

A partir d'aquí tot ve rodat —Insolència presenta a Joventut el seu amic Orgull; Orgull li presenta la seva germana Lascívia; Lascívia l'indueix a entrar a la taverna— i fa l'efecte que tot ha d'acabar malament. De vegades acaba efectivament malament [...], però el més habitual era que succeís alguna cosa que despertés la consciència endormiscada del protagonista just a temps. A l'*Entremès de la Joventut*, Caritat recorda al pecador el gran regal que li ha fet Jesucrist, l'allibera de la influència d'Insolència i el torna a la companyia d'Humilitat. A *El Castell de la Perseverança*, Penitència toca el cor d'Humanitat amb la seva llança i la salva dels seus malvats companys, els Set Pecats Capitals. A *Enginy i Ciència*, el protagonista, Enginy, es queda adormit a la falda d'Ociositat i és transformat en un bufó, amb la seva caputxa i els seus cascavells inclosos, però se salva quan arriba a veure's a si mateix en un mirall i s'adona que veritablement «sembla un ase». Després de ser assotat severament per Vergonya i rebre les ensenyances d'un grup de severs Mestres —Instrucció, Estudi i Diligència—, Enginy recupera l'aparença que li correspon i pot celebrar les seves noces amb la Senyora Ciència.

Incansablement didàctiques i sovint escrites de forma força maldestra, les moralitats van acabar semblant caduques i grolleres —qualsevol resum que se'n faci farà que semblin avorrides—, però van estar de moda molt de temps durant un període que arribaria fins a l'adolescència de Shakespeare. La seva barreja de nobles pensaments i d'exuberant energia teatral agradava a una varietat d'espectadors impressionantment gran, des de la gent il·letrada fins als esperits més sofisticats. Encara que aquestes obres tinguessin poc o nul interès per la particularitat psicològica o el teixit social que reflectien, sovint tenien la sagacitat de la saviesa popular unida a un poderós corrent d'humor subversiu. Aquest humor [...] sovint se centrava en el personatge prototípic, anomenat habitualment Vici. Aquest bergant entremaliat —que als diferents autos o entremesos rep tota mena de noms, com ara Insolència, Iniquitat, Llibertinatge, Ociositat, Desgovern, Falsia i fins i tot, en un curiós exemple, Hickscorner— personificava simultàniament l'esperit de maldat i l'esperit de diversió. El públic sabia que al final seria derrotat i expulsat de l'escenari entre cops i focs d'artifici. Però durant un temps podia fatxendejar davant dels espectadors, burlant-se dels rústics, insultant els solemnes agents de l'ordre i atraient els innocents a les tavernes i les cases d'alcavoteria. Al públic això li encantava.

Quan Shakespeare es va posar a escriure per als escenaris de Londres, es va inspirar en els espectacles d'altra banda decrepits que tant li devien agradar de nen. [...] Va absorbir el seu impacte i se'n va valdre per formar els ciments, en gran mesura ocults rere la superfície, del seu art. Aquest art es basa en dues expectatives fonamentals que les obres de moralitat infonien en els espectadors: en

primer lloc, l'expectativa que qualsevol drama que valgués la pena de ser vist havia de tocar algun tema transcendental relacionat amb el destí humà, i en segon lloc, l'expectativa que arribés no només al grupet de l'elit culta, sinó també a la gran massa de la gent corrent.

Shakespeare va absorbir també de les moralitats alguns elements específics de la seva perícia escènica. Les obres de moralitat el van ajudar a saber com centrar l'atenció escènica en la vida psicològica, moral i espiritual dels seus personatges, així com en el seu comportament extern. L'ajudaren a modelar emblemes físics de la seva vida interior, com el braç atrofiat i la gepa de Ricard III. L'ajudaren a comprendre la forma de construir els seus drames entorn a la lluita per l'ànima d'un protagonista: el Príncep Hal, debatent-se entre el seu pare, sobri, angoixat i calculador, i Falstaff, irresponsable, seductor i imprudent; el delegat Angelo de *Mesura per mesura*, a qui el seu amo, el duc, lliura les regnes del poder per posar-lo a prova; Otel·lo, esqueixat per la seva fe en la celestial Desdèmona i els obscens suggeriments del demoníac Iago. Però sobretot li proporcionaren la font d'un personatge d'una maldat dramàticament irresistible i subversiva.

El Vici, la gran figura subversiva de les moralitats, no es va allunyar mai de la ment creativa de Shakespeare. [...] Shakespeare va aprendre de les obres de moralitat una altra cosa essencial per al seu art: va descobrir que la frontera entre la comèdia i la tragèdia era sorprenentment permeable. En personatges com ara Aaron el Moro (el malvat negre de *Títus Andrònic*), Ricard III o Edmund, el bastard d'*El rei Lear*, Shakespeare evoca una mena especial d'emoció, la que ell mateix degué sentir per primera vegada de nen en veure el Vici en obres com *El bressol de seguretat* o *Entremès de la Joventut*. l'emoció de la por barrejada amb el plaer transgressiu. El Vici, la maldat personificada, és castigat com és degut al final de l'obra, però durant bona part de l'espectacle aconsegueix captivar el públic i la imaginació gaudeix d'una perversa jornada d'esbarjo.

Els autors de les obres de moralitat pensaven que podien realçar el profund impacte que pretenien aconseguir despuntant els seus personatges de tots els trets distintius incidentals i deixant-los reduïts a l'essència. Pensaven que així el seu públic no es distrauria amb els detalls irrellevants de les identitats individuals. Shakespeare es va adonar que l'espectacle del destí humà resultava de fet moltíssim més fascinant quan s'associava no a abstraccions generalitzades, sinó a persones amb noms concrets, persones fetes realitat amb una intensitat d'individualitat desconeguda fins aleshores.

Salvador Oliva, pròleg a l'edició de Ricard III, Vicens Vives, 1989

Ricard III va ser el primer gran èxit de William Shakespeare, i d'aleshores ençà ha estat una de les peces més representades, al costat de *Romeo i Julieta*, *Hamlet* i *Juli Cèsar*. Va ser escrita immediatament després de les tres parts d'*Enric VI* i, tot i que el període històric que abraça és posterior a la tetralogia lancastriana (*Ricard II*, *Enric IV (Primera i Segona part)* i *Enric V*), la redacció és anterior. Entre les dues tetralogies, tanmateix, no hi ha sinó un parell d'anys de diferència. Aquests fets ja són en si mateixos un indicatiu que ens adverteix que les vuit obres històriques no van ser concebudes com una unitat global. Cada una persegueix distintes finalitats, i fins i tot els personatges que apareixen a més d'una obra poden diferir en el caràcter en funció de la unitat de l'obra en particular on apareixen. No obstant això, el lector que s'aproxima per primera vegada a les obres històriques de Shakespeare pot obtenir una recompensa addicional, si les llegeix per ordre cronològic dels regnats, en lloc de fer-ho per ordre cronològic de la redacció: ja que d'aquesta manera ressegueix un seguit d'esdeveniments que comprenen (exceptuant, naturalment, *El Rei Joan* i *Enric VIII*) gairebé dos segles d'història d'Anglaterra, des dels darrers anys de *Ricard II*, que és deposat pel seu cosí Bolingbroke (Enric IV), fins a la mort de Ricard III i l'acabament de les enemistats i les guerres entre les cases de York i de Lancaster.

Amb això no vull pas dir que les obres històriques hagin de servir per aprendre història, sinó més aviat per veure com Shakespeare s'aprofita de la història per crear uns mons imaginatius cada vegada diferents, que li permetien de perseguir unes finalitats, també diferents, a base d'explorar i de fer créixer d'una manera tan efectiva com eficient les possibilitats del teatre de l'època. Precisament *Ricard III* ens mostra d'una manera molt clara que la intenció de Shakespeare no era la de presentar història, perquè el Ricard III real i el protagonista de Shakespeare no són pas com dues gotes d'aigua. A Anglaterra hi

ha la Richard III Society, destinada bàsicament a rentar la imatge que Shakespeare va donar d'aquest rei (i que, de fet, va treure de les *Cròniques*). No és una societat de gent grotesca, com pot semblar a primera vista. En donaré un exemple: un actor de la Royal Shakespeare Company, que fa cinc anys va representar a Stratford un magnífic *Ricard III* explica que va rebre una carta amb paper oficial de l'esmentada Societat, on el signant deia que li havia agradat molt la representació, i, al final de la carta, afegia: «Encara que Shakespeare no fes cap bé a la reputació del

Ricard real, va crear una *morality play* maliciosament divertida, i, si no hagués estat per aquesta obra, probablement la Societat Ricard III no hauria existit mai, ni tampoc hauria tingut lloc la rehabilitació històrica del monarca.»

Aquesta diferència, doncs, entre el Ricard real i el de la ficció no és, en si mateixa, gaire interessant. Shakespeare parteix d'unes *Cròniques* que estaven al servei de la dinastia Tudor, i per tant estaven interessades a emfasitzar la maldat del rei Ricard. Els historiadors actuals veuen en el rei un costat constructiu com a governant. Alguns han intentat demostrar que no va ser responsable de l'assassinat dels prínceps, tot i que ell en va ser el gran beneficiat, i gairebé tots estan d'acord a considerar que el seu error fatal va ser l'assassinat de Hastings, i que això va ser la causa més important de tot el que va succeir després. Pel que fa a la seva aparença física, els retrats que ens n'han quedat, sobretot el més conegut, conservat a la National Portrait Gallery, no coincideixen gaire amb l'ésser deforme que les *Cròniques* i Shakespeare ens han deixat. Pel que fa a Shakespeare, hem de començar dient que ell no podia saber de cap manera com havia estat el Ricard III real; simplement agafa el model (en aquest cas molt ben elaborat) que tenia a mà i construeix l'obra que li interessava construir. Alguns autors creuen que va sospitar de la versió de les *Cròniques*, i és molt possible, perquè a l'escena primera del tercer acte fa dir al príncep Eduard: «¿Està documentat, o bé s'ha anat dient durant els segles?». De totes maneres, aquesta rèplica fa referència a la construcció de la Torre per part de Juli Cèsar, i no pas a res que tingui a veure amb el Ricard històric. El cas és que Shakespeare es va sentir atret pel personatge de Ricard tal com el va trobar a les *Cròniques*; és a dir: un ésser decidit a ser malvat, ambiciós, deformat físicament i sense cap escrúpol per cometre els assassinats que calgués per tal d'arribar a obtenir la corona d'Anglaterra. Dit d'una altra manera: Shakespeare no solament accepta la versió oficial dels historiadors de l'època dels Tudor, sinó que a més a més n'accepta la moral: «Units ens mantindrem, desunits ens enfonsarem.» I mostra el mateix pensament en altres obres, on exposa els desastres produïts per les lluites civils, les terribles conseqüències de la desunió i destrucció dels membres d'una mateixa família, o d'una mateixa nació. Però el valor de les seves obres no ve donat per aquesta presa de consciència inicial, pels bons sentiments que presideixen aquestes obres, sinó per la manera com transforma el seu material (en aquest cas la història d'Anglaterra) en imaginació moral, vull dir en veritats vàlides únicament dins el món particular on estan inserides, cosa que anul·la qualsevol intenció d'atribuir una determinada ideologia a la persona real que va ser William Shakespeare.

II

Les *morality plays* representen la transició entre les funcions litúrgiques i el teatre professional. Es diferencien dels misteris (*mystery plays*), perquè representaven escenes bíbliques, i de les vides de sants (*miracle plays*), perquè representaven escenes reals o fictícies d'un personatge històric canonitzat. Les *morality plays*, en canvi, eren al·legories on els personatges eren abstraccions: la Humanitat, el Vici, etc. *Ricard III* té un rerefons de *morality play*, i el rei Ricard té ressonàncies del Vici; però l'obra es presenta ja com a teatre amb personatges que l'audiència imagina com a reals, i no pas com a personificació de cap abstracció. Les audiències de l'època, tanmateix, podien veure la relació llunyana entre el Rei i, en aquest cas, el Vici, perquè Shakespeare aprofita les característiques particularment malvades del rei per donar-li un regust de personatge de teatre medieval.

Però a part d'aquesta tradició medieval i de la tradició del monstre creat deliberadament pels cronistes de l'època dels Tudor per tal de donar més relleu a Enric VII (abans comte de Richmond), el primer que ens impressiona d'aquesta obra és el fet que Shakespeare proporcionés a Ricard de Gloucester un motiu per la seva passió de poder: la seva deformitat física. És clar que aquesta deformitat ja es trobava a les *Cròniques*, però és Shakespeare que la connecta amb la passió de poder en una relació de causa-efecte.

L'obra esta construïda com una corba, el punt més alt de la qual coincideix amb el començament del quart acte, quan Ricard s'asseu al tron, i ja des d'aquest moment l'assalta l'angoixa de quant durarà el seu estat. Aquesta angoixa no fa sinó créixer fins a arribar al punt de la caiguda de Ricard, al final de l'obra, quan exclama la seva famosa frase:

*Un cavall, un cavall; el meu reialme
per un cavall.*

Al llarg de la primera part, en canvi, Shakespeare ens presenta totes les accions permetjà de les quals Ricard obtindrà la corona i cada graó esta esplèndidament dibuixat i separat dels altres. Ricard, per altra banda, confia a l'audiència els seus projectes. Cap de les seves accions ens agafa per sorpresa: fins i tot la seducció d'Anne (en el moment que aquesta va a enterrar el seu marit, assassinat per Ricard), ens ha estat confiada. Aquest procediment d'ironia dramàtica és el que fa que l'obra sigui tan apreciada, perquè és una consecució artística considerable arribar a fer que l'audiència es pugui identificar, ni que sigui vagament, amb un monstre d'aquestes característiques. I aquesta consecució té com a base el fet que Ricard condueixi l'acció tot sol i que només l'audiència ho sàpiga abans que l'acció es realitzi. És el «com ho farà» que ens té intrigats, mentre que els altres personatges, només temen, intueixen, conjecturen; però no saben.

Per altra banda també és interessant de veure de quina manera Shakespeare organitza la caiguda del Rei. La seva eficiència es basa en no tenir remordiments per cap de les accions que comet, per horribles que siguin (i totes ho són); però no té en compte que els seus col·laboradors, els que ell usa per arribar a la seva finalitat, queden esclafats sota un pes de culpabilitat o bé (com és el cas de Buckingham) són bandejats. Així, a poc a poc, Ricard va creant-se hostilitats, i així mateix, sense ell adonar-se'n, provoca indirectament la seva caiguda. I d'aquesta manera l'efecte final de les seves accions és justament el contrari del que anhelava el seu desig en fer-les.

III

Shakespeare va treure la història de *Ricard III* de la segona edició de les Cròniques de Raphael Holinshed, el qual va copiar una bona part de *History of King Richard III* de Thomas More, escrita entre el 1513 i el 1514, però publicada el 1557. Holinshed va incorporar a les seves *Cròniques* material d'*Angelica historia* de Polydote Vergil, publicada el 1534, i també de *The union of the two noble and illustre families of Lancaster and York*, d'Edward Hall, de 1548, així com de les *Cròniques* de Richard Crafton, de 1543 i 1569. Shakespeare va incorporar també material propi i material extret de *The tragedy of Clarence*, publicada a *The mirror for magistrates*, de 1559. La comparació de *Ricard III* i de tot el material recollit per Shakespeare mostra, com sempre, l'excel·lència dels seus procediments. La data d'aquesta obra és difícil d'establir, i presenta problemes que depassen l'espai usual d'aquests pròlegs. Els especialistes no acaben d'estar d'acord amb les dates, però normalment la redacció de *Ricard III* se sol situar entre l'any 1590 i 1591. [...]

Salvador Oliva, *Introducció a Shakespeare*. Editorial Empúries, 2000.

El primer que requereix una obra com aquesta, amb tants personatges, és tenir-ne el control, de manera que, abans de començar a examinar-la, pararem atenció als personatges que figuren a la primera pàgina per familiaritzar-nos-hi i sobretot per conèixer els lligams familiars i d'amistat que tenen. [...]

En primer lloc, tenim la família del rei Eduard IV. Els seus pares Ricard, duc de York ja mort quan comença l'obra); i Cecily Neville (que hi apareix com a duquesa de York), havien tingut tres fills: Eduard IV, Georges, duc de Clarence, i Ricard, duc de Gloucester. El rei Eduard IV, com ja hem vist més amunt, està casat amb la vídua, Elisabet Woodville. Aquesta té un germà,¹ Anthony Woodville, comte de Rivers, i dos fills del seu primer matrimoni: Dorset i Grey. Els germans d'Eduard IV acaben sent també cunyats perquè tots dos es casen amb dues germanes: Isabel i Anne Neville, respectivament.² Per la seva banda, Eduard IV i Elisabet tenen

tres fills: Eduard, príncep de Gal·les, Elisabet (que va ser l'esposa del rei Enric VII) i Ricard. Clarence en té dos: Eduard i Margaret. I finalment Ricard III té un fill, Eduard, que no apareix a l'obra.

De la banda dels Lancaster, tenim la reina Margarida, vídua del rei Enric VI i enemiga recalcitrant de tots els York. Shakespeare la introdueix a l'obra sense cap base històrica. És un personatge estàtic, posat allí bàsicament per recordar la força encara present dels mals passats i també com una mena de fúria o profetessa de desgràcies que llança a tots unes malediccions que acabaran complint-se; S'ha dit que el rol de Margarida és anàleg al del cor a les obres de Sèneca. Hi ha també tres eclesiàstics: el cardenal Bouchier, arquebisbe de Canterbury; Thomas Rotherham, arquebisbe de York, i John Norton, bisbe d'Ely. Tots tres

¹ Cinc vegades a *Ricard III* es parla dels germans de la reina Elisabet, tot i que, a l'obra, només Rivers és el seu germà.

² Diguem, de passada, que la mare de Clarence i Ricard és la tia àvia de les seves nores.

donen suport a la família Woodville i comploten amb Hastings i la reina Elisabet contra Ricard III. El duc de Buckingham, de nom Henry Stafford, és un besnét de Tomàs de Woodstock, duc de Gloucester, l'assassinat del qual és un dels temes de la querella de l'escena inicial de *Ricard II*. Buckingham està al costat de Ricard III, que justament ara és el duc de Gloucester; però cau en desgràcia quan no és prou amatent en el moment que Ricard li insinua que el príncep ha de ser assassinat. Al final és executat per ordre de Ricard. El fill del duc de Buckingham és el duc de Norfolk, que és el nom amb que apareix a l'obra, tot i que alguns personatges se li adrecen amb el nom de (comte de) Surrey. El duc de Norfolk capitaneja l'exèrcit de Ricard a Bosworth, on mor. Més endavant, ja fora de l'obra, el seu fill, Surrey, després d'haver caigut en desgràcia durant un temps, és convertit en un servidor fidel dels Tudor i heretarà el títol del seu pare. Aquest personatge, l'últim descendent de Tomàs Woodstock, apareix també a *Enric VIII*, on el rei el condemna a mort.

Hastings havia obtingut del rei Eduard IV el títol de lord per la fidelitat que sempre li havia demostrat. Després de la mort del rei, esdevé lord camarlenc i, a causa de la seva enemistat amb els Woodville, que l'havien fet empresonar (vegeu I, 1), es posa al costat de Ricard. Més endavant, aquest el fa matar. Hi ha també un altre personatge anomenat Hastings, que no té res a veure amb aquest i que és un missatger.

Richmond, el futur Enric VII, és el nét d'Owen Tudor i Caterina de França, vídua d'Enric V. El seu pare, Edmund Tudor, comte de Richmond, estava casat amb Margaret Beaufort, besneta de Joan de Gant i Caterina Swynford. Aquesta Margaret no apareix a *Ricard III*; només se l'anomena amb el títol de comtessa de Richmond (I, 3). Com que la resta de la casa de Lancaster s'havia extingit pels volts de 1471, l'única esperança de fer reviure la dinastia estava en aquest personatge. A la mort d'Edmund Tudor, Margaret Beaufort s'havia casat amb Lord Stanley, conseller de la casa de York. Serà aquesta Margaret que es guanyarà el suport de la reina Elisabet amb la promesa que, si Richmond guanya la corona, es casarà amb la seva filla Elisabet. Al cap d'un temps, el 22 d'agost de 1485, Richmond venç Ricard III a la batalla de Bosworth i esdevé rei amb el nom d'Enric VII.

Lord Stanley, comte de Derby, és el padrastre de Richmond. Tot i que durant l'obra està al costat de Ricard, Lord Stanley al final es passa al bàndol del seu fillastre. A l'obra se l'anomena comte de Derby; però és una anacronia. Aquest títol no li va ser concedit fins després que Enric VII haguess pujat al tron.

Ratcliffe, Brakenbury, Catesby i Lovell són personatges que es mouen al costat de Ricard III i que l'ajuden en la usurpació de la corona. Ratcliffe i Brakenbury moriran a la batalla de Bosworth, Catesby serà executat poc després; i Lovell s'escaparà i morirà més tard en una revolta contra Enric VII. Però aquests esdeveniments ja no apareixen a l'obra.

El comte d'Oxford és un personatge secundari que havia ajudat Eduard IV a la batalla de Tewksbury i que, juntament amb Sir Blunt, es posa després al costat de Richmond. Sir Herbert i Sir Brandon són també personatges que donen suport a Richmond.

Sir Thomas Vaughan és un personatge molt secundari que forma part del cercle dels Woodville. Va ser executat juntament amb Rivers i Grey, i només té dues repliques, una a III, 3 i l'altra a V, 3.

Algunes edicions col·loquen Lord Scales a la llista dels *dramatis personae*. Aquest personatge no parla i apareix només a II, 1, on Ricard l'anomena en una adreça. Alguns comentadors, com ara Honingman, diuen que es tracta d'un error de Shakespeare, perquè va pensar que el nom d'Anthony Woodville i els seus dos títols (Rivers i Scales) eren tres persones diferents. Holinshed, tanmateix, diu molt clar que «el germà de la reina estava casat amb l'única hereva de Lord Thomas Scales». Scales, doncs, era el sogre d'Anthony Woodville, i Shakespeare el va voler imaginar present a l'escena de la reconciliació (II, 1) de Ricard III. En tot cas, Anthony Woodville (o Lord Woodville) i el comte de Rivers sí que són la mateixa persona. [...]

Lluís Homar, *Ara comença tot*, edició de Jordi Portals. Ara Llibres, 2017.

Els esports sempre m'han agradat. Com que em perdo tantes retransmissions esportives perquè tinc funció de teatre o estic de rodatge, quan puc veure un partit de futbol, o un gran premi de cotxes o de motos, m'assec a la butaca i en gaudeixo. Recordo que fa uns mesos (exactament, el 15 de maig del 2016: sempre he estat bo recordant dates i efemèrides, és una virtut que he heretat de la meua mare), vaig veure la cursa de Fórmula 1 que va guanyar el pilot holandès Max Verstappen al circuit de Montmeló. Amb només divuit anys i set mesos, es va convertir en el guanyador més jove d'un gran premi d'automobilisme, i recordo com si fos ara que, assegut còmodament a la butaca, vaig viure el seu triomf amb molta intensitat. Tanta, que de sobte vaig adonar-me que, mentre veia el monoplaça de Verstappen cavalcar imparable cap a la victòria, em sentia tan emocionat que fins i tot em queien les llàgrimes galtes avall.

Per què plorava, si gairebé ni sabia qui era aquell pilot? Per què m'emocionava tant el seu triomf? No em va costar gaire trobar la resposta. La sabia des que em vaig adonar que sí, que aquell noi estava guanyant la cursa. Vaig plorar perquè, en aquell moment, vaig ser conscient que sempre estem a punt per guanyar la cursa. Que el que no està previst, com que aquell pilot s'imposés en aquell gran premi, a vegades és possible que passi.

Em vaig sentir com es devia sentir aquell jove pilot holandès: pletòric, eufòric. Viu. Era com si, de cop i volta, hagués estat conscient que la felicitat que devia sentir ell jo també era capaç de sentir-la. Sí. De cop i volta vaig sentir que guanyar la cursa era possible. Ell ho havia aconseguit davant de pilots tan experimentats com Vettel, com Hamilton, com Rosberg. Havia estat capaç d'aconseguir el seu objectiu tot i que davant seu hi tenia uns obstacles enormes. I jo vaig sentir, mentre veia com la bandera de quadres es movia frenèticament per saludar la seva victòria, que també era a temps de poder guanyar la cursa. La meua cursa. La cursa que ara sóc conscient que estic corrent. La cursa de la vida. No la cursa per ser el millor actor, no. Aquesta l'he corregut durant molts anys, sense ni tan sols tenir clar, sovint, en quina direcció quedava la meta. La cursa que ara vull córrer és la cursa per tenir una vida plena. Ho crec, és possible, tot aquest esforç; que estic fent pot tenir el resultat que busco. A vegades dic que necessitaria tres vides per afinar-me en el que busco en aquesta. Doncs no. És possible afinar-se en una sola vida.

Fins no fa gaire, vinculava la plenitud a ser un gran actor, competia fins a l'extenuació per ser Marlon Brando, pagant el preu que fos. I això, en el fons, m'impedia sentir-me pletòric. Sempre hi havia alguna cosa per qüestionar als assajos, a les funcions, a la vida. És clar que sovint podia arribar el primer i guanyar el gran premi, vull dir, aconseguir un èxit teatral o un

reconeixement per una bona actuació al cinema o a la televisió, i això m'omplia i em feia sentir bé.

Però a mi no em puc enganyar. Jo sé que no en gaudia plenament. Ara, en canvi, he començat a entendre que la victòria no és ser el millor actor del món. És clar que m'agrada que reconeguin el meu treball, que el públic l'aplaudeixi i el valori. Però la victòria és una altra. La gran victòria és sentir-se viu amb el que fas. Gaudir-ne. Trobar-hi sentit sense que la por et tenalli. La por... la por que et jutgin, la por a no estar a l'altura, la por a no sentir-te capaç de fer alguna cosa, la por a tu mateix, en definitiva. La por a l'abisme que tantes vegades m'ha crescut sota els peus. Ara estic aprenent a no deixar-me endur per aquesta por. I a reconèixer-la. I a acceptar-la. I, fins i tot, a acompanyar-la.

Ara és, doncs, quan sento que començo a poder gaudir de la vida i que em puc sentir pletòric sense que aquesta por ho inundi tot. La maleïda por que a vegades encara sento, però que no vull que em venci. La por que m'ha acompanyat des de sempre sense que la majoria de vegades ningú ho sabés. La por que no vull que m'impedeixi gaudir del que faig i, sobretot, del que sóc.

La millor manera d'explicar-me és mostrar-me com era. No vull amagar què sentia, què m'angoixava, què m'alegrava. Ara estic descobrint que, fins no fa gaire, la meua vida estava coixa. Diguem-ne que jo, el meu jo més íntim, estava desconnectat del Lluís Homar. I ara entenc, o començo a entendre, dues coses: per què em passava i quina és la manera d'enfrontar-m'hi.

De tant en tant, vaig a una escola d'interpretació a fer una xerrada, o dirigeixo algún taller amb actors i actrius que comencen. I algunes vegades percebo que no m'entenen. Volen que els doni la fórmula de l'èxit. I aquesta resposta no la tinc. I si la sabés, no és la que voldria transmetre. Jo miro de transmetre'ls uns valors. Parlo amb ells i apel·lo a la persona, no a l'actor que hi ha davant. Busco la persona que hi ha darrere. Evidentment que després hi haurà unes capacitats o no hi seran, i que l'èxit professional arribarà, o no, però sobretot els dic que han d'estar connectats amb ells mateixos. I ho sé per experiència. Perquè jo era una persona desconnectada. I això que em passava a mi, que m'ha passat durant tants anys, li pot passar a qui sigui, tingui el càrrec que tingui, la responsabilitat que tingui o la feina que tingui. Hem d'assaborir totes les coses bones que ens passen, per descomptat. Però penso que l'èxit, almenys en el meu cas, mai et satisfà del tot. Hi vas, hi vas, hi vas, i sempre pots anar una mica més enllà. Mai trobes descans. T'assalta una mena d'insatisfacció permanent. Fins que t'adones cap on has d'anar. I fins que, com em deia un dia el meu terapeuta actual, el Javier, prens consciència que el llegat més important que pots deixar als teus fills no és que hagin treballat amb no sé qui, o que hagin fet no sé quantes obres o pel·lícules, o que t'hagin donat molts premis, sinó la teua actitud davant la vida. I d'això, que per a molta gent és tan obvi, no n'he estat conscient fins fa poc. És ara quan començo a sentir que sóc una persona connectada i, sobretot, que tinc els elements per ser-ho.

Jo ho vivia tot amb entusiasme, i era feliç en molts moments, i vaig viure moments màgics i meravellosos. Però també patia. I ara miro enrere i sento molta tendresa per aquell Lluís Homar. Un Lluís molt perdut, molt desorientat, molt enlluernat pel que feia i vivia. I des de la consciència d'ara sé també que és aquell Lluís el que m'ha portat fins aquí. I em miro amb molta estimació el Lluís que actuava d'aquella manera, perquè aquell Lluís també era jo. Perquè no podem tornar enrere i tornar a viure les experiències amb la consciència que tenim ara. Tenia la que tenia, i era la meua. Ara, doncs, entenc més que mai moltes de les meves actuacions. Des d'aquell nen que se sentia abandonat i que només era si tenia el reconeixement dels altres. Si no, no era. Jo era el nen que no en tenia prou amb un caramel. Que en necessitava dos. Que necessitava ser més que els altres perquè, si era igual que els altres, se sentia que era menys. Pot sonar una mica estrany, o confús, o enrevessat, però era així i provaré d'explicar-ho.

He de dir ben alt que no em puc imaginar el meu recorregut, el meu procés d'aprenentatge, sense tots els anys que porto fent teràpia. No naixem ensenyats, sinó que, a la vida, cadascú té la seva història particular. I la teràpia, per mi, és acceptar que necessites ajuda. Entendre que aquest és un camí que fas tu sol, però que, potser, t'han d'ajudar. Explicarem que faig teràpia? Aquesta pregunta només té una resposta. Si parteixo de la sinceritat, si em vull mostrar des de la veritat, si vull que el meu relat sigui útil, aquesta pregunta només accepta una resposta.

Quan vaig començar a fer teràpia, l'any 1993, era un home de fusta. En mi no hi havia emoció, no sentia. El que hi havia era cap. Era voler una cosa i fer servir el cap per arribar-hi. Vull això, vull això, vull això. I anava a totes. Vull ser el millor actor del món. Vull ser Marlon Brando. I pagaré el preu que calgui per ser-ho. Però al darrere d'aquest crit tossut no hi havia realment el Lluís. El Lluís continuava estant absent. El Lluís de debò estava presoner dins un armari de fusta. Apassionat per la professió, però mancat de moltes coses.

Vint-i-cinc anys després, encara em sento a les beceroles de tot. Però, ara que ho començo a abastar, sento que no hi ha una altra manera d'encarar la feina. I d'encarar la vida. I aquesta certesa em dóna, avui, una sensació de plenitud. I això que dic tan ràpid m'ha costat molt. Molt. Molt. O més ben dit: m'està costant molt. No és un camí fàcil. Perquè no estic immunitzat contra res. L'ego és un mecanisme molt potent. I més si la teva feina pretén el reconeixement i l'aplaudiment quan l'acabes. Malgrat el que dic, i que començo a saber cap on vull anar, encara em costa domesticar l'ego. L'ego és implacable. Si abaixes la guàrdia, si el deixes que entri, s'instal·la i es fa un lloc.

La sort que tinc jo i els que ens dediquem a aquesta feina és que al final hi ha un destinatari: el públic. No ho fem per nosaltres. És pels altres. El Fabià Puigserver, persona irrepetible a la història del Teatre Lliure, ho tenia molt clar. El meu amic i còmplice en tantes iniciatives teatrals, el Xavier Albertí, també. Jo, en aquests moments, també tinc clara aquesta idea. I això ha de ser prioritari, i hem de pensar que, amb la nostra feina, fem un servei. I per a mi, des d'aquesta perspectiva, tot té cada vegada més sentit. La meua vida i, també, aquest llibre. Però, perquè sigui així de veritat, no podem anar desconnectats, ens hem d'assumir a nosaltres mateixos. Si aprenem a estar a la vida, podrem transmetre. Si trenco la bombolla que em protegeix, podré tenir una actitud oberta. Per això ara tinc clar quin teatre vull fer. Per això m'he llançat a fer aquest llibre. Per això... per això tantes coses les veig possibles. Per això voldria, amb la meua experiència, amb les meves reflexions, poder ser útil, poder obrir la porta a qui se sentí desorientat com jo m'he sentit tant de temps.

Ningú no es pot fer responsable de la nostra vida, som nosaltres qui ens n'hem de fer responsables. No la podem posar en mans d'algú altre per comoditat, per por, pel que sigui. Jo, durant molt de temps, ho vaig fer. Per tant, el que vull transmetre amb aquest llibre, o fent pedagogia quan m'ofereixen fer unes classes, o per mitjà dels meus espectacles, és que, perquè puguem donar el millor de nosaltres al públic, és fonamental que revisem com ens relacionem amb nosaltres mateixos, amb la família, amb els amics, amb els companys de feina. Això és important perquè, després, el que oferim en aquesta feina nostra que és tan fràgil i tan bonica pugui arribar de la manera més plena.

Per què vaig anar a parar a aquesta feina i no a una altra? Perquè ja d'entrada és una feina que em fa ser algú. En l'esport no destacava, en els estudis tampoc, lligant amb les noies més guapes tampoc. I, de cop i volta, quan actuava m'enduaia molts elogis. Evidentment que, a més, m'agradava molt i era una il·lusió que m'acompanyava des que era un nen, però ja hi havia alguna cosa que em condicionava.

Necessitava l'aprovació dels altres per creure'm que era bo. I, sobretot, necessitava l'aprovació de la gent més destacada, de gent a qui admirés. En el seu moment, Lluís Pasqual o Fabià Puigserver, els directors de teatre amb més prestigi aleshores d'Espanya, o més tard Pedro Almodóvar, el director més important del país. Si ells consideraven que era bo, jo també m'ho

podia creure. Amb això estic dient que tenia, que tinc, un gran problema d'inseguretat. Sempre hi ha hagut dins meu una veu que em deia sí, però tu no, sí, però tu no. En canvi, si tu, Fabià, Lluís, Pedro, que ets tan important en la teva professió, consideres que jo sí, tot canvia. I aleshores em busco a mi a través teu. Capgirar això que està dit amb poques paraules i d'una manera que gairebé sembla un embarbussament, és tot un món. Encara em costa. Hi ha una mancança al darrere importantíssima. I té a veure amb la meva relació amb la vida. A casa meva, amb els meus pares, feia el mateix. Necessitava dos caramels en comptes d'un per sentir que era especial per a ells. Si era especial per a ells, volia dir que jo era.

I el model que es produïa a casa meva és el model que es reproduiria al Lliure i és el model que, més endavant, es reproduiria amb Almodóvar. A casa, sóc el nen consentit. Sóc el que he tingut les millors joguines. Al Lliure, sóc el que he tingut els millors personatges. Al cine, sóc el protagonista d'una pel·li d'Almodóvar. Per tant, si els altres creuen en mi, jo també puc creure en mi. I si els altres no hi creuen, em desmunto i l'hòstia és descomunal. Com em va passar al Lliure i com em va passar amb Almodóvar. He estat així, sóc així. Si estic fent una escena amb un altre actor, i ve algú i l'elogia i a mi no em diu res o gairebé no em fa cas, em moro. Durant molts anys he pensat que era la maleïda enveja que tot ho embruta, però tant de bo fos només una qüestió d'ego. El problema era molt més profund.

Gràcies a la teràpia i a treballar-ho molt, he intentat arribar al nus. Per què em passava, per què em passa? Amb els anys he entès que quan passa és perquè em sento amenaçat. És perquè, de sobte, torno a ser el nen ferit, el nen de dos anys i mig que se sent abandonat perquè no pot tenir contacte amb la seva mare, aïllada per l'hepatitis durant sis mesos. El nen que se sent abandonat i que no entén res. Ara sé que, quan visc l'abandó amb dos anys i mig, per a mi és la mort. M'estava deixant morir. Un nen d'aquesta edat que se sent abandonat es deixa morir, em va dir una vegada la meva terapeuta. I aquesta és la sensació que he traslladat tantes vegades a la meva realitat: si no se'm valora, si sento que se'm rebutja o se m'ignora, encara que sigui des de la bona fe o sense ser-ne conscient, sento que no sóc res, que m'enfonso. Que em moro. I fent teràpia n'he estat conscient. I, finalment, m'he capbussat en la ferida del Lluís nen. Ara sé que duc un nen ferit, un nen abandonat. I quan apareix